

Salette Tavares, 1975

AMBIENTE OBJECTO DE ANA VIEIRA

«É Ana Vieira uma inventora do espaço. Onde as suas mãos pousam os nossos olhos desdobram ambiguidades, inteligências ocultas, magia do opaco transparente, do labirinto, límpido para o jogo das leituras em risco de se virarem outras elas mesmas.

Fabricar o espaço é um dom que nos acompanha desde a primeira infância. Os gestos primeiros que fizemos criaram a distância, marcaram o topos de cada coisa, descobriram o ser presença do oculto para além do que nos aparece. Espaço é a presença não só daquilo que se vê, da face que se nos mostra, é o todo de cada aparecimento parcial mais o resto. A existência total com a cara que não vemos mas que sabemos estar. Está, do outro lado, está, no oculto, mas o descortinar é facto fácil que só a teoria da perspectiva conseguiu reduzir ao mínimo, o não do ser, o sim do aparente. A presença total, do “de cá” e “de lá” é ainda para além do ser do objecto a relação desse objecto com o que lhe faz face. Assim diz Merleau Ponty na sua *Phénoménologie de la perception*: “quando olho para o meu candeeiro em cima da mesa, atribuo-lhe não só as qualidades visíveis do meu lugar, mas ainda as da lareira, que as paredes e a mesa podem ‘ver’, as costas do meu candeeiro são a face que ele ‘mostra’ à lareira. Eu posso portanto ver um objecto enquanto os objectos formam um sistema, ou um mundo, e que cada um deles dispõe outros à sua volta como espectadores dos seus aspectos escondidos e garantia da sua permanência. Toda a visão dum objecto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objectos do mundo que são captados como coexistentes porque cada um deles é tudo quanto o que os outros “vêm” dele {...} A própria casa não é a casa vista de parte alguma, mas a casa vista de todas as partes.

O objecto acabado é translúcido, penetrado por todos os lados por uma infinidade actual de olhares que se encontram na sua profundidade e nela nada deixam escondido.” A mesma atitude toma Heidegger na sua “Arte do Espaço” em que diz “que se deve ter em conta o encontro das coisas no seu mútuo pertencerem-se”.

Sistema, sistema de locais, sistemas das faces múltiplas, mas sistemas ainda, temporais, pois na raiz do espaço, sempre com ele, está o tempo que o domina, o tempo que se lhe subordina. Espaço tempo, tempo espaço, a fabricação do autor assim no-la dá, objecto, para que ele se desenrole como um filme ou para que num percurso temporal o possamos ler. Mas tempo também coisificado espaço, quando o espaço domina, tratado memória e presente, encastrados no labirinto da coexistência. É essa a surpresa do encontro com qualquer objecto de Ana Vieira. Aí, o espaço subtil está preso pelo fio de um tempo que ela fez e é também nossa memória, as nossas memórias. Sem realismos, sem sentimentalismos, mas bem real e bem irreal.

Fazer uma arte experimental como a de Ana Vieira e outros artistas de seu género, merece-nos, primeiro, o respeito pela heroicidade que exigia e está exigindo. É sempre caro para o artista experimentar, é sempre utilíssimo na perspectiva da invenção artística, mas sempre sem a compensação elementar que dê para comer e para viver sendo-se um profissional. O objecto que vamos referir foi possível graças a um subsídio parcial da Galeria Ogiva em Óbidos. Agora, que a própria vida para as galerias está difícil e bem poucas foram capazes de fazer o que a galeria de Óbidos fez, seria da maior importância que este problema do pequeno subsídio para as obras de carácter experimental, fosse garantido pela legislação sobre artes plásticas. A primeira exposição deste ambiente foi portanto na Galeria Ogiva, de Abril a Julho de 1972. Só depois o vi exposto no AR.CO, durante o mês de Junho de 1973. Ana Vieira fez-lhe correcções, tendo sido a mais importante a unificação de todo o mobiliário pintado e

estofado de azul. Um azul igual, utilizado com uma intenção muito determinante que analisaremos mais adiante.

Estética é a ciência que estuda as condições e leis da criação artística e tudo o que respeita à percepção e leitura da obra de arte. Um dos momentos fundamentais da leitura correcta é mesmo a execução última do objecto pela leitura criativa, em fidelidade criadora. A atitude de muitos artistas modernos, por isto mesmo obriga os espectadores a uma intervenção, pois, com propostas novas, temem que se passe por cima sem aquele debruçar-se mínimo, que deixa entender a forma nova. É uma maneira de forçar o leitor ao novo código proposto.

Quem está habituado a uma linguagem artística pode acontecer, que muito facilmente, classifique de disparate uma nova linguagem proposta. Claro, que quando se fala de línguas, que são linguagens faladas, é menos grave. As pessoas facilmente reconhecem a sua ignorância, porque não aprenderam a língua e não a podem falar nem ler. Em matéria de arte não é assim. Todos julgam que sabem, mas em geral não se entende que é preciso descodificar uma nova linguagem para a poder soletrar e que só a suprema vaidade da ignorância os leva a pôr de lado como mau o que não entenderam.

Neste século multiplicaram-se os manifestos para ajudar as pessoas a entender as novas linguagens propostas, mas a partir de certa altura, os artistas modernos considerando a participação criadora, a realização última do objecto que só existe executado pelo receptor activo, provocaram a intervenção do público nesse mesmo objecto. Assim, perante uma sociedade de massas perfeitamente inactiva, cheia de passivos que chupam as imagens da televisão ou, recostados no cinema sorvem tudo o que lhes derem, começaram a aparecer obras para serem terminadas pelo público. É esta atitude extremamente lógica. Em 1973 o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no catálogo da exposição "Técnicas e criatividade" incluía um múltiplo de Jasper Jones com círculos desenhados, três rodela de aguarela e um pincel. O possuidor era convidado a colaborar na obra de Jasper Jones. O autor, como vimos, incluía no seu próprio objecto o material e o instrumento para a colaboração. Incluía formalmente, arrancá-los de lá já seria uma intervenção, pintar utilizando-os e voltando a colocá-los, outra; em ambos os casos a intervenção fazia-se e a participação poderia ser válida. Mas se este processo se utiliza muito, a verdade é que se tornou já de certa maneira banal e equívoco. Grande será agora a originalidade quando o público se vir forçado a uma participação mais profunda porque o seu primário modo de participação foi denunciado.

Criação, como dizia Worringer, é uma projecção sentimental objectivada – empatia objectivada. Ana Vieira projectou um ambiente objecto, ou seja, que se define separado e reificado, exigindo a compreensão activa mas fechando-se intencionalmente a qualquer intervenção duvidosa, realizadora do proposto. A leitura realiza o objecto na inteira recusa à nossa intervenção subjectiva. Ali é o lugar do objectivo.

Uma casa habitada pelo silêncio, pela ausência presença poética do autor que a realizou, é um dentro povoado de exterior.

Casa é habitação. Casa é co-habitação dos espaços internos e externos que se interpenetram. Mas casa é o ventre maternal intocável, mistério da criação. A casa real que vivemos é com as janelas, que para ela trazem o lá fora, é com as portas que nos levam para dentro carregados de exterior, que nos deixam sair carregados de dentro com bocados de fora.

O objecto ambiente de Ana Vieira é uma casa, com as suas várias divisões, paredes, janela e portas. Mas a porta principal está fechada. Vi as pessoas rodearem a casa, fixarem-se à porta, no seu desejo de entrar para brincar às casas de bonecas. Mas esta casa não se deixa assim brincar. As dimensões são as dimensões reais das

casas que vivemos e nela estão presentes o ar, a luz, as grades, as flores, a própria terra do jardim. Com os móveis, com as portas, com as alcatifas. Estão as árvores, estão as nuvens, está a terra. E a porta fechada nega a fácil ilusão do poeta se ver compreendido só porque o seu ambiente foi percorrido. Percurso aqui é comprometimento numa leitura que entenda o enredo original e decidido, que nos obriga ao percurso que o rodeia, à penetração do olhar. São quatro telas de nylon transparente, que fecham o aberto, muros que a cor da folhagem e do céu suprimem continuando muros.

Em relação à imitação da realidade, a casa joga-se abstracção e concretização no conjugar dos padrões que significam interior (divisórias, portas, paredes), exterior, plantas, balaústres, árvores, céu, terra do jardim. Reflexo, sombra, presença e ausências.

As paredes duras no frágil à beira do quebrar-se são etéreas de azul, transparentes de verde que vem lá de fora. Nisto, a sábia e decisiva utilização da cor. Azuis os próprios móveis perdem matéria. Árvores do jardim nas paredes de dentro são verdes, cancelas brancas, frutos e flores de cores. O monocórdico azul cria o etéreo.

São dois movimentos estruturantes. O de realização e o de irrealização. Telas transparentes, almofadas pendentes, desenhos e cor na realização são paredes

são cancelas

são portas

são árvores

são nuvens

são frutos

são flores

é uma alcatifa de flores.

Tudo real.

Pela irrealização das paredes pintadas estas desaparecem dando lugar à ubiquidade. Os móveis pintados de azul (a cor do ar), o tapete real, mas pousado contra a alcatifa feita com tecido de cortinados transparentes (realizado alcatifa), foge à realidade, e é um tapete impossível. O mesmo acontece ao cabide com chapéu, ao montinho de terra com flores. O mais real é o impossível feito presença.

Por outro lado há a realização.

Os objectos Kitsch foram transfigurados em objectos reais. As flores e frutos de plástico, imitação insólita do autêntico, transfiguram-se poeticamente em flores e frutos colhidos, imagem sinal do gesto real que concretizam. São frutos verdadeiros com sabor e perfume, são a planta no vaso com o seu levantar-se de pequena trepadeira equilibrando-se no gesto poético do crescer e desabrochar. São as flores abandonadas no sofá e tombadas no chão. As mais reais, as mais absolutamente reais, resto de uma presença que se ausentou e deixou tudo suspenso no tempo.

Simplicidade. Encantamento. Longe a pretensão que qualquer objecto destes tem em si ao querer enganar e parecer a realidade no seu plástico tão parecido. Ana mata o engano e define-se como substancialmente anti-Kitsch.

Manifesto sobre o espaço, o ambiente de Ana Vieira traz agarrado a si a “vida da forma” espaço. Dialéctica de recusa ele é a continuidade viva da História toda da criatividade espacial. Testemunho ingénuo de séculos de experiência neste domínio: ao acercar-me, a primeira reacção que tive foi colocar imaginativamente um anjinho barroco em cima da nuvem mais próxima. Daí por diante estava tudo claro para mim. Tinha o código para a leitura. Espaço maneirista, espaço rococó, espaço antigo, muitos espaços, raízes longínquas ali presentes.

Importância das coordenadas vertical e horizontal.

- Na vertical, os limites da casa davam o intransponível pelo passo, o habitável pelos olhos (que são também o nosso corpo real que “está no mundo”) e era engolido para dentro como no quadro das Meninas de Vélasquez.

- Na horizontal encontrávamos a afirmação do chão e a supressão do tecto, pela invasão oblíqua das nuvens, a última das quais estava caída no canto mais longínquo da casa, junto a uma secretária, poeticamente adormecida no sono de criança.

O chão era a longa continuidade, o tecto a afirmação de grande espaço largo da abóbada celeste invadindo a casa de nuvens. Aqui a fotografia trai o objecto. Não vimos nenhuma em que as almofadas transfiguradas ali não ficassem pindéricas e sem sentido. E no entanto ali, eram nuvens mesmo.

Esta supressão do tecto lembrou-me a supressão efectiva de tectos pelos efeitos da pintura e estuques do barroco e rococó.

Da nuvem suspensa à nuvem do chão passamos da supressão do tecto à consequente afirmação da base, como a coordenada fundamental para a definição do etéreo por tensão entre o opaco horizontal e os planos transparentes verticais. A alcatifa, o tapete, os frutos caídos, a terra, as flores que tombam, as flores do vaso que se erguem delicadamente são o chão.

A habitação do silêncio era a casa do poeta feminino que deixou o seu lirismo agarrado à casa vazia por onde passou, que coisificou, que tocou com a justeza consciente do que queria significar e que devemos entender ainda na abertura proposta.

O encontro com este ambiente veio-me na exacta medida da estruturação do que penso sobre espaço, de que vivi sempre como espaço, em arquitectura, em escultura, em pintura e na minha própria poesia.»

Colóquio-Artes, n.º 22, 2.ª série/17.º ano, Abril de 1975, pp. 24-28

Catálogo Ana Vieira - Muros de Abrigo = Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 207-208 (org. Paulo Pires do Vale)
