

Leonor Nazaré, 2008

CASA DESABITADA E OUTROS ESPECTROS

«A obra de Ana Vieira a partir da instalação *Casa Desabitada*, realizada na Rua Ivens, nº 56, 3º esq. em 2004, com produção de Artistas Unidos.

Toda a obra de Ana Vieira preparou esta instalação e esta é acerca de toda a sua obra. Será excessivo afirmá-lo? Na Rua Ivens, nº 56, 3º, entrámos numa verdadeira casa, um enorme apartamento devoluto, que a artista apropriou e a obra ocupou.

Só em 2004 o projecto desta *Casa Desabitada* encontrou condições reais de concretização, mas a ideia surge seis anos antes, durante a preparação da retrospectiva realizada em Serralves (Dez. 98/Jan.99).

{...} Foi aqui que Ana Vieira pensou pela primeira vez em portas entreabertas. {...}

Por sua vez estas portas têm ascendentes genealógicos no *Objecto* de 1975 (porta de madeira entreaberta com cortina, espelho e nuvens pintadas), na porta azul do seu *Ambiente*, de 1971 (sala de jantar encenada a três dimensões em espaço quadrangular definido por cortinas e concêntrico a outro onde estampou objectos de casa e uma porta), ou de um outro *Ambiente* de 1972.

Estas são referências directas. Mas a ideia e o lugar da Porta, a sua natureza e função, o seu simbolismo estão no trabalho de Ana Vieira quase em permanência. Não é de estranhar que ao percorrer o apartamento da Rua Ivens, as portas sejam os pontos nevrálgicos em que a sedução e a rejeição operam um apelo simultâneo – somos convidados mas excluídos, aproximados para ser deixados à distância. Somos a consciência do *voyeur*, sem a ter desejado: aceitamos o papel. Vejamos em que condições.

No corredor começamos por ser acolhidos de forma hostil: “Senhores espectadores, não podem permanecer numa casa privada, é favor retirarem-se” – ouve-se de vez em quando, dito de forma tão fria e neutra quanto o seria um anúncio de aeroporto. A partir daí sentiremos culpa, apesar da curiosidade, intromissão, apesar do convite, da acção teatral e da casa real que temos para percorrer. A farsa é um contrato cuja incomodidade se aceita com ligeireza nesse momento, mas começará a adensar-se, quando o acesso a todos os espaços significar a barreira de uma porta que pouco abre ou se fecha completamente.

{...}

*

A “vida” da casa é-nos dada em diferido, em ecrãs, espelhos e gravações; e estes são-nos facultados de soslaio e com parcimónia, embora no espaço real da casa. {...}

Estamos num apartamento antigo de estrutura invulgar, com um corredor a rodear completamente um enorme centro (salão e duas outras divisões), formando um quadrado. Impelidos a andar, andar, sempre em torno do centro, vendo tardar o retorno ao ponto de partida, sentimos na casa algo de fantasmagórico que nos perde e uma dimensão em que “ouvir vozes” se torna expectável.

Por momentos parece-nos estar na cripta de um túmulo, a profaná-lo e a sofrer a maldição merecida. É aí que começa a culpa do *voyeur* e a sua auto-punição: não devia estar ali. “Srs. Espectadores”, repare-se que mais não somos que espectadores, “não podem permanecer numa casa privada, é favor retirarem-se”. Não permanecemos muito, vamos sempre passando de um lugar para outro, sempre a mais, sempre intrusos naquela ficção (apesar de convidados na vida real: convidados pela artista a ver o seu trabalho).

Em 2002, na Galeria Giefarte, Ana Vieira expôs *AnteCâmara* – uma simples cortina branca desenhava um espaço rectangular, cujas “paredes” oscilavam suavemente em reacção a uma ventoinha. Nesse espaço inteiramente vazio e onde não entrávamos, ouviam-se os passos de uma mulher percorrendo o interior de uma casa. {...}

Numa instalação de 1997, na Sala do Veado, *Ensaio para Uma Paisagem*, o alinhamento de vários contentores opacos ou translúcidos correspondia à enumeração material de vários elementos: o vento, o fumo, o vapor de água, a terra, a luz eram evocados em encenações de micro-eventos. Já aqui o som era utilizado como indício: por exemplo de terra a bater contra portas empurrada pelo vento, de portas a bater por se fecharem.

Mais remotamente no seu trajecto, a obra *Corredor*, mostrada na Galeria Quadrum em 1982, introduzia o princípio da circunscrição espacial, das paredes erigidas na criação de um espaço que, embora vazio, passava a ser proposta de lugar, imaginário, forma, percurso possível e semantizável.

A obra de arte enquanto invenção de um espaço literal foi, nessa época, a melhor forma que Ana Vieira encontrou de sobrepor a metáfora da obra como lugar à experiência concreta de relação com ela por parte do visitante. O mesmo aconteceu com o projecto *Ocultação/Desocultação* (Galeria Quadrum, 1978), em que as divisões de uma casa eram marcadas com uma fila de tijolo no chão da galeria, podendo ler-se em cada uma o que gostaria de aí realizar: acções triviais como ter, executar, entrar, olhar, reflectir, respirar, sair, plantar, colher... percorrer os espaços equivalia a projectar neles a vivência quotidiana de cada um de nós. {...}

Num diaporama do mesmo ano, a que chamou *Janelas*, espreitávamos quem nos espreitava, víamos a casa iluminada do lado de fora, os seus ocupantes, a sua decoração, a sua luz... Com um grau semelhante de perturbação.

O seu *Objecto* (1975), uma porta de madeira entreaberta em que conjugava espelhos, cortina e nuvens pintadas, expunha a própria ideia abstracta de limiar, dando presença escultórica ao que deveria ser passagem ou fechamento simples e inclusão do exterior no que devia ser neutralidade.

Olhando para a obra de Ana Vieira na sua globalidade, para os seus *Ambientes* de 1971/1972 e espaços semi-fechados em geral, como poderíamos não ser agora intrusos? Ficámos de fora muitas vezes. Entrar é uma enorme e inesperada concessão. Quando os espaços eram vazios ou apenas ocupados por palavras, pudemos entrar. Quando habitados pela representação, por objectos, pessoas, imagens, a penetração do espaço era-nos interdita. Desta vez entrámos.

Mas a concessão tem limites e a nossa ingenuidade é escarnecida: estamos dentro da casa mas ficamos sempre fora do que nela realmente interessa. Terá a casa uma alma? Um espírito do lugar? Uma atmosfera? Uma História? Só podemos ter notícia disso a partir de um abuso, de uma invasão de propriedade, não passamos de curiosos e de observadores.

Nunca saberemos mais do que a pura superfície das coisas, mais do que uma fugaz aparência, mais do que os seus ecrãs e nunca completamente. {...}

Pistoletto é ainda uma referência importante quando tentamos ler a criação de portas e janelas e a passagem de umas a outras na obra de Ana Vieira. Vejam-se, por exemplo, obras de Ana Vieira como *Figura à Janela*, *Toucador*, *Vaso de Flores*, *Gaiola*, *Aquário*, ou o diaporama *Janelas* de 1978, em que o modelo, o formato, a dimensão e o posicionamento da janela informam o dispositivo da obra. {...}

O espelho permite ver mas também é obstáculo físico. O vidro faz o mesmo de outra forma. O momento infantil em que percebe a natureza do espelho, com toda a desorientação que isso implica, tem para a criança uma importante compensação

narcísica: é o momento da sua própria identificação especular. É diante do obstáculo que ela se vê.

A porta/espelho de Pistoletto é tudo isso: convoca o facto de que diante de um espelho talvez nunca possamos subtrair-nos à memória de vidro, ou de objecto tomado como vidro que o habita e habita as nossas primeiras experiências diante dele. {...}

O vaivém permanente entre a arte e a vida, que estas metáforas artísticas, afinal, tendem sempre a convocar em última instância, convoca também o que poderíamos considerar percursos mnésicos, eventualmente catárticos; nomeadamente, no caso de Pistoletto e, como veremos, de Ana Vieira, a experiência do *voyeur* e do intruso que nele se projecta. Refugiado atrás da porta, o *voyeur* reserva para si um resíduo de vida em que as imagens da vida, de uma cena descoberta se tornam mais importantes que a vida ela própria. Quando a porta se abre, ou se se abrir, o *voyeur* desmascarado passa a culpado, a intruso, a espectro petrificado pela passagem involuntária e repentina de um regime visual a um regime existencial.

Nos quadros/espelho de Pistoletto, o observador vê-se no espelho da obra e por isso, apesar de intruso, participa, entra no espaço dela, está nela, faz parte dela. Nos espelhos de Ana Vieira estão apenas as imagens que ela determinou atribuir-lhes. Não estamos nós. Essa impossibilidade parece um fechamento em relação à obra de Pistoletto mas é talvez uma salvação: cederemos menos ao encantamento do simulacro e manteremos mais nítida a noção da separação entre o real e o virtual.

Mas na obra de ambos somos instados a virar costas à porta que nos atraiu e na qual deixámos colada a nossa intrusão: a assunção de si próprio exige o preço da solidão advinda primeiro do corte com a ilusão fusional ou umbilical com o mundo, depois da preferência da vida própria às imagens da vida alheia e finalmente da preferência do mundo (do seu volume) às suas representações (imagens planas); o que significa deixar o limiar em que fica sempre o espectador e passar a agir.

Na arte do século XX, é muito profícua a tensão constante que os artistas estabelecem entre uma tridimensionalidade compulsiva e uma bidimensionalidade recursiva, como se se jogasse, nesta oscilação, toda a economia da verdade e da ficção de que se investem as obras.

As primeiras obras de Ana Vieira, em 1968, começam, aliás, por ser a figuração concreta e sintética desta oscilação: placas de madeira cujo desencontro cria espaço tridimensional no que seriam à partida superfícies planas, e nas quais o recorte de figuras humanas com vazios, pretos e brancos uniformes e colagem de prolongamentos reais se conjugam na construção cinética de perfis.

Nos seus *Ambientes*, de 1971 e 1972, transparentes mas fechados, na sua *Mesa-Paisagem* de 1973, acessível mas em que a “paisagem” existe a uma escala (muito pequena) que nos exclui, no seu *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de 1977, instalação em que sobrepõe objectos a uma projecção e que só podemos olhar, ou em *Santa Paz Doméstica, Domesticada* (1977), a condição de exterioridade do observador mantém-se. Mas essa condição torna-se porventura ainda mais ostensiva quando utiliza espelhos. O espelho, que em obras como *Toucador* (1973), nos podia incluir, passou, mais recentemente, a só poder estar na obra se isso não acontecer. *Close Up*, (Galeria Graça Brandão e espaço Promontório Arquitectos, 2004) é exemplo extremo dessa determinação: confrontados com placas brancas num primeiro momento, naquilo que seriam os lugares expectáveis de obras na parede de uma galeria, percebíamos com algum esforço que havia um mundo por trás delas, um mundo de espelhos que por sua vez reflectiam fotografias, mas que a nossa margem de percepção era muito estreita, uns escassos centímetros entre a placa e a parede que, com empenho, víamos muito lateral e parcialmente.

Continua a ser essa a posição que temos na *Casa Desabitada* apesar da escala real a que tudo acontece: acedemos à imagem do espelho sem nos vermos nele e enfrentando barreiras físicas. {...}

Nesta casa a existência é dentro do filme. Tem princípio e fim conhecidos e recomeça sempre, repetindo *ad infinitum* as mesmas sequências. Subitamente, somos colocados na posição de demiurgos. Não somos ninguém naquelas vidas, somos aliás intrusos nelas, mas sabemos tudo sobre elas, conhecemos o seu filme e o aprisionamento no seu eterno retorno. Não podemos entrar, mas também deixámos de o desejar, porque fomos informados sobre o logro dessa clausura, sobre o total fechamento do seu território de liberdade e deriva. Sabemos então que vida não é um filme (não queremos que seja): não tem narrador, nem realizador, nem guião pré-determinado exteriores a nós; desenvolve-se no espaço das casas e ainda em muitos outros mas em extensão e em tempo, em livre arbítrio e participação.

Ver é indiscreto e inútil quando apenas vemos; ver torna-se experiência constitutiva quando outros sentidos e outras “acções” o acompanham. É verdade também para o confronto com a arte. Esta casa mobiliza a nossa compreensão desse facto em reenvios sucessivos de um nível para outro dessa demonstração. Ver apenas começa sempre por nos excluir do território do que é visto, onde só entramos por vontade agida e consciente. Esta vontade, por sua vez, demonstra-nos que não havia por que sentir culpa, que não há cena primitiva a não ser na naturalidade da nossa exclusão e que a vida só é nossa a partir dessa exclusão.

Sair da casa é um alívio, apesar de termos sempre desejado, diante das obras de Ana Vieira, não ficar sistematicamente excluídos. Sabemos agora que tinha razão em deixar-nos de fora, e que nos concedeu desta vez entrar para que percebamos que a entrada na obra não é física, que a vida alheia é um ecrã e quando muito um espelho diante da nossa, que ver tem que ser uma forma de inteligência para não ser apenas uma forma de sobrevivência.»

Dardo, n.º 8, Junho-Setembro de 2008, pp. 60-87. (excerto)

Catálogo Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 218-220 (org. Paulo Pires do Vale)
