

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)
