

ANA JOTTA EM AUTO-REPRESENTAÇÃO BICHOS PALAVRAS COISAS

ANA JOTTA IN SELF-REPRESENTATION ANIMALS WORDS THINGS

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA*
raquelhs10@gmail.com

Ana Jotta (Lisboa, 1946) é uma relevante artista portuguesa com boa recepção crítica, articulada com a realização de exposições regulares desde a década de 1980 e representação nas principais colecções públicas e particulares portuguesas.

A marca Ana Jotta é a sobreposição estética e ética entre a vida e o fazer artístico cuja “excentricidade” reivindica: estar fora do centro, ou seja, das dinâmicas da cena artística e do mercado que encara a partir da filosofia dos *cínicos* da Antiguidade grega. Do ponto de vista das referências, Ana é radicalmente ecléctica, circulando entre pintura, escultura e instalação. Aprecia as artes populares e ama as coisas de que se rodeia, nas casas-atelier, acumulando diversa *memorabilia* que (re)trabalha em séries sucessivas, numa espécie de diários que ora se restringem a marcações subtis, ora se alargam numa produção esfusante.

O tema da auto-representação é central em Ana Jotta e tem uma realidade alargada que será objecto de reflexão no meu texto. Como acontece com os grandes praticantes da representação de si, ela esconde-se mais do que se revela, mas sem qualquer intencionalidade de decoro. Simplesmente, porque a caminho dos 80 anos, continua, com juvenilidade desarmante, a confrontar a opacidade da vida.

Palavras-Chave: excentricidade; auto-representação; trabalho-transformação.

Ana Jotta (Lisbon, 1946) is a relevant Portuguese artist with good critical reception, combined with regular exhibitions since the 1980s and representation in the main Portuguese public and private collections.

The Ana Jotta brand is the aesthetic and ethical overlap between life and artistic work whose “eccentricity” she claims: to be outside the center, that is, the dynamics of the artistic scene and the market that she views from the philosophy of the cynics of Greek Antiquity. From the point of view of references, Ana is radically eclectic, moving between painting, sculpture and installation. He appreciates popular arts and loves the things she surrounds herself with, in studio houses, accumulating various memorabilia that she (re)works in successive series, in a kind of diaries that are sometimes restricted to subtle markings, and sometimes expand into an exhilarating production.

The theme of self-representation is central in Ana Jotta and has a broad reality that will be the subject of reflection in my text. As with the great practitioners of self-representation, she

*Profª Catedrática Jubilada, FCSH/UNL. Membro integrado do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-8217-4586

hides more than she reveals, but without any intention of decorum. Simply because, approaching 80 years of age, he continues, with disarming youth, to confront the opacity of life.

Keywords: eccentricity, self-representation, transformation work.

Data de recepção: 03/07/2024

Data de aceitação: 08/07/2024

DOI: 10.21814/2i.5864

Como artista, o que implica – pelo menos para mim – a prática diária da individualidade, oriento-me pela excentricidade.

— Ana Jotta

1. Introdução

Ana Jotta (1946) estudou na Escola de Belas-Artes de Lisboa que trocou pela École d'Arts Visuels de l'Abbaye de la Cambre, em Bruxelas. Nunca desprezou a Academia mas a Escola lisboeta era antiquada e fortemente repressiva do ponto de vista das liberdades, apesar da crescente contestação da ditadura salazarista em que os estudantes desempenharam um papel relevante.

Fundamental para a construção dos seus interesses intelectuais foi o trabalho no teatro, como cenógrafa e artista, desenvolvido com Osório Mateus em produções baseadas em textos de Denis Diderot, Frank Wedekind, Gil Vicente, Samuel Beckett, Almeida Garrett e Tennessee Williams. Esta actividade alargou-se ao cinema, tendo sido cenógrafa de realizadores como João Botelho em *Conversa acabada* e João César Monteiro em *Silvestre* (Ana Jotta *Never the Less*, 2024, p.2).

Nas artes plásticas, a sua carreira afirmou-se na década de 1980, época caracterizada, em Portugal, por um salto económico e cultural depois da adesão à Comunidade Europeia. Nesse tempo, eufórico e cosmopolita, Ana depressa afirmou a sua particularidade, nomeadamente a partir da primeira exposição individual em 1986. Nas suas próprias palavras, tornou-se então uma “profissional-amadora” (*A indisciplina do desenho*, 2024, p.2). Dito de outro modo, Ana reivindica, na cena artística, um lugar “excêntrico”: viver e trabalhar fora do centro, nas margens, nos limites. Esta determinação tem diversas consequências. Permite-lhe – continuo a citá-la – uma “existência solta” e uma partilha fraterna com “coisas ténues, quase invisíveis” que estão na origem dos seus “objectos exclusivos” que, pela sua singularidade, estranheza e anti-forma, possam existir com vida própria (*Rua Ana Jotta*, 2005, p. 162).

Por isso, ela nunca aderiu a uma estilística nem a um movimento, circulando entre “práticas, formas e tipologias, disciplinas e técnicas artísticas, sem estabelecimento ou reconhecimento de hierarquias” (Anacleto, 2017, p. 1). As obras, muitas vezes rerepresentadas, concretizam-se em desenho, pintura, escultura, objectos, instalações, gravura, bordados e o que designa por “notas de rodapé” incluindo esboços, citações, proclamações, livros, revistas, recortes, fotografias intervencionadas ou não, cadernos de trabalho, num espírito apropriação visceral que tem componentes eruditas e vernaculares. A diversidade de meios e de soluções amplia-se espectacularmente em cada uma das exposições que, nas últimas décadas, são, elas próprias, “objecto(s) exclusivo(s)”, reunindo obra antiga e obra nova em espirais surpreendentes em que a unicidade de cada peça cintila, ou pode dissolver-se, na particularidade de um ambiente. Ana faz questão de improvisar, guiada, segundo diz, por “um critério de paixão” (*A indisciplina do desenho*, 1999, p. 83). Citando Anthony Huberman, “Her artwork (...) is less about an act of appropriation and more about weaving together a string of small life encounters. It's as if art happens to her.” (*Ana Jotta Never the Less*, 2023, p. 9). Essa arte “que lhe acontece” usa “o kitsch sem cerimónias” e pode ser “mais ou menos realista, decorativa ou aparentemente académica” (Nicolau, 2002, p. 24).

2. Filosofia, economia, política

Para explicitar a sua obra, Ana maneja o conceito de cinismo, não no sentido corrente do termo, mas remetendo-o, nas suas próprias palavras, para os “cínicos da Antiguidade”, embora sem teoria nem aprofundamento de análise. O que interessa Ana é uma apropriação intuitiva de leituras e imagens, numa representação anti-intelectual, parcialmente falsa, sem agressividade e sem cedências.

Importa sobretudo recordar a etimologia da palavra grega *kyniskos* derivada de *kyôn* que significa cão: os *cínicos* “ladravam” à hipocrisia das convenções sociais, exercitando uma liberdade radical e um despojamento vivencial máximo. Em catálogo de exposição recente, os seus comissários, Henry Huberman e Miguel Wandschneider reforçaram este entendimento da matriz estética da artista: o primeiro afirmando que “muito do seu trabalho tem sido a rejeição das convenções”, e o segundo recordando que a sua primeira exposição individual, em 1987, tinha como título *Eu seja cão (Ana Jotta Never the Less, 2023, p. 2)*¹. Aliás, Ana já dissera o mesmo: “Quanto à ironia, decididamente prefiro ser cínica, como a velha Escola Grega, que usava como metáfora a imagem do cão que rosna, quase sorri, para não morder” (*Rua Ana Jotta, 2005, p. 162*). Logo a seguir, cita o ensaio de Bakhtin, *Rabelais e o seu Mundo*: “Certos aspectos essenciais do mundo são apenas acessíveis pelo riso. (...) O riso vence o medo, não conhece inibições nem limite. O seu idioma nunca é usado pela violência e pela autoridade.” (*Rua Ana Jotta, 2005, p. 162*)².

Praticando deliberadamente esta filosofia libertária que se distancia da sistemática da história da arte, Ana declara, em primeiro lugar (com algum escândalo da recepção crítica) “que eu não tenho ideias” (*Anagramas improváveis, 2024, p. 1*) e, em segundo lugar, reivindica uma economia política, também oriunda da mundividência dos Cínicos atenienses: um gosto de parcimónia que opõe “ao esbanjamento de meios que conheceu por dentro quando trabalhou para teatro e cinema” (*A indisciplina do desenho, 1999, p. 81*). Para ela, o essencial “é retirar, retirar, até ver o que fica que é sempre mais”, afirmando, com fortíssimo acento ecológico, que “o desperdício é um grande erro democrático” (*A indisciplina do desenho, 1999, p. 81*).

A austeridade de processos e de concretização verifica-se também nos seus últimos catálogos. Não apresentam fotografias e são de rigoroso design da sua autoria, mas, paradoxalmente, as exposições a que se referem têm como ponto de partida um compulsivo gosto “recolector” que Gaëtan pela primeira vez apontou. Segundo este artista que foi grande amigo de Ana Jotta, “ela anda ao rabisco”, sendo uma “respigadora” afirma, citando o filme de Agnès Varda (*Rua Ana Jotta, 2005, p. 27*)³.

¹ O filósofo alemão Peter Sloterdijk na sua obra *A crítica da razão cínica*, 1986, é a principal referência da recuperação da importância dos “Cínicos da Antiguidade” para pensar a cultura e arte contemporâneas, nomeadamente através do que denomina por “Neo-Kinimus” que se manifesta no Dadaísmo. Refira-se também os trabalhos académicos de Ana Nolasco que partem dos mesmos pressupostos: Nolasco, A. (2003). *A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*. Dissertação de mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Nolasco, A. (2013). *Transgressões do Belo. Invenções do Feio na arte contemporânea portuguesa*. Tese de doutoramento em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Esta obra, publicado em russo, está traduzida em português a partir da tradução francesa de Barkhtin, M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. S. Paulo: Hucitec, mas as citações de Ana Jotta permitem verificar que ela usou uma tradução inglesa, o que se confirma no título que utiliza *Rabelais e o seu mundo*, traduzindo à letra o título com que a obra foi editada em inglês: Barkhtin, M. (1971). *Rabelais and his world*. The MIT Press.

³ Gaëtan refere-se ao documentário de Agnès Varda, *Les glaneuses et la glaneuse* de 2000, inspirado em quadro célebre de Jean-François Millet.

As suas casas são habitadas por objectos da mais diversa proveniência, maioritariamente de gosto popular que, ao contrário de designações comuns, ela não considera *kitsch*. Convivem com livros, gravuras, fotografias e coisas encontradas que lhe provocam curiosidade estética e afinidades afectivas. Gosta desses “ambientes saturados” porque “tenho de ter para tirar” e porque a parafernália de recursos (que se amplia ao exterior e à atracção pelo “acaso”) permite que “as coisas” lhe caiam “em cima da cabeça” (*A indisciplina do desenho*, 1999, p. 85). Mas, diferentemente do que costuma ser dito, não considero que Ana seja uma colecionadora, a não ser de pequenas séries, especialmente relacionadas com a vida e os dias, como a dos seus isqueiros (Nicolau, 2002, p. 19). É de facto uma recolectora, o que significa ignorar a sistematicidade, a hierarquia, o valor de troca, a ostentação, aspectos que são essenciais na personalidade do colecionador⁴ e cuja ausência, neste caso, distingue recolecção de colecção. Mas a questão essencial é que a pulsão recolectora não é autónoma do seu entendimento de ser artista e fazer objectos artísticos.

Passando da economia para a ideologia sem sair do palco da política, interessa registar a clareza cortante com que Ana diz: “Não me interessa arte por causas, por causas justas. Não me interessa arte sobre, não me interessa a indústria da arte” (*A indisciplina do desenho*, 1999, p. 84). Esta negação da função social do seu trabalho destina-se na verdade à crítica ao mercado, em relação ao qual afirma: “Interessa-me um trabalho que desaparece. Um trabalho cínico”. No entanto, Ana não vive fora da cena artística e do mercado, mas actua numa dimensão afectiva e artesanal, trabalhando com poucos curadores, geradora de uma rede de afinidades que volta a afirmar a sua economia política, anti-esbanjamento.

Cerzindo as direcções de reflexão aqui expostas, interessa sintetizar o essencial: na paisagem desconexa da arte contemporânea, Ana reivindica-se como uma *faber* que deambula entre a paixão pelas coisas e a pulsão irresistível de as intervencionar ou simplesmente deslocalizar, e reinstalá-las na casa, no atelier ou no espaço de exposição. Há objectos que se mantêm no espaço do privado, outros propõem-se à “partilha do sensível” (Bourdieu, 2010, p. 13) em primeiro lugar com os seus amigos, umas vezes como brisa, outras, como ventania que seduz e não deixa descansar.

3. Artes populares

Na biografia extensiva de Ana, Gaëtan distingue no “naípe do prolífico baralho da produção de *J*, os trabalhos de inspiração folclorística-infantil” (*Rua Ana Jotta*, 2005, p. 35). Entre eles, interessa-me especialmente o território das artes populares. Na sua variedade máxima, este é um domínio de especial eleição das pulsões recolectoras e apropriacionistas da artista que povoa as casas-atelier com coisas, vezes sem conta transpostas para dentro das obras e para os lugares de exposição. Na minha opinião, esse ímpeto de adquirir ou recolher o que é simplesmente comum ou herdado sem especial genealogia, constitui uma teoria da arte.

Assim aconteceu, quando, em 2023, estava a preparar a exposição celebradora da atribuição, nesse ano, do Grande Prémio Amadeo de Souza Cardoso⁵. Na primeira

⁴ O colecionismo tem uma vastíssima bibliografia que continua a crescer. No entanto, considero como obra referencial o livro de Susan P. (1995). *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.

⁵ O Prémio Amadeo de Souza Cardoso foi instituído em 1997 pela Câmara Municipal de Amarante que tutela o Museu Amadeo de Souza Cardoso, dedicado ao mais inovador artista português do primeiro modernismo que nasceu na região, concretamente no lugar de Manhufe. Em 2023, Ana Jotta foi Grande

deslocação à bela cidade de Amarante, Ana deteve-se nas bancas de venda ambulante no exterior do Museu: comprou alguns brinquedos de plástico e os olhos detiveram-se, definitivamente atraídos, nas embalagens de quilhões da doçaria tradicional, expressão forte da hagiografia de S. Gonçalo, o milagroso patrono da cidade, capaz de fazer engravidar cada uma das mulheres que o procura. No modestíssimo catálogo que ela própria desenhou, Ana quis publicar alguns excertos de textos etnográficos sobre os lascivos quilhões cobertos de açúcar cristalizado; e com algumas dúzias deles, realizou um friso numa das paredes da exposição que intitulou *Comer e existir*. A exposição compreendia também um conjunto de ecrãs de projecção pintados com grandes formigas devorando apetitosos bolos, mais inocentes que os quilhões, e uma pequena paisagem da autoria de Amadeo (escolhida pela artista no acervo do Museu), evocando o perfil ondulado e verde das montanhas circundantes.



Fig. 1 Ana Jotta, Exposição *Comer e existir*.
Museu Amadeo de Souza Cardoso, Amarante, 2023. Fotog. Samuel Silva.

Com este conjunto heterodoxo de meios, Ana inscreveu-se numa geografia e numa história, propondo a Amadeo, figura máxima do modernismo português, um diálogo quase privado, aderindo ao seu desígnio de recriar míticamente um lugar

Prémio Amadeo de Souza Cardoso, por proposta do júri constituído por Raquel Henriques da Silva, Laura Castro, Lúcia Afonso e Samuel Silva, tendo realizado, numa das salas daquele Museu, a exposição *Comer e existir* Ana Jotta.

antiquíssimo⁶. Foi provocatória e intransigente, impondo os impúdicos bolos que são comprados e comidos com um misto de gestos contraditórios - entre exibir e esconder - tal como acontece com o pagão culto fálico que o cristianismo incorporou⁷. A reivindicada possibilidade deste encontro é a sua teoria da arte, expressa também na última componente daquela exposição. Um conjunto disperso de pequenas frases manuscritas, umas que usa frequentemente (“Haverá vida depois do Trabalho?” ou “On going ness”) outras com autor atribuído, em fala própria ou em diálogo:

Jean Genet: “Que relação existe entre o santo e o criminoso? A solidão”

J: “Que relação existe entre o santo e o criminoso? A mesma que existe com um artista: a solidão” (*Comer e existir. Ana Jotta, 2023, sem n.º de p.*)

Para explicar esta perturbação criativa, Ricardo Nicolau foi buscar o conceito de “uncanny” de Sigmund Freud (Nicolau, 2002, p. 19): a figura sinuosa, quase descontrolada da estranheza no seio do que nos é familiar. Ana definiu-a assim:

Paixão, to *fall in love*, *tomber amoureux*. A curiosa palavra **queda** que nos deixa, nem por segundos, quando por exemplo se vai cair na rua, sem apoio, livres, soltos. E estar livre é estar sem medo, sem limite, até o nosso corpo atingir o chão, claro. (*A indisciplina do desenho, 1999, pp. 80-81*)

4. Retratos

Se cessa toda a intimidade, então o homem começa a respirar.
— Filomena Molder

O que quero é diluir-me, ir-me diluindo.
— Ana Jotta

Usando os densos conteúdos das epígrafes, considero que, sem nunca abrir a “intimidade” e (re)construindo-se como “diluição”, Ana auto-representa-se ao longo da sua obra com aparente tranquilidade. No início, assumiu uma tentação heteronímica com a criação de Al Cartio (Honolulu, 1951) em nome de quem enviou um conjunto de desenhos para a exposição LIS’81, a par de outros, assinados por ela própria⁸. Embora

⁶ Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) viveu e trabalhou entre Manhufe/Amarante, onde ficava a casa da sua família, e Paris onde se integrou, com notável originalidade, nos movimentos de vanguarda de 1900. A sua história e geografia divididas foram um mote do seu trabalho onde afloram permanentemente referências e citações da cultura popular minhota e das suas paisagens. Ver para desenvolvimento, Freitas, H. (2016). *Le saut du lapin*. In AA.VV, *Amadeo de Souza Cardoso* (pp. 17-26). Paris, Grand Palais e Fundação Calouste Gulbenkian.

⁷ Vale a pena transcrever um dos textos que Ana Jotta publicou no catálogo: “Nas duas festas do santo – na de Janeiro e na de Junho – especialmente nos arraiais, vendem bolos especiais – as *doceiras* e as *rosqueiras* – a que dão o nome de *testículos de S. Gonçalo* (em bom português) que muita gente compra. Estes bolinhos tinham a forma de dois limões pegados. Os rapazes dão os pães às raparigas e vice-versa. Hoje o nome tradicional faz que os bolos tomem a real forma de órgãos do sexo masculino, e foi preciso que as autoridades impedissem que fossem expostos nas tendas, pelo que as vendedeiras os têm em caixas fechadas. Há cantigas a propósito, muito lascivas, que não posso publicar” in Vasconcelos, J. (1933-1988) *J. Etnografia Portuguesa. Livro III: Vida tradicional portuguesa*, p. 418, transc. in *Comer e existir. Ana Jotta*, sem n.º de p.

⁸ Gaëtan, *op. cit.*, p. 21. Estes desenhos de Ana Jotta como os de todos os artistas concorrentes à LIS’81 – Lisbon International Show desapareceram no incêndio que, em 20 de Agosto de 1981, ocorreu antes da abertura ao público, na então Galeria de Arte Moderna em Belém, tutelada pela Secretaria de Estado da Cultura.

esta via de desmultiplicação do eu em outros, com biografia autónoma, continue a aflorar em vários momentos da obra, interessa-me outra, mais constante: a diluição da autora e não a sua desmultiplicação. Por exemplo, logo no início da sua carreira, realizar-se-á nos pequenos e afectuosos cães que diligentemente pintou para a sua primeira exposição individual, intitulada *Eu seja cão*.

Poderia imaginar-se alguma relação entre os cachorros e os futuros “cães” que, na Atenas antiga, deram nome aos *Cínicos*, “ladrando” às convenções e às hipocrisias da cultura instituída. Mas a artista distancia-se desta leitura circunscrita. Na verdade, estes canídeos parecem-me ingénuos, representando talvez eventuais agruras sentimentais de juventude. Um deles, ataviado de postura artística masculina, posta-se, bastante indefeso, entre o que parece ser um potente jorro entre duas paletas que sugerem dois corações: *Possível declaração de amor?* é o título desta espécie de cena fundadora, desmultiplicada nas dezenas de pinturas afins.

Na “Biografia alternativa” de Ana Jotta, Gaëtan além de abrir curiosas pistas de decifração destas primeiras pinturas, salienta que é nelas que se afirma, definitiva, a marca *J*, como assinatura e auto-representação: simulacro, ferrete, cunho, marca registada em que Ana se exhibe e se subsume. Dotado de elegância gráfica abstracta, é também um gesto de designer cuja legibilidade se torna imediatamente metonímica, no sentido grego “além do nome”. Na verdade, é uma máscara com a vantagem de deixar o rosto e o corpo em aparente segundo plano.

Depois, como sempre acontece na obra desta artista, o *J* ganha autonomia material e, sem deixar de ser o que é, coincide com diversos *ready made*: por mera deslocalização, - como cabos de chapéus-de-chuva ou de sombrinhas, pedaços de madeiras ou troncos de árvores, hastes de ferro ou de plástico com forma de *J*; ou, predominantemente, *ready made* intervencionados de que as velas com pequena torção inferior, serão das primeiras manifestações. Uns e outros tornam-se objectos artísticos, esculturas muitas vezes, agrupados ou dispersos nos espaços de exposição. Deste modo, Ana enquanto *J* solta-se e ecoa, gerando uma musicalidade expressiva, ora conversadora, ora velando-se a si mesma.



Fig. 2 Ana Jotta, *TI RE LI RE*.
Aspecto da exposição, Centro de Arte Contemporânea de Ivry, 2016.

Na última exposição que realizou em Zurique, em 2024, um dos *Js* era uma belíssima instalação: sobre uma grande tapete circular vermelha (com o centro ocupado por outra, cinza) dispunham-se duas latas de metal cilíndricas sobrepostas, base solta para uma alongada haste branca, no topo da qual se encaixavam dois cabos cinzentos de chapéu-de-chuvas voltados para lados opostos. Ligados à corrente, os *Js* giram e dançam elegantemente, num movimento circular pouco acima do solo, instáveis e seguros.

Na mesma sala, havia outros *Js*, por exemplo, *Levamos tempo, mas chegamos*, um conjunto centralizado numa mesa de sóbrio design. Sobre o tampo, um conjunto de sete velas vermelhas, com a base dobrada, dispunha-se sobre uma bandeja, ao lado de um ovo de avestruz, pintado com formigas em fila; na parede, um pirex com um corpo cerâmico desconforme. O que me interessa neste trabalho é o gosto narrativo e a sublimidade da presença de Ana em duas auto-representações: nos *Js*/velas, como se ela se coisificasse naqueles objectos sem uso possível; e nas formigas em fila, décor quase infantil do ovo de avestruz, embora elas sejam “trabalhadoras-obreiras” exactamente como ela própria. A artista constrói-se como disseminação, mas as coisas em que investe não perdem a sua corporalidade e autonomia, gerando um processo curioso de heteronomia em cadeia. O seu cimento é a energia que nasce dos seus gestos sobre os objectos e nas suas inventadas histórias.

Esta impressão confirma-se na primeira sala da mesma exposição em Zurique. No seu centro descentrado, sobre um plinto alto de ripado amarelo sentava-se um pequeno *clown* de cerâmica com um espampanante vestido de manchas de cores vivas e sapatos de salto a condizer. O título pode parecer inesperado: *LDJ – Luz de Jotta*. Ana que gosta de reafirmar que não tem ideias, terá a explicação mais simples: o objecto é divertido e raro (um palhaço/bibelot sentado, transvertido em mulher) e o título atribuído a este *ready made* assume o encantamento da artista em relação à surpreendente criatividade de um autor que não se sabe quem seja. Mas o essencial é que o *ready made*, aparentemente inocente e não intervencionado, propõe ao espectador um diálogo sem fim sobre arte, o riso e a infância. Com uma fala tão fraterna quanto acutilante que é uma espécie de outro lado do “ladrar” dos Cínicos da Atenas antiga.



Fig. 3 Ana Jotta, *Magnólia*, 2000. Fotog. Laura Castro Caldas.

Mantendo-me no gosto de Ana em disseminar-se por coisas e objectos, há duas outras obras que são especialmente interessantes: *Magnólia*, 2000, que pela primeira vez utiliza um ecrã de projecção como suporte da composição, e *Mademoiselle Rivière*, exposta, também em ecrã, em *s/he is her/e*, no Espaço Chiado 8, em 2002, com comissariado de Ricardo Nicolau. Em *Magnólia*, Ana escreve, com caracteres tipográficos especialmente elaborados e alinhamento complexo que preenche todo o suporte, “nós podemos cortar com o passado mas o passado não poder cortar conosco (*sic*)” frase retirada de um filme com o mesmo nome⁹. Entre as últimas linhas do texto, desenhou um friso horizontal de caretas de um mesmo rosto feminino, que são representações clownescas do seu próprio rosto. Interrompendo o friso no canto inferior esquerdo, manuscreeve uma das suas mais icónicas proclamações: “Haverá vida depois do trabalho?” cujo sentido, como não podia deixar de ser, não tem qualquer clareza. Pessoalmente, considero que, apesar da ambivalência, ela remete para outra afirmação reiterada: o trabalho (artístico) é a sua vida, numa coincidência pulsional.

⁹ Filme de Paul Thomas Anderson de 1999. Ver Ricardo Nicolau, *op. cit.*, pp 17 e 32.

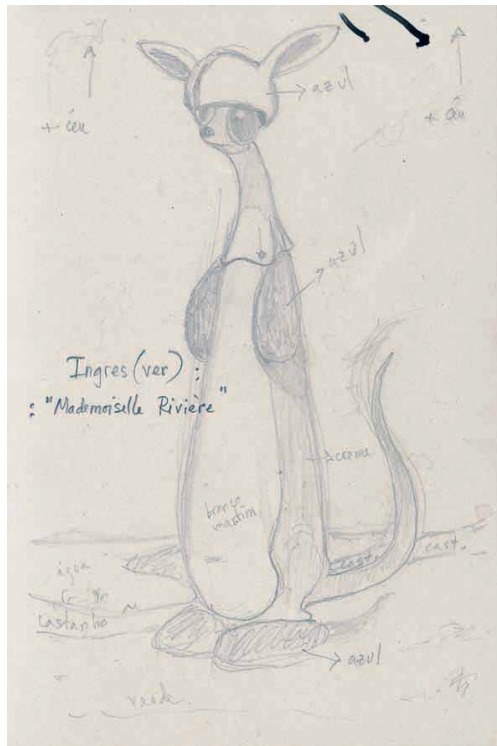


Fig. 4 Ana Jotta, *Mademoiselle Rivière*, 2008, CAM /FCG Inv. 1 OP1611



Fig. 5 Ana Jotta, *Mademoiselle Rivière*, 2008, CAM /FCG Inv. 1 OP1611. Fotog. Laura Castro Caldas.

Quanto a *Mademoiselle Rivière*, o ponto de partida é o quadro de Jean Dominique Ingres de 1806, sobre o qual exerce um extraordinário trabalho de transposição. O corpo da jovem aristocrata é substituído pelo de uma ratazana ou esquila que, de algum modo, está presente na obra de Ingres através da estola felpuda que a mulher segura entre braços, com um forte movimento ondulante de clara sugestão sexualizada. Mais espantoso (e divertido) é o facto de o rosto largo *da* animal ter uma inescapável semelhança com o rosto de *Mademoiselle*, o mesmo acontecendo com o chapéu que tem o recorte do penteado do modelo. Os acrescentos, especialmente cómicos, são as grandes orelhas, a cauda que se ergue ufana e a representação de corpo inteiro (incluindo as cuidadas pantufas) em que Ingres não se deteve, cortando o retrato a três quartos. Acrescente-se que, no ecrã, a figura ocupa apenas o canto esquerdo, deixando espaço expectante para o que poderia ser o par de tão elegante *mademoiselle*.

Tendo como foco as livres apropriações, e praticando a arte como uma espécie de diário, há outras tipologias de trabalhos a considerar, especialmente ancoradas na escrita. Uma é a diversificada série centrada na frase *Que sais-je?*, designação de uma popular colecção francesa de alta divulgação dos mais diversos saberes. Ana escreve-a em diferentes suportes, grandes panos suspensos, um lenço bordado, panos de cozinha, um disco de vinil e gravatas, neste caso serigrafadas também em espanhol: *¿Que Se yo* (Rua Ana Jotta, 2005, p.174-175). Esta deslocalização envolve diversas camadas de (des)sentidos entre o que se sabe e não sabe: em perspectiva escolar (tudo o que a pessoa culta deve saber), filosófica (a insuficiência de todo o saber), psicológica (a impossibilidade do conhecimento do próprio). Há uma permanente circulação entre solicitações, experimentos, suportes, resoluções, literatura erudita e adágios populares que considero auto-representações indagantes, formuladas como setas a zunirem à nossa volta.

O gosto ficcional de se representar em corpos alheios recorre muitas vezes à fotografia. Não gostando de usar retratos seus (nomeadamente na documentação dos catálogos). Ana diverte-se no jogo infundável de se representar em corpos anónimos de mulheres aparentemente muito diferentes de si. A capa do catálogo da exposição *Rua Ana Jotta. Retrospectiva* de 2005 apresenta uma pequena fotografia a preto e branco de uma mulher não identificada (fig. 6), *recuerdo* de uma visita à exposição Universal de Bruxelas de 1958¹⁰. Essa mulher anónima, instalada na capa do catálogo de uma artista ali celebrada, afirma não uma vontade de se esconder, mas uma disseminação heterodoxa, questionante, como referi na parte inicial deste texto, do lugar da arte e do artista na cena contemporânea. Ana fá-lo de um lugar tão pessoal quanto cosmopolita: a mulher anónima, relativamente jovem, em pose e indumentária que indiciam um estatuto cultural, tem por detrás, no eixo da sua cabeça com chapéu, o celebrado *Atomium*, uma das principais atracções da exposição, com cento e dois metros de altura. Foi esse chapéu segundo, uma espécie de aura supersónica, que cativou o olhar sagaz de Ana. Para ela, a gente (ela própria) não passa de átomos de um mundo onde as coisas e os artefactos são tão ou mais significantes do que a alma de cada um. São de facto fabricantes de almas.



Fig. 6 Ana Jotta, in *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*, 2005
(capa de catálogo)



Fig. 7 Ana Jotta, *Cartões de visita*

A segunda e última obra que escolho é substancialmente diferente e pertence a um conjunto que a artista designa por “Cartões de visita” (fig. 7). O ponto de partida é a fotografia antiga de uma mulher encostada a um móvel onde pouso um dos braços. Será uma mulher modesta, com um vestido pesado e sapatos usados. Ana retirou-lhe a cabeça. Uma das peças em que a fotografia se integra intitula-se *Femme variable*,

¹⁰ In Gaetan Lampo, *Rua Ana Jotta*, *op. cit.*, p. 29.

citando um excerto do livro de Philip Dick, *L'homme-variable*¹¹. Ana usa-a em composições diversas, recorrendo à escrita, outras fotografias e colagens. São textos poéticos ou páginas de poesia visual, simultaneamente densos e subtis como muitas outras obras da artista. Ficamos de fora da aparente charada, em grande parte apoiada no enredo ficcional de Dick — sugerindo que a mulher pode ser reparada colocando-lhe diversas variantes de cabeças — mas navegando através dela, encontrando o ímpeto da artista em cada uma das (im)possibilidades de leitura.

5. Epílogo

Don't flinch, don't fall, leave the light on.
— Ana Jotta

Com 78 anos de idade e mais de quarenta de produção, Ana continua a trabalhar movida por uma energia interior que sente cada vez mais intensa e concentrada. Na juventude terá olhado com especial interesse para o Minimalismo e alguns aspectos da Arte Conceptual mas, desde cedo transverteu-os através de uma atitude Dadá e uma estética cínica (no conceito da filosofia grega antiga) com fortíssima marca autoral. Não despreza as exigências do mercado e do colecionismo, mas não permite que eles contaminem a sua ética: uma constante liberdade de propor como arte, por exemplo um capacho de entrada de casa — onde escreve a palavra FIRMEZA — ou um pão de fabrico artesanal que escava para o transformar em chinelos de quarto de dormir, passados depois a bronze. O amor fraterno por estas coisas humildes, que abrange os animais e as plantas do seu jardim da casa *Saloia* vão construindo uma revolução quotidiana que, apesar do cepticismo, viveu sempre sob a figura de *Esperança*, uma das suas mais belas, complexas e transformativas peças: *Esperança* escrita em metal com caligrafia antiga, aposta à parede sem lhe tocar e onde se suspendem arames, pedaços de ferro e cordas, suportes de lâmpadas que piscam continuamente, uma trincha, dois *js* de ferro e uma garrafa de vinho cujo rótulo “En plus je bois” é uma homenagem ao quotidiano, homenageando o riso de Rabelais como farol maior da cultura europeia.

¹¹ Philip K. Dick, *L'homme variable*, 1ª edição 1957. O livro contém três contos: *The Variable Man*, *Second Variety*, *Minority Report*.



Fig. 7 Ana Jotta, *Esperança*.
Exposição *A conclusão precedente*. Porto, Culturgest 2014.
Fotog. Laura Castro Caldas. Cortesia: Galeria Miguel Nabinho

Essa capacidade única de revolucionar, por simplificação da máxima complexidade das coisas e da vida, manifesta-se também no título da sua exposição *Don't flinch, don't fall, leave the light on* (Londres Greengrassi, 2019) que apropria com bonomia o célebre conselho que o presidente americano Roosevelt dava aos jovens no início do século XX: “Don't flinch, don't foul, hit the line hard”.

A intrínseca liberdade de Ana Jotta foi sendo paulatinamente construída desde a longínqua década de 1960, quando o mundo ocidental viveu um tempo complexo, como são todos, mas movido por uma imensa e juvenil esperança. Foi a primeira vez, na Europa e nas Américas, que os jovens reivindicaram e concretizaram a intervenção política, primeiro nas manifestações contra a Guerra do Vietnam, depois no Maio de 68 em França. Ana diz frequentemente que a fealdade e estupidez do mundo deixaram de lhe interessar e é mais céptica do que nunca. No entanto, o meu argumento é que ela continua a confrontar os poderes instituídos e a sua cegueira, praticando uma arte que inventa a vida, recheando-a com memórias longamente cimentadas ou inventadas no breve momento em que abre o caderninho de notas que tem sempre à mão e dentro da cabeça.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1999). *A indisciplina do desenho*. Catálogo de exposição comissariada por M. Wandschneider e Nuno Faria. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea.

- AA.VV. (2005). *Rua Ana Jotta. Retrospectiva*. Catálogo de exposição comissariada por João Fernandes. Porto: Fundação de Serralves.
- AA.VV. (2023). *Ana Jotta Never the Less*. Catálogo de exposição comissariada por Anthony Huberman e Miguel Wandschneider. S. Francisco, Califórnia: CCA Wattis Institute.
- AA.VV. (2023). *Comer e existir. Ana Jotta*. Catálogo de exposição. Amarante: Museu Amadeo de Souza Cardoso.
- AA.VV. (2024). *Anagramas improváveis — Obras da Coleção de Serralves*. Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves.
- Anacleto, A. (2017). *Ana Jotta. Bónus*. Catálogo de exposição. Lisboa: MAAT.
- Bourdieu, J. (2010). *A partilha de sensível*. Porto: Dafne.
- Freitas, H. (2016). Le saut du lapin. In AA.VV, *Amadeo de Souza Cardoso* (pp. 17-26). Paris, Grand Palais e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lampo, G. (2005). Ana Jotta: uma biografia alternativa. In *Rua Ana Jotta. Retrospectiva* (pp. 18-49). Catálogo de exposição comissariada por João Fernandes. Porto: Fundação de Serralves.
- Nicolau, R. (2002). *s/he is her/e*. Catálogo de exposição comissariada por Ricardo Nicolau. Lisboa: Chiado 8 - Arte Contemporânea.
- Nicolau, R. (2024). Ana Jotta e Ângelo de Sousa: «Eu cá não tenho ideias». In *Anagramas improváveis — Obras da Coleção de Serralves*. Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves.