

O SÍTIO PRIMORDIAL DA ARTE

Miguel Amado

Comissário da Exposição

1. Prólogo

Joana Vasconcelos interpreta a realidade através da análise das mentalidades e das iconografias da sociedade atual. A artista aborda a dialética entre a alta e a baixa cultura, as esferas pública e privada, a tradição e a contemporaneidade. A sua prática consiste na desconstrução dos valores, hábitos e costumes da civilização ocidental para questionar a identidade pessoal e coletiva, releve esta do género, da classe ou da nacionalidade. Vasconcelos inspira-se no imaginário comum, tanto a nível global como local. Contudo, na sua prática, prevalecem referências a narrativas e artefactos familiares ao seu quotidiano. Tal traduz-se na adoção regular de imagens e objetos característicos do lugar onde vive e trabalha – Lisboa – como matéria-prima das suas obras. Na execução destas, a artista emprega materiais populares normalmente associados à condição da mulher e recorre a técnicas com carácter artesanal habitualmente ligadas ao labor feminino.

Vasconcelos filia-se no *Nouveau Réalisme*, movimento artístico francês que visava “novos modos de compreender o real”, conforme consta no seu manifesto, redigido em 1960. Os artistas do *Nouveau Réalisme* difundiram a *assemblage*, técnica baseada na justaposição de objetos (à altura ditos “encontrados” para sublinhar o facto de preexistirem enquanto bens de consumo). O recurso a objetos na arte remonta ao início da primeira década do século xx, quando Picasso e Braque introduziram recortes de jornais e outros tipos de papel nas suas pinturas cubistas. Todavia, é com o *ready-made* de Duchamp que se inaugura um novo regime na produção artística. Efetivamente, definindo-se o *ready-made* como um objeto elevado à categoria de arte pela designação como tal por parte de um artista, expandiu-se o espectro de possibilidades do que a arte pode ser até ao infinito. *Porte-bouteilles* (1914), simplesmente um porta-garrafas, exemplifica o princípio organizador do *ready-made*, mas a obra que, porventura, melhor o ilustra é *Fountain* (1917), um urinol invertido com a inscrição “R. Mutt” acompanhada de “1917” (a convencional assinatura do artista seguida da data de execução da obra).

2. Imagem e Objetos

A seleção de uma dada imagem, a sua ampliação e a sua elaboração com vários objetos e/ou técnicas distintos dos que compõem essa imagem constitui uma das principais estratégias conceptuais de Vasconcelos. Tal verifica-se em obras nucleares da sua trajetória, sobretudo desde

inícios da década de 2000, nas quais a aparência e o engenho da execução constituem a sua mais-valia enquanto formas. Em *A Noiva* (2001-05), por exemplo, a imagem é um lustre, enquanto os objetos são tampões higiénicos, que substituem os pingentes de cristal ou de vidro. O núcleo “Coração Independente (Dourado, Vermelho e Preto)” (2004-06) inspira-se no coração de Viana do Castelo, joia em filigrana em ouro ou prata, técnica e materiais recriados com talheres em plástico. Em *Cinderela* (2007) e *Marilyn* (2009), a imagem é uma sandália de salto alto (ou o par) e os objetos são tachos de arroz e respetivas tampas.

A prática de Vasconcelos, porém, não se restringe à dimensão formal. Efetivamente, a experiência estética das suas obras baseia-se, igualmente, numa determinada problemática. No caso de *A Noiva*, a obra inspira-se na decoração tanto dos sumptuosos salões palacianos como das modestas salas de jantar das famílias de classe média, a par da configuração do típico vestido de casamento (nomeadamente, no catolicismo), para convocar o *ethos* machista. No núcleo “Coração Independente (Dourado, Vermelho e Preto)”, o Coração de Viana do Castelo indicia luxo, que contrasta com o mais pobre dos acessórios de restauração: talheres de plástico. O título das obras cita o verso de um poema cantado por Amália Rodrigues, a diva do fado: *Estranha Forma de Vida* (1965). Por sua vez, este tema, a par de outros, constitui a banda sonora de cada uma das declinações da obra, bem como da sua montagem conjunta. O dourado, o vermelho e o preto sugerem ouro, sangue e luto, respetivamente, uma trilogia associável àquele género musical.

Em *Cinderela* e *Marilyn*, o objeto utilizado remete para a cozinha, lugar estereotipadamente associado ao domínio do feminino, sobretudo em comunidades com modelo de organização patriarcal. Já a imagem sugere os ideais de beleza *glamourosos* veiculados pelos *media* e pela publicidade. Os títulos das obras aludem a personagens que, do conto de fadas à indústria cinematográfica de Hollywood, caracterizam as representações dominantes da feminilidade, cujos polos são a princesa angelical e a *femme fatale*. Estas obras refletem, pois, as visões contraditórias que, ainda hoje, marcam a condição da mulher, balizada entre a pressão do sucesso e o supostamente intrínseco desempenho do papel materno.

3. Naperons

Os naperons, pequenas peças em tecido, renda ou até papel com fins tanto decorativos como utilitários de mobiliário, suscitaram outra das

principais estratégias conceptuais de Vasconcelos: o envolvimento de objetos com croché. Obras como *Euro-Visão* (2005) mimetizam o contexto que as inspirou. Efetivamente, trata-se de um televisor (com leitor de DVD acoplado) que transmite a edição do Festival Eurovisão da Canção relativa a 1982. Nesse ano, Portugal representou-se pelo grupo “Doce”, que participou com o tema *Bem Bom*, cuja conotação erótica gerou controvérsia num país de costumes conservadores. A canção ainda hoje integra o inconsciente coletivo português, enquanto o naperon em cima do televisor (ou das costas do sofá) traduzia os hábitos – alguns de origem rural – de uma classe média que, no início da década de 1980, se afirmava em Portugal.

Vasconcelos recorreu ao envolvimento de objetos com croché noutras obras que mantêm uma matriz doméstica. São as figuras de animais em materiais como cerâmica em *Matilha* (2005). São, igualmente, as estatuetas de jardim, à venda na berma de vias como a Estrada Nacional n.º 1, como ocorre com *A Ilha dos Amores* (2006), metafórica revisão do cenário idílico descrito por Luís Vaz de Camões n’*Os Lusíadas*. Contudo, a artista libertou-se de tal referente e empregou esta estratégia conceptual noutro tipo de objetos, desde uma guitarra elétrica a um piano e respetivo banco, passando por um computador portátil. Algumas destas obras aludem a cenários pitorescos, como é o caso de *We Are the Best Team* (2006), que evoca uma mesa de café na qual se ouve o relato de um jogo de futebol enquanto se bebe uma cerveja “Sagres”.

4. Repetição

4.1. Breves Fundamentos para Uma Teoria

A arte é “uma coisa do passado” – conforme postulou Hegel – e o dever dos artistas é o confronto com tal ditame. Efetivamente, alguns artistas inteiram-se do presente ou projetam-se no futuro; porém, todos se confrontam com o passado. Olhar para trás, localizar um ponto de referência, citar; entre outros do mesmo género, estes gestos constituem, portanto, a base do processo criativo – dir-se-ia, mesmo, que reside neles a sua condição ontológica. A tomada de consciência deste facto redonda na clarificação do que o senso comum obscurece: na arte, nada é original e tudo é repetição – repetição de ideias, de métodos, de formas.

A originalidade instituiu-se em mito modernista, como salientou Rosalind Krauss. A investigadora analisou a dicotomia originalidade/repetição para demonstrar que a produção artística consiste em repetir. Rodin é um dos artistas com que exemplifica o seu argumento: quando vivo, não acompanhava a feitura das suas esculturas, protagonizada por discípulos e técnicos, nem as inspecionava quando terminadas; após a sua morte, as suas esculturas continuaram a ser feitas a partir dos desenhos, modelos em barro e moldes em gesso que deixou. Em ambos os contextos, a autenticidade das obras de Rodin não se pôs em causa porque estas sempre tiveram o estatuto de “original”.

Para Krauss, o que importava era a intenção de Rodin e não a sua materialização. O problema da originalidade não surgia, pois, em Rodin, porque a sua produção artística era tecnicamente reproduzível por natureza. Assim, a diferença entre original e cópia perdia pertinência, já que a cópia era o original repetido. No entendimento de Krauss, a questão que se coloca é a da habitual ausência de compreensão desta circunstância como característica de toda a produção artística. Para teóricos como Peter Bürger, por exemplo, tal deve-se à afirmação de uma perspetiva da arte de origem kantiana no período moderno. Efetivamente, de acordo com esta linha de pensamento, uma produção artística desfuncionalizada – sem as valências prática, cognitiva ou moral próprias da pré-modernidade – autonomizar-se-ia da vida social. É quando se compreende a falácia que tal representa que se proclama o pós-modernismo na arte.

4.2. Da Série

Muitas das obras de Vasconcelos dividem-se em séries. Em curso desde 2004, “Valquírias” é, porventura, a mais conhecida delas. As obras desta série consistem em formas orgânicas, normalmente multicores, que se suspendem do teto de uma sala de um dado edifício. Como muitos artistas, no desenvolvimento do seu corpo de trabalho, Vasconcelos parte da sua arte e a ela volta. Prova-o uma obra como *Contaminação* (2008-10), que conservou a técnica e os materiais das “Valquírias” – poliéster “forrado” com lã crocheteda à mão, malha industrial, outros tecidos e adereços – mas expandiu o seu estilo. Trata-se de uma estrutura tentacular hipercolorida que, como um vírus, rasteja, trepa e se empoleira nas estruturas arquitetónicas circundantes.

Vasconcelos é, portanto, uma artista da repetição. Contudo, tal marca não advém exclusivamente do facto de alicerçar o seu corpo de trabalho em séries – aliás, muitos artistas operam do mesmo modo e não utilizam a repetição como estratégia conceptual. A repetição pressente-se, igualmente, no tipo de objetos usados nas obras de Vasconcelos, definidos por uma dimensão simbólica – para além da sua função, instituem-se em símbolos na medida em que enunciam uma “verdade” da vida social. Refiram-se, entre outros, espanadores, caixas de alimentos em plástico, blísteres de comprimidos, globos terrestres em plástico, estendais da roupa, tampões higiénicos, talheres em plástico, painéis e tampas, garafas de vários tipos de bebida, moldes de praia em plástico, ferros a vapor e carrinhos auxiliares de cabeleireiro. A repetição nota-se, igualmente, na lógica cumulativa que alicerça a utilização desses objetos nas obras de Vasconcelos, multiplicados à medida do necessário para reproduzir uma dada imagem.

5. Herança Cultural

5.1. O Bestiário de Rafael Bordalo Pinheiro

Rafael Bordalo Pinheiro foi um artista que, no Portugal da segunda metade do século XIX, se celebrou como caricaturista e pelo seu envolvimento com atividades então desconsideradas, como a cerâmica. A sua personalidade, pautada por um espírito livre, inquietou os poderes fácticos da época. Um dos seu projetos mais inovadores foi o estabelecimento de uma fábrica para elaboração de faianças. Situada nas Caldas da Rainha e a laborar desde 1884, esta unidade fabril criou múltiplas peças, tanto com fins utilitários como decorativos, que revitalizaram técnicas com carácter artesanal. Tais peças englobaram imensas personagens e motivos. Contudo, sobressaem as figuras pitorescas que corporizam, em registo irónico, a condição portuguesa, bem como as inúmeras representações da Natureza, das quais ressalta um bestiário.

Do gato que se espreguiça ao seu lado, num famoso autorretrato, às rãs saltitantes e fumadoras dos painéis da Tabacaria Mónaco, em Lisboa, são infinitas as provas do interesse de Bordalo Pinheiro pela fauna portuguesa. Vasconcelos debruçou-se sobre este universo na sequência de obras cuja base eram figuras de cães em porcelana como as que povoam os jardins e as soleiras de muitas casas distinguidas pela arquitetura vernacular do interior de Portugal. *Passerelle* (2005) é, porventura, a mais ilustre destas obras. Trata-se de carris giratórios, acionados pelo espectador, dos quais pendem várias figuras de cães em porcelana que desfilam e, paulatinamente, se despedaçam fruto dos mútuos choques que sofrem, como o atestam os seus fragmentos prostrados por terra.

Vasconcelos adotou 11 peças do bestiário de Bordalo Pinheiro, de acordo com a fisionomia e a psicologia dos animais representados. Assim, ao gato assanhado contrapõe-se a cabeça de cavalo solene, que emparelha com a de burro e de touro; a altivez do lobo entrelaça-se com

a ferocidade do sardão e do caranguejo; o sapo melancólico contrasta com a cobra esguia; a delicadeza da lagosta confronta-se com a autoridade da vespa. A artista reveste estas peças com naperons – comuns ou luxuosos, como o comprova o recurso a renda dos Açores em obras dos últimos anos. As múltiplas cores dos naperons exaltam a sensualidade das pinturas e dos vidrados cerâmicos das faianças. Estes elementos funcionam, pois, como uma segunda pele, protetora, assim sublinhando a graciosidade que emana das faianças.

5.2. Monumentos e Património Edificado

Em Portugal, Vasconcelos debruça-se, regularmente, sobre monumentos. Em vez da presumível leitura da narrativa que lhes subjaz, baseada numa retórica da celebração de determinado feito, o tratamento ao qual a artista os sujeita converte-os em caixa de ressonância da sua simbologia. Uma atração pela memória perpassa pela abordagem efetuada por Vasconcelos; porém, à artista importa, igualmente, o sentido do lugar que o património edificado gera hoje. Tal verifica-se, por exemplo, numa obra como *Trono ao Santo António* (2001), na qual Vasconcelos transformou o pelourinho da Praça do Município, em Lisboa, num altar, para tal recorrendo a velas, flores em plástico e estatuetas, entre outros elementos. Em 2008, o monumento do qual a artista se apropriou foi a Torre de Belém, também um ícone de poder. A artista adornou-a com um colar composto por boias e defensas náuticas, elementos que convocam as viagens marítimas dos portugueses, epopeia para a qual o edifício remete.

5.3. Do “Cubo Branco” ao Palácio de Versalhes

A arte sempre se mostrou em palácios ou igrejas. Na Europa, monarcas ou clérigos foram os principais mecenas dos artistas durante séculos. Entretanto, o Estado assumiu esse protagonismo, nomeadamente através da reformulação da missão do museu, em meados do século XIX. Tal verificou-se por várias razões, a principal das quais talvez tenha sido a necessidade de sustentar a “comunidade imaginada” que é a nação. Na fase inaugural desta nova existência do museu, a arte mostrava-se da mesma maneira que nos palácios e igrejas. Ao longo do século XX, à medida que a arte se “modernizou”, subtraindo-se à vida social, também o modo de a mostrar se alterou. Tal subordinou-se, então, à ideologia do “cubo branco”, que postulava a reunião do local da produção artística modernista – o *atelier* – com o da sua receção – o museu moderno. Este desiderato visava potenciar uma experiência estética “desinteressada”. O museu moderno neutralizou, assim, as estruturas arquitetónicas e as decorações que caracterizam os palácios e as igrejas. Hoje, todos os artistas consideram o “cubo branco” na sua prática, tal é a importância que este dispositivo adquiriu no modo de mostrar a arte.

Vasconcelos devolveu a arte ao seu sítio primordial, o palácio, aquando da exposição que realizou no Palácio de Versalhes, França, em 2012. O Palácio de Versalhes é, porventura, o mais lendário deste género de edifícios, dados os acontecimentos que testemunhou entre 1682 e 1789, período durante o qual acolheu a família real francesa. Naquela exposição, a artista apresentou algumas das suas obras mais emblemáticas, como *Marilyn* ou *Coração Independente Vermelho* (2005) e *Coração Independente Preto* (2006), mas o contexto sugeriu a criação ou recriação de um conjunto de obras. *Gardes* (2012), por exemplo, consiste em figuras de leão em mármore envoltas em croché, assim evocando os interiores em mármore da Sala dos Guardas da Rainha, onde se expunha, e aludindo a uma obra de 2006, *Vigoroso e Poderoso*. *Golden Valkyrie* (2012) é uma obra também sugerida pelo contexto. Pertencente à série das “Valquírias”, expôs-se ao centro da Galeria das Batalhas.

A obra e a estrutura arquitetónica circundante articularam-se a tal ponto que nada as separava – era como se a *Golden Valkyrie* ali estivesse desde sempre.

5.4. Do Palácio de Versalhes ao Palácio Nacional da Ajuda

A exposição de Vasconcelos no Palácio de Versalhes distinguiu-se pela capacidade de entender os ambientes, por um lado, e de neles integrar as obras, por outro, que a artista demonstrou. A leitura cruzada de ambientes e obras preside, igualmente, à exposição de Vasconcelos no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa. Tal nota-se na chamada de atenção, por parte da artista, para as rainhas que personificam as vivências de ambos os edifícios: Marie-Antoinette e Maria Pia. Por exemplo, *Perruque* (2012) expôs-se, no Palácio de Versalhes, nos Aposentos da Rainha, enquanto no Palácio Nacional da Ajuda é a Sala do Retrato da Rainha que a acolhe. Já *Maria Pia* (2013) e *Tropicália* (2013) se apresentam em áreas do Palácio Nacional da Ajuda também dedicadas a Maria Pia, o Quarto de Cama da Rainha e o *Toilette*, respetivamente. As obras refletem a personalidade das personagens: a primeira consiste num volume ovoide com vários membros, de cujas pontas pendem cabelo natural e artificial; a segunda é a “vespa” de Bordalo Pinheiro envolvida com croché; a terceira é um carrinho auxiliar de cabeleireiro do qual brotam “mangas” crochetedas, que o enleiam.

O paralelismo entre a exposição no Palácio de Versalhes e no Palácio Nacional da Ajuda verifica-se, ainda, com *Marilyn*, por exemplo. A Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, destinada a eventos importantes, acolheu a obra em 2012; agora, esta apresenta-se na Sala do Trono do Palácio Nacional da Ajuda, local no qual se realizavam cerimónias tão significativas como a do Beija-mão. *Vitrail* (2012) e *Lilicoptère* (2012) são outras obras que o Palácio de Versalhes e o Palácio Nacional da Ajuda partilham mas cuja perceção, por parte do espectador, beneficia em Lisboa. *Vitrail* é uma tapeçaria de Portalegre cujo motivo abstrato, baseado numa dinâmica interseção de linhas e cores, reverbera no Quarto de D. Luís, relacionando-se com os vários elementos existentes. *Lilicoptère* consiste num helicóptero Bell 47 transformado com materiais tão diversos quanto plumas de avestruz tingidas, cristais Swarovski e tapetes de Arraiolos. A Sala dos Embaixadores, da qual sobressai o teto abobadado que delinea, em tons suaves, um céu azul entrecortado por nuvens, assume-se como o enquadramento ideal para tão especial “máquina de voar”, espécie de coche real mágico de uma Marie-Antoinette dos nossos dias.

No Palácio de Versalhes, as obras da artista expuseram-se, sobretudo, em zonas imponentes, próprias de um edifício realengo; no Palácio Nacional da Ajuda, tal também acontece (no Andar Nobre), mas a par de uma ocupação de múltiplas áreas de pequena escala (no Piso Térreo e no acesso ao eixo central do Andar Nobre), cujo carácter doméstico se aprobeitou. Obras como *Carmen* (2001), *Brise* (2001) e *Deslunado* (2004) elucidam a diversidade estilística com que a artista aborda o foro íntimo. No primeiro caso, trata-se de um lustre executado com brincos em plástico e tiras de veludo; uma ária do acto I da ópera *Carmen*, de Bizet (1875), interpretada por Maria Callas, constitui a sua banda sonora. *Brise* consiste num sofá feito com flores em plástico e outros materiais, dos quais se destacam bolas de naftalina. *Deslunado* é uma “torre” de estendais da roupa nos quais se penduram candeeiros virados para baixo.

Vasconcelos já expôs o conjunto completo do bestiário de Bordalo Pinheiro, mas é no Palácio Nacional da Ajuda que estas obras mais sobressaem. Tal deve-se à graciosidade com que se mostram, pois escondem-se ou mesclam-se com o mobiliário e as louças das múltiplas divisões do edifício. Obras como *War Games* (2011) e *A Todo o Vapor*

(*VermeHo #1*) (2012), já apresentadas no estrangeiro, desvendam-se agora em Portugal e dialogam com elementos das salas que as acolhem. *War Games* consiste num Morris Oxford VI com o interior repleto de figuras de animais em peluche e brinquedos em plástico, bem como com o exterior coberto por espingardas em plástico e LEDs intermitentemente ligados. No segundo caso, trata-se de uma “fonte” delineada com ferros de engomar que expõem vapor de água. Ora, as obras apresentam-se, respetivamente, no Vestíbulo, que se articula com a zona exterior do Palácio Nacional da Ajuda, e na Sala de Mármore, cuja decoração compõe um jardim de inverno, ao centro do qual está uma fonte.

As vicissitudes do Palácio Nacional da Ajuda subtraíram-lhe a sumptuosidade do Palácio de Versalhes. É conhecido o enredo do Palácio

Nacional da Ajuda: a descontinuidade da construção e a demora na assunção como Paço Real subverteu a sua existência. Todavia, em vez de condicionar a exposição de Vasconcelos, tais circunstâncias alicerçaram o princípio organizador que a potenciou. Efetivamente, no Palácio Nacional da Ajuda apresentam-se parte das obras expostas no Palácio de Versalhes, bem como obras novas, obras recentes inéditas em Portugal e obras raramente vistas desde a sua criação. A exposição no Palácio Nacional da Ajuda traça, pois, uma panorâmica da produção artística de Vasconcelos desde inícios da década de 2000. Este projeto não só complementa outras antologias da artista, mas também suscita o conhecimento ou a redescoberta das suas obras à luz da frutuosa relação que encetam com o Palácio Nacional da Ajuda.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Miguel, “Ponto de Encontro ou o Regresso da Arte do Real”, in AMADO, Miguel, LEBOVICI, Elizabeth; ZAYA, Octavio, *Joana Vasconcelos: Sem Rede*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2010
ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983]. Londres e Nova Iorque: Verso, 2006

BURGER, Peter, *Theory Of The Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984
DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996
FOSTER, HAL, et. al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2004
GODINHO, Isabel Silveira (dir.), *Palácio Nacional da Ajuda*. Londres: Scala, 2011

KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1986
O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* [1976/1986]. Berkeley, Ca, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2000
RESTANY, Pierre, *60/90. Trente Ans de Nouveau Réalisme*, Paris: La Différence, 1990

