**ALBERTO FIZ**

**Co-curatore della mostra**

**La disobbedienza degli oggetti \***

*Ponto de Encontro*. È il titolo della prima mostra pubblica con cui, nel 2000, allo scoccare del Nuovo Millennio, Joana Vasconcelos si presentava al pubblico internazionale. Aveva appena compiuto ventinove anni e ad ospitarla era il Museu de Arte Contemporânea de Serralves a Porto in Portogallo. L'elemento centrale di quell'esposizione era una giostra per adulti con gli spettatori che giravano in tondo prendendo posto su sedie che hanno come riferimento il design di ufficio, quasi fossero estrapolate dall'ambiente di lavoro, in un gioco di ruoli fortemente ambiguo dove i grandi prendono il posto dei piccoli. Sin da allora, risultava evidente come l'arte non fosse un'esperienza solipstica bensì relazionale in base a un principio che caratterizza l'intera ricerca dell'artista portoghese. Del resto, nel 2013, in occasione della Biennale di Venezia, con il progetto *Trafaria Praia* dà al Portogallo il proprio Padiglione (in Laguna non ha mai avuto un suo spazio permanente) e lo allestisce su un *cacilehiero*, tipico traghetto lusitano, divenuta opera d'arte totale, naturalmente galleggiante, utilizzato per tutto il periodo della manifestazione come meeting point per performance, talk, workshop, dibattiti in un collegamento ideale tra Lisbona e Venezia.

Punto d'incontro tra le culture, crocevia di stili, ma soprattutto luogo di trasformazione. Potrebbe essere questa l'arte secondo Joana Vasconcelos e a ben vedere, siamo tutti come quegli spettatori che salgono sulla giostra in attesa di provare meraviglia. E lei, ogni volta ci stupisce, sia che realizzi giganteschi sandali con i tacchi a spillo formati da centinaia di utensili in alluminio da cucina (*Marilyn,*2011), sia che inventi una torta nuziale di dodici metri d'altezza accessibile al pubblico, con 25 mila piastrelle di ceramica smaltata (*Wedding Cake,* 2023). Tutto ciò andando incontro a una monumentalità intesa come preciso dispositivo di cambiamento. Ogni volta infatti l'artista predispone una trappola per la visione che ha lo scopo di attrarre lo sguardo atrofizzato dello spettatore. Provoca, ostenta e talvolta persino irrita, ma Joana Vasconcelos non lascia mai indifferenti creando un cortocircuito tra le sue opere e gli ambienti che li ospitano. Da Versailles agli Uffizi di Firenze, dal Guggenheim di Bilbao al madrileno Palacio de Liria sino al Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, la logica è la medesima, ovvero non limitarsi ad occupare lo spazio, bensì renderlo protagonista del suo progetto che in nessun modo può essere neutrale. Come interagisce con gli oggetti, così abita i luoghi che diventano materia plasmabile e flessibile; paradossalmente, il Museo di Ascona si è allargato per contenere le sue opere che hanno sfondato le pareti e divelto i muri.

"L'opera è opera solamente quando diviene l'intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcun altro che la legge", ha scritto Maurice Blanchot sottolineando l'aspetto condiviso della creazione artistica dove solo il dialogo tra le parti può far scoccare la scintilla. In tal senso, è emblematica la presenza ad Ascona di *Wash and Go* (1998)*,* una sorta di metaforico autolavaggioche lo spettatore è costretto ad attraversare per fare il proprio ingresso in mostra. Si tratta di un'opera composta da due rulli meccanici ricoperti da collant colorati. Immobili, potrebbero assomigliare a due cariatidi postmoderne, ma una volta che i meccanismi vengono azionati, i rulli iniziano a danzare simulando un movimento ipnotico che sarebbe piaciuto a Jean Tinguely. Ciò che conta è il rituale di purificazione necessario per accedere al mondo dell'arte in un passaggio liberatorio quanto mai necessario dove la mente si affranca e i pregiudizi si diradano.

È una rigenerazione per l'intero museo, pronto ad accogliere percorsi imprevisti che consentono di riattivare la memoria del luogo rendendo la storia partecipe del presente. Joana Vasconcelos del resto accetta la precarietà e la spettacolarizza, come emerge dalla visione della *Valchiria* che scende verticalmente per oltre dieci metri lungo il lucernario del Museo per imporsi alla vista dello spettatore senza più abbandonarlo. Ovunque sia la incontrerà, circondata dalla sua aura di mistero nell'ambito di un progetto espositivo dove gli elementi sono tra loro intrecciati, come se tutto facesse parte di un unico, immenso crochet.

La rêverie insomma intesa, come ha scritto Gaston Bachelard "non come un sogno che fugge ma un pensiero che si approfondisce". Ispirate alle divinità guerriere della mitologia nordica, le *Valchirie* celebrano la forza e il coraggio della donna. L'opera, sospesa nello spazio, assume ogni volta un'identità differente e ad Ascona prende il nome della Baronessa (A *Baronesa*, 2023) l'espressione con cui era conosciuta la valchiria della pittura, Marianne Werefkin a cui è dedicato il Museo. Ma altre Valchirie sono state associate a idee, concetti o persone come Miss Dior o Elizabeth Mumbet Freeman, la donna afroamericana che contribuì all'abolizione della schiavitù in Massachusetts.

Biomorfe e colorate, le *Valchirie* sono creature organiche che si muovono nel cosmo senza rispettare regole stabilite; come navicelle spaziali della fantasia, sviluppano in forma concreta suggestioni che si potrebbero nascondere nella pittura di Wassily Kandinsky o di Joan Mirò. Realizzate con tessuti, ricami, broccati, velluti, lustrini e luci al LED, planano nello spazio mantenendo costante la loro componente fluida. Sono, a ben vedere, opere queer per il loro destino ibrido e per la loro volontà di uscire da categorie predeterminate.

L'instabilità della scultura ha una matrice femminile spesso trascurata. Basi pensare a Eva Hesse, che ha introdotto materiali fragili e deperibili e nel 1969 ha ideato *Contingent,* un'installazionecon otto pannelli sospesi, imbevuti di lattice e fibra di vetro che fluttuano nell'aria. Ma la scultura intesa come corpo vivo coinvolge anche Marisa Merz che già nel 1966 crea le *Living sculptures* con fili di alluminio intrecciati e sospesi. O Carol Rama che utilizza materiali morbidi e cedevoli come le camere d'aria in una logica espressiva e sensuale. E naturalmente non si può non citare Louise Bourgeois che già nel 1968 realizza *Fillette* esponendo un provocatoriooggetto fallico sospeso in lattice e gesso.

Joana Vasconcelos tuttavia cambia registro, esce da una dimensione introspettiva e sviluppa una nuova relazione col mondo attraverso una spettacolarizzazione della propria ricerca dove non mancano ironia e leggerezza. La sua energia vitalistica va incontro a un processo immaginativo profondamente empatico dove, come lei stessa afferma, "il primo obiettivo è sorprendere, portare gioia a chi incontra le mie opere. La bellezza dell’arte risiede nella sua capacità di esistere in spazi diversi e comunicare attraverso paesaggi culturali e fisici differenti” (J.Vasconcelos intervista con Leonardo Castiglione, *Interni*, 23 dicembre 2024).

L'artista non teme la decorazione e utilizza la teatralità barocca per mettere in discussione il potere, così come ogni forma di autoritarismo. Un barocco domestico e popolare dove al marmo si preferisce l'uncinetto e all'oro l'alluminio delle pentole.

(…) L'artista compie una sofisticata operazione linguistica che non tende a riproporre il ready-made nella sua dimensione neutrale, a-artistica, ma lo trasforma in una presenza sfarzosa e sfavillante. L'oggetto anonimo si carica di nuovi contenuti e non è più “apparenza nuda”. Diventa invece il filo conduttore di un'indagine che coinvolge il reale nei suoi differenti aspetti secondo un perenne meccanismo di appropriazione. In questa logica va analizzato il concetto di monumentalità, spesso utilizzato come chiave d'accesso semplificato all'opera dell'artista. Ma di quale monumentalità si parla? Evidentemente instabile e precaria, come nel caso delle *Valchirie*, ma Joana Vasconcelos certo non arretra di fronte ad altre forme di scultura su larga scala e anche in questo caso prende una posizione molto netta, per nulla timorosa di sottoporsi a un confronto con Claes Oldenburg e in generale con la pop art. E lo fa scegliendo d'intraprendere una propria strada dove non solo le tematiche appaiono radicalmente differenti (il femminile, rispetto alla visione patriarcale e maschilista che caratterizza la pop e per estensione tutte le post avanguardie del dopoguerra) ma il tipo di processo esecutivo, l'atteggiamento e il risultato finale. A svelarci la strada è l'artista stessa che confessa il suo interesse per Georges Seurat e per il puntinismo: "Adoro l'idea che una rete di punti possa formare una silhouette" (J. Vasconcelos intervista con Estelle Pietrzyk in *Joana Vasconcelos I Want to Break Free*, Musées de Stasbourg Stasburgo, 2018), ha affermato. Indicazione assai puntuali per comprendere il significato di una ricerca dove il macro non è altro che la somma di infiniti elementi micro disposti in sequenza dall'artista. Come nel pointillisme, è lo spettatore che giunge alla costruzione dell'immagine partendo dalla sua parcellizzazione.

(…) Indipendentemente dal significato simbolico, appare determinante il fatto che ciascun lavoro prenda vita partendo dall'assemblaggio di elementi in serie o da intarsi minuziosi seguendo un procedimento del tutto simile a quello del ricamo. Sono le singole unità a crescere e dare vita al "monumento" e in tal senso Joana Vasconcelos fa proprio uno dei principi della psicologia gestalticasecondo cui il totale è maggiore della somma delle singole parti, ben consapevole che la nostra esperienza tende a organizzare gli elementi sensoriali in strutture coerenti e significative.

Le sue sculture, ambigue e paradossali, mantengono intatto il loro potere illusionistico. Ma basta avvicinarsi per assistere alla decomposizione, come se improvvisamente si rivelassero gli infiniti tasselli del puzzle. Dinnanzi alle sue opere, le nostre certezze sono destinate a vacillare in una costante latenza della visione.

Ascona, 13 giugno 2025

**\* Estratto dal testo in catalogo Allemandi editore**