

EL HOGAR Y LA HUIDA

21.02-10.05.2020



ANA VIEIRA

HUIDA... UN FUTURO POR VENIR

Imma Prieto

Una silueta femenina se busca en el espejo, una silueta de perfil, central y geométrica, construida a partir de retazos, papeles de seda y fragmentos que adoptan diversas tonalidades de azul. Un azul que irá regresando a los distintos soportes mediante los que Ana Vieira (Coímbra, 1940 – Lisboa, 2016) llevará a cabo algunas de sus investigaciones.

Si nos detenemos en este pequeño *collage* de 1963, no es de forma gratuita. De algún modo, en él hallamos diferentes elementos que nos permitirán introducirnos en algunos de los intereses que acompañarán toda su carrera. Ya en estos trabajos de la década de los sesenta encontramos un claro interés por la relación que establece el sujeto con el espacio doméstico, sobre todo la mujer, y con la visibilidad. Con aquello que podemos o no podemos ver. ¿Qué nos devuelve un espejo?

Vieira invita al espectador a que entre en el juego dialéctico que propone con *A Senhora M.M.T.S.* (1967), de nuevo una silueta femenina, un espejo, pero ahora este último es real y espera el reflejo del visitante. A su vez, los fragmentos bidimensionales iniciales se hacen corpóreos y salen a nuestro encuentro. Su necesidad de explorar los soportes artísticos en relación con los marcos la conducen a una apertura espacial de los límites físicos. Capas espaciales, señaladas mediante la madera, recogen una sobreexposición: una silueta masculina en azul y la silueta femenina en espejo dentro de la primera. Curioso que ese mismo azul ocupe la totalidad del cuerpo que será impreso en la escalera *A Passagem da Senhora M.L.T.* (1967-2007). Puede ser que la artista, a modo de vía de ascensión hacia la libertad, impregne ese cuerpo azul hacia un espacio desconocido y proyectado, deseado.

Ana Vieira, *A passagem da Senhora M.L.T.* (El pasaje de la señora M.L.T.), 1967-2007. Madera y tinta acrílica, 80 × 74 × 116 cm. Colección Ana Vieira State.
Fotografía: Frederico Brizida

El conjunto de serigrafías realizadas entre 1973 y 1976, así como algunas fotografías intervenidas (1973-1978), nos introducen en una reflexión en torno a lo doméstico, a esas tareas cotidianas asociadas a la mujer y a las responsabilidades que esta adquiere para facilitar el funcionamiento de la familia, ¿es algo sencillo? Un plato, unos cubiertos, esa intimidad diaria y necesaria. Poner la mesa para que todos los comensales sigan satisfechos. Vieira introduce elementos, pero también incluye anhelos, proyecciones de futuro. Un tren, un barco, un camino, signos que implementan la voluntad de encontrar otros modos de vivir. El azul enmarca el futuro y se asocia a la libertad, desde un mar a un cielo. De forma paulatina, la casa revienta, se escudriña y muestra sus vísceras. Hay que salir fuera, hacia el exterior. Así extralimita los límites entre lo privado y lo público y nos acerca a la posibilidad de otra realidad. Fotografías en blanco y negro se tiñen de azul a partir de la incursión de algunos objetos y estructuras que forman parte de una identidad privada. Una escalera, un reloj de pared, una silla. De todos, sorprenden dos: el reflejo de una mujer proyectada en una ventana. Es literal, esa silueta femenina, no sabemos si es objeto, como esos muebles, o reflejo de ese proyector dibujado en la escalera. Y cortinas, cortinas que insinúan dos de las constantes que empezarán a ocupar sus referencias: el movimiento y la visibilidad.

Mediante la instalación *Projecto Ocultação/Desocultação* (1978-2010) su gesto se resuelve de un modo directo. Marca los límites arquitectónicos del hogar con los materiales de construcción habituales, es decir, ladrillos. El giro definitorio pasa por la inclusión del lenguaje, mediante el que no deja opción a duda. Ana Vieira señala y escribe todo aquello que le gustaría llevar a cabo, sorprende que se incluya, incluso, ‘respirar’.

Entre 2004 y 2008 realiza un trabajo que forma parte de un devenir natural en relación con el cuerpo, con lo

corpóreo. Si hasta ahora nos ha ido introduciendo en sus reflexiones mediante guiños y sugerencias sutiles, ahora nos obliga a formar parte de todo ello. Nuestros cuerpos han de moverse alrededor de la obra, tocar espacio o, más bien, rozarlo (es interesante resaltar la sutileza no exenta de cierta seducción), así como de los materiales. Con la serie «Close-Up» (2004) reagrupa algunos de sus intereses, con un énfasis especial en la observación de lo interno. Profundiza en la observación de las relaciones entre, por un lado, los seres humanos y, por otro, los objetos y espacios con los que conviven. Su obra establece una dialéctica entre lo visible y lo invisible, entre lo exterior y lo interior o, incluso, entre la pausa o el movimiento. Simultáneamente, su trabajo interroga la fragilidad de lo que denominamos políticas de lo doméstico.

El juego y la seducción que alberga todo aquello relacionado con la visibilidad vuelve a hacerse patente en la obra *Atravesar o Visível* (2008); palabras reducidas a la mínima expresión se esconden tras el blanco de la página. A modo de *voyeur*, el visitante examina y busca su lectura acercándose a la obra, al papel y al blanco teñido de insignias.

La mirada y la presencia del espectador se ven modificadas por el desafío que emerge de su trabajo. Es el espectador quién decide qué ver o qué no. Así mismo, sus intereses se han vinculado a una necesidad de transgresión de límites constante, tanto a nivel semántico como espacial. Desde la década de los sesenta desarrolla un conjunto de propuestas por las que paulatinamente va introduciendo nuevos retos: el marco o soporte, el objeto, el perímetro, el volumen, la invisibilidad y el movimiento. El visitante transita a través de recorridos físicos y mentales, transformando su óptica y su relación con la obra y el espacio.

Su reflexión en torno al hogar, atravesada por una multiplicidad de significados y significantes, se ve ampliada a

partir del momento en que introduce intereses y problemáticas sociopolíticas. El gesto de salir fuera no es sencillo ni simple. Una vez que el hogar se abre al exterior, ¿qué encontramos? ¿qué nos deparan la calle y la plaza?

Ana Vieira establece un diálogo con el espacio doméstico y el tejido social, reflexión que lleva a cabo, en algunos casos, a través de una metáfora con el propio lenguaje artístico. La arquitectura se desvela como estructura desde la que plantear cuestiones que abarcan desde la situación de la mujer en el hogar al debilitamiento del entramado social a raíz de la crisis financiera de 2007-2008. Este hecho la llevará a pensar en esa expulsión a la que se ve sometida toda persona.

A lo largo de 2014 realizará distintas piezas que representan un punto de inflexión importante. Los objetos que acompañan la casa, aquellos que habían ido más allá del límite del hogar, se someten a una intervención drástica. Vieira los abre, como si con bisturí fuese, y nos muestra su interior. Objetos que arremeten contra la situación de la ciudadanía. Como si lo más íntimo y personal, quizás una esencia, quisiese abandonar toda forma y buscar un nuevo cuerpo que habitar. Entre la instalación *Sala de espera- Os móveis a afirmarem a sua inutilidade* y la serie fotográfica «Os móveis a fugirem do seu desígnio», la artista declara su indignación.

En la primera obra encontramos una sala de espera vacía, esa que alberga todo comedor. Sillas, una mesa, un perchero, sillas que se mezclan con los muros, que empiezan a perder su identidad y deambulan entre el color de la madera y el blanco de las paredes. De entre todos los muebles, una silla parece elevarse y fundirse por completo. El vacío remueve conciencias; no son pocas las horas que muchas mujeres habrán permanecido a la espera en su propio hogar, sin otro diálogo que el del silencio de los objetos. Esos mismos objetos que ante una crisis generalizada se resuelven inútiles. La instalación crea una pausa

importante en el espacio, congela el tiempo y nos recuerda a múltiples pasajes descritos en los textos de Kafka o Brecht: ¿qué esperamos?

Mediante la serie fotográfica, en cambio, se desvela la correspondencia entre las personas y las instituciones; a través de sus fotografías, designa el hartazgo. De nuevo, vísceras y rebelión, pero, también, cicatrices y heridas.

El proyecto invita a reflexionar sobre cómo la artista, desde sus inicios y utilizando lenguajes y soportes diversos, plantea una serie de procedimientos que nos sitúan en el umbral y nos aproximan a una transgresión de este. Sus marcos de acción aluden al diálogo entre la persona y el espacio. Su objetivo es mostrar los mecanismos que delimitan nuestra cotidianeidad, es decir, dar visibilidad a la relación del sujeto y su contexto. Su trayectoria, a lo largo de más de cincuenta años, se erige como una de las más sólidas y audaces a la hora de pensar en correlaciones y responsabilidades. Vieira, con una magistral sutileza, vehicula arquitectura y lenguaje artístico para establecer nuevos modos de pensar la situación en la que viven millones de seres humanos en todo el mundo, especialmente mujeres. No solo por ser las responsables de la organización de la mayoría de los hogares, sino por ocupar un lugar de fragilidad superior en los momentos en los que el sistema que, en teoría, nos mantiene, fracasa. Uno de sus últimos trabajos deviene metáfora de todo ello. *O Desenho da Menina a Fugir do seu Suporte* introduce el lenguaje audiovisual por vez primera y, con una sencillez deslumbrante, sintetiza y redefine: la silueta de una mujer que huye, que escapa de su estructura, esta vez, artística, arquitectónica y social.

Escribir acerca de Ana Vieira es apelar también a la nostalgia, a la soledad con la que conviven y han convivido esas generaciones de mujeres que habitan hogares sin más compañía que los objetos. Mujeres que construyen identidad individual y colectiva sin ser reconocidas. Su obra,

en este sentido, es un homenaje. Incalculables instantes se agrupan no solo en la ejecución de cada uno de sus trabajos, sino en todo aquello que vienen a significar. Esa soledad, como ella nos recuerda en una de sus últimas declaraciones en 2014, se traduce también en abandono social. En la desidia con la que los poderes económicos gestionan la vida de los ciudadanos. Salir, huir, escapar, correr. Como las muchachas que habitan los muros y desaparecen tras ellos.

A TRAVÉS DE... TRANSPARENCIA Y OPACIDAD EN LA OBRA DE ANA VIEIRA

João Fernandes

«En la obra de Ana Vieira, la casa se convierte en un lugar de tránsito para la mirada y para la percepción sensorial. En este sentido, se trata de una casa nómada, atravesada por el cruce de continuidades y discontinuidades que barajan lo que se podría entender por su «dentro» y su «fuera», que por momentos diferencian y por momentos confunden los dominios de lo privado y de lo público, de la intimidad y de la revelación. La casa se convierte así en un territorio de una complicidad compartida con el que la visita, un secreto cuyo conocimiento no le hace perder el misterio, sino que acentúa un juego sutil de aproximaciones y distanciamientos que en ella se sitúan, y marcan el recorrido del visitante.

Las obras de Ana Vieira son, desde su inicio, «atravesables» por la mirada. Los contornos de las figuras y de los objetos que presenta en 1968 no solo desmaterializan sus referentes por el recorte de su ausencia en la madera blanca, sino que además revelan el espacio que se vislumbra detrás de los mismos, configurado por la memoria de la figura o del objeto del que parten. La figura o el objeto son así el punto de partida para el espacio, como si cortinas, biombos o ventanas se convirtiesen en el umbral de la otra dimensión que nos prometen.

Los ambientes en que Ana Vieira presenta y representa los lugares de una posible domesticidad teatralizan la intimidad sin robarle sus secretos. Sus paredes (cuando se materializan) se convierten en puntos de paso de la opacidad a la transparencia, a través de los tejidos, redes y velos que filtran, centran y descentran la mirada del espectador. Un concepto de tejido se confunde con el concepto de casa,

despertando las posibilidades textuales (así como táctiles y textiles) de sus patrones domésticos.

El telón de teatro se adivina en el resultado de una intimidad representada, solamente compartida gracias a la complicidad y curiosidad de la persona que la encuentra. Los paradigmas del tejido y de la casa evocan a Penélope en sus posibilidades narrativas intuibles, pero jamás contadas. No hay «dentro» ni «fuera» en este acto de amueblar el espacio. Los muebles, estantes u otros objetos son tan relativos como sus sombras pintadas: se constituyen como escenarios de sus asociaciones compositivas y semánticas, convierten al espectador en sujeto y objeto de su memoria, situándolo como personaje proyectado de sí mismo. Por eso, las ventanas y las puertas que muchas de las obras de Ana Vieira presentan no delimitan los espacios, sino que configuran el atravesar de la mirada, son espacios «entre», como si no hubiese un antes y un después en el tiempo y en el lugar de sus residuos.

La ocultación y desocultación se implican recíprocamente en cada proyecto, en una tensión entre lo que se revela y lo que se esconde, como intersticios del deseo que lo convierten en el principio de la arquitectura de un mundo. Toda la obra de Ana Vieira traslada el plano de la arquitectura al plano de la intimidad, distanciándose de lo que en el primero es monumento, narrativa de la exterioridad y de la ideología, para centrarse en el segundo, laberinto de sensaciones y percepciones donde el deseo se intuye como un secreto que se comparte con complicidad.

Recoger, reconstituir y presentar un amplio conjunto de obras de Ana Vieira en una casa, como sucede en esta exposición en Serralves, excede el riesgo de una redundancia posible para suscitar el descubrimiento de una meta-arquitectura de lo íntimo, emergiendo como una ironía sutil de las pretensiones modernistas del trazado original. La exposición no se ocupa ni concierne solamente a la casa: la apertura de la casa hacia el jardín da lugar al descubrimiento del

jardín dentro de la casa, las ventanas se convierten en paredes de estas otras ventanas y paisajes que redescubren el lado más allá del espejo en este lado del cual no es necesario salir. Entre el estar y el viajar, el recorrido del visitante se refleja y es reflejado, en un ejercicio de una inmensa pereza, reveladora de otra tanta sabiduría.

«Aquí saberei descubrir» (Aquí sabré descubrir), reza el suelo de la planta de una casa. Entre la piel y el tejido, entre el suelo y el tapete, la pared y la tela, se extiende el camuflaje de un lugar, un juego de escondite, una puerta entreabierta. El visitante jamás llegará, nunca partirá. Andará siempre, a través de un corredor, atravesará muros, objetos y figuras, en ocasiones dudando entre su opacidad y su transparencia, andará siempre. A través de.»

Catálogo *Ana Vieira*, Oporto, Fundación de Serralves, 1998, pp. 29-31

Catálogo *Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls*; Ponta Delgada [Azores], Museo Carlos Machado, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 213-214 (org. Paulo Pires do Vale)

ENTREVISTA A ANA VIEIRA

por Hans Ulrich Obrist

HUO He examinado este gran libro, me ha parecido extraordinario (catálogo realizado en colaboración con el Museu Carlos Machado y el Centro de Arte Moderna de la Fundación Calouste Gulbenkian).

AV A mí también me gusta el catálogo, que fue coordinado por el comisario, Paulo Pires do Vale, todavía muy joven y formado en Filosofía. ¿Ha leído el texto del mismo?

HUO ¡Sí, sí, me ha encantado!

Comenzando por el principio, ¿de dónde surge todo? ¿Cómo fue su primera epifanía? ¿Cómo llegó al arte?

AV Comencé haciendo un curso de pintura, aquí en Lisboa, que no me interesó demasiado y que era totalmente académico, solo formal y alegórico... Pero, por suerte, fui conociendo a un grupo de estudiantes que se movían al margen de ese conformismo. Entre ellos estaba un artista, un pintor, con el que me casé hacia el final del curso. Fue una persona que me dio fuerzas, que entendió mi creatividad, lo cual era complicado porque yo no pintaba ni esculpía, algo desastroso en aquella época, en Portugal.

HUO ¿Era una época difícil debido a la dictadura en Portugal?

AV Sí, pero al margen de la dictadura, creo que Portugal sigue siendo igual de conservador y de inseguro en su relación con el arte.

HUO Lo que me resulta interesante es que, ya desde el principio y después de dejar la Escuela, no estaba usted ligada a la pintura. Iba más allá de la

pintura. ¿Cómo se le ocurrió la idea de ir más allá de la pintura? ¿Ya había visto demasiados cuadros?

AV Sí, en libros de arte, en revistas, en bienales en París, y a finales de los 70, en Nueva York. Claro que había visto lo suficiente como para poder seleccionar. Casi todo lo que fui viendo me dejó marcas muy profundas, incluso la confirmación de que el arte debía y podía ser vivido de una forma más dinámica y más activa.

HUO Sí, las bienales eran importantes y las organizaba en el Museu de Arte Moderna un director muy relevante en aquella época.

Además de las Bienales de París, usted afirma que le inspiraron Lourdes Castro y Noronha da Costa. ¿Me puede hablar sobre esas influencias?

AV La primera vez que vi una exposición de Lourdes Castro fue en Lisboa, y no solo es que me quedase fascinada, sino que estaba como expectante, sin conseguir entender bien el porqué. Unos años después descubrí qué era el concepto de «ausencia», tan detectable en las «sombras» de Lourdes Castro.

Con respecto a Luíís Noronha da Costa fue la libertad de ensayar, de experimentar, así como de proponer nuevas percepciones del arte. Noronha da Costa realizó el curso de arquitectura y quizás, o sin duda por eso, estaba muy ligado al espacio.

HUO Están vivos, ¿verdad?

AV Sí, Lourdes Castro vive desde hace unos años en la isla de Madeira. Noronha da Costa vive en Estoril (cerca de Lisboa), pero está bastante enfermo. Sin embargo, fue una persona muy importante en los años 70. También tuve otra fuente de inspiración muy fuerte, que fue la de Michelangelo Pistoletto.

HUO Sí, lo conocí muy bien, aún como estudiante, y lo encontré tan esencial ¡que hasta me decidí a aprender italiano!

¿Cuál fue su relación con Pistoletto? La idea de que el espectador entre en la obra es trascendental...

AV Sí, ¡es esencial y fue todo un descubrimiento!

HUO ¿Dónde vio las obras de este artista?

AV Las primeras, en la revista *Domus* (revista de arquitectura, con artículos sobre artes plásticas).

HUO ¿Leía con regularidad la revista *Domus*?

AV Sí, sí.

HUO ¿Hasta qué punto le influía la arquitectura?

AV La arquitectura por principio siempre me ha inspirado. Siempre me ha interesado mucho el espacio y la arquitectura vive para y con el espacio. En aquella época también me interesaba el teatro que vive del fingimiento (de la simulación), de la ilusión y de una noción del tiempo particular, es decir, que no existe de manera permanente.

HUO El teatro tiene el lado interpretativo...

Se dice que le ha inspirado Joan Jonas, a la que vio con Helena Almeida, Artur Rosa y Eduardo Nery. ¿En qué año la vieron?

Fue sobre el año 1973-74.

¿Qué es lo que más le impresionó?

AV Tal vez la integración total del cuerpo y de la acción.

HUO Realizó un trabajo muy novedoso en 1968, *Silbuetas*. ¿De dónde vinieron?



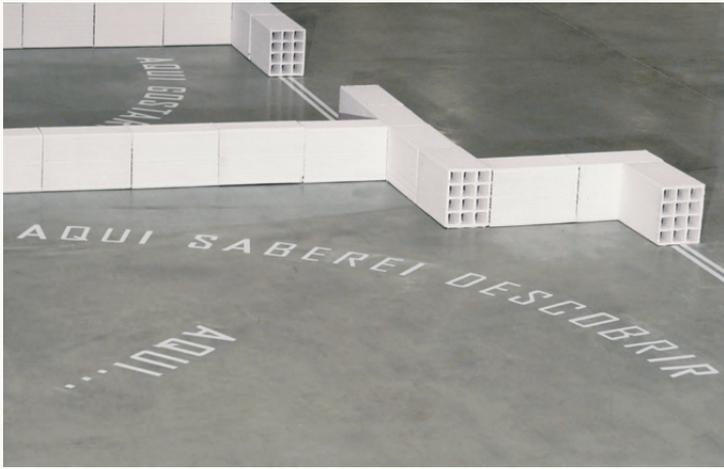
Ana Vieira, *O Desenho da Menina a Fugir do seu Suporte* (Dibujo de la niña huyendo de su soporte), 2014. Impresión sobre papel, 156 × 92 cm. Colección Ana Vieira State. Fotografía: Frederico Brizida



Ana Vieira, *Os móveis a fugirem do seu designio I* (Muebles huyendo de su destino I), 2014.
Impresión intervenida sobre tela, 163 × 126 cm.
Colección Ana Vieira State.



Ana Vieira, *Sala de espera. Os móveis a afirmarem a sua inutilidade* (Sala de espera. Los muebles afirman su inutilidad), 2014.
Instalación. Muebles antiguos de madera intervenidos y linóleo, dimensiones variables. Colección Norlinda y José Lima, en depósito en el Centro de Arte Oliva, João da Madeira.
© Colección Norlinda y José Lima / Centro de Arte Oliva



Detalle de la obra de Ana Vieira *Projecto Ocultação/Desocultação* (Ocultación/Des-ocultación), 1978-2010.
 Instalación. Ladrillos y vinilo blanco, 10,80 × 4,65 m.
 Colección Ana Vieira State

^{AV} No sé exactamente de dónde vinieron, siempre de dentro. Pero la «ausencia» procedente de Lourdes Castro está ahí, como lo está la integración de las siluetas en el espacio, tal vez gracias a Pistoletto. Pero las figuras que hice estaban recortadas y vaciadas, colocadas en el espacio y tenían la escala del cuerpo humano. Integraban el espacio que las rodeaba, incluyendo las personas que circulaban entre ellas.

^{HUO} En el libro retrospectivo (catálogo) hay un texto sobre su camino desde la escuela. ¿Qué historia es la de São Miguel?

^{AV} En la casa de mis padres, que era una granja, había una zona más próxima al mar, donde existía una serie de muros de piedra, muy altos, para proteger las viñas de la sal y del aire del mar. Esos muros tenían puertas y llaves, todas diferentes, y cada vez que atravesaba una de esas puertas, llevaba conmigo un conjunto de llaves. Tenía una verdadera obsesión por ese espacio que recorría a diario. Era un recorrido muy significativo para mí. Implicaba un recorrido, un ritual y una cadencia con diversos tipos de espacios. Terminaba con la apertura de la puerta que daba al mar —o también, y como alternativa, cerca de una piscina natural (en contacto directo con el mar y, por tanto, antiguo vivero de langostas)—, donde mi hermana y yo nos dábamos a veces un chapuzón... ¡helado!

^{HUO} Había entonces puertas y llaves... ¿Son recuerdos de adolescencia?

^{AV} Sí, lo son.

^{HUO} Tuvo esas experiencias y resulta muy interesante porque su primer trabajo, *Silbuetas*, comienza con dos dimensiones.

^{AV} Pero las siluetas estaban colocadas en el espacio.

^{HUO} ¿Entonces ya era tridimensional?

Pero la verdadera tridimensionalidad está en *Ambiente* de 1971. ¿Podría hablarme de esta epifanía de *Ambiente*, de 1971?

AV Fue el comienzo de mi trabajo sobre el proceso de la pintura, en tres dimensiones, lo cual también era otra obsesión. No quería que hubiese solo la imagen (las dos dimensiones), sino también el cuerpo de la imagen, visible a través del cuerpo de los espectadores, porque no se ve solo con los ojos, sino también con todo el cuerpo.

HUO ¿Se entraba en *Ambiente*?

AV No, no era para entrar, sino para recorrer en torno a la pieza y sus superposiciones.

HUO Es como si los muros fuesen transparentes y no se pudiese entrar.

Después están esas extraordinarias fachadas pintadas, ¿se hicieron o son bocetos?

AV Son bocetos. Pintaba directamente sobre las fotografías. No tenía la intención de hacerlas en tamaño real. Son siempre el paso de interior/exterior. Casi siempre he hecho eso, es decir, mezclar el interior con el exterior, lo cual siempre remite a la pintura, que es una especie de membrana...

HUO Una cortina, un reloj, una mesa, es el reverso (risas).

AV Lo hice muchas veces, el interior y el exterior.

HUO También tenemos la famosa *Mesa-Paisagem*, que es la inversión del trabajo anterior, ¿cierto?

AV ¡Pero sigue conservando el interior!

HUO Y el exterior, ¿de dónde viene esta extraordinaria invención?

AV ¿De dónde viene? Bueno, creo que viene de mí, no lo sé (risas).

HUO Una versión más, ¿no?

AV Sí, una versión más.

HUO ¿La idea es un paisaje y una cena o un almuerzo?

AV Sí, es decir, el interior.

HUO Porque está el mar y está la montaña (risas).

A pesar de ir más allá de la pintura, realiza estas serigrafías bidimensionales. ¿Cuál es el papel de dichas serigrafías?

AV El papel, quizás fue tener piezas más portátiles...

HUO Más accesibles, para viajar, como Duchamp, con su museo portátil (risas).

AV La verdad es que, además de la Fundación Calouste Gulbenkian, en aquella época, no había más instituciones de arte moderno y menos todavía de arte contemporáneo, y quizás por eso, en mi caso, no vendía nada.

HUO ¿Cómo se ganaba la vida?

AV Era profesora, enseñaba, y no vivía mal del todo.

HUO Tenía mucha libertad...

AV Sí, tenía libertad y podía tenerla.

HUO Después hay, entre dos y tres dimensiones, este objeto *Porta*, en el que ambas dimensiones coexisten, ¿es así? ¿Están directamente conectadas a sus recuerdos de adolescencia, las puertas?

AV Las puertas, sí, seguramente, pero aunque considere los recuerdos como algo vital, prefiero la palabra experiencia, porque vivir las cosas deja más marca.

HUO Vivir.

AV Sí, vivir.

HUO Lo cual tiene mucho que ver con su relación con el arte vivo... Dijo que el teatro la inspiró mucho. Afirmó en una entrevista a un periódico que una actuación de Víctor García la había marcado profundamente. ¿Qué aprendió con Víctor García?

AV El «Juego», es decir, Víctor García, dejaba bien claro que iba a presentar y representar una ilusión. Los artistas entraban en el espacio de los espectadores, con hechos cotidianos, subían al palco donde estaba colgado un armario transparente, de la época del *Tartufo* de Molière. Una vez vestidos, por encima de los trajes que traían, comenzaba el «juego» y la «ilusión».

HUO No esconder la ilusión... nos lleva también a este *sketch*.

AV Que es parte de la instalación *Santa Paz Doméstica, Domesticada?* Quería hacer una película a partir de ese *sketch*. Le pedí a una amiga que la realizase, pero no se pudo aprovechar la ocasión porque ella vivía lejos de Portugal.

HUO Hábleme de esta instalación, tan cinematográfica... Ha visto mucho cine, ¿verdad?

AV Toda la instalación es irónica e incide en el papel social atribuido a la mujer. En cuanto al cine, sí, he visto mucho, incluso en París, donde se podían ver películas que estaban prohibidas por la censura y no llegaban a Portugal. Vi por ejemplo *Teorema* de Pasolini, que me impresionó mucho.

HUO *Teorema* la impresionó. ¿Por qué?

AV Aborda el sentido de lo sagrado, algo poco habitual... Casi visto al contrario, porque no es amable ni redentora.

HUO Un poco dura.

En la instalación hay un espejo, flores, una silla...

AV Es todo muy irónico, sobre el papel de la mujer, exagerado y muy *kitsch*.

HUO Podemos pensar que, en 1977, ¿ya tenía relación con el feminismo?

AV No sabría decirle, pero sí, leía a Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Ibsen, Anaïs Nin, además de que me irritaban ya por aquel entonces las actividades domésticas que no me apetecía para nada llevar a cabo...

HUO Sostiene en la entrevista al periódico que no se trata únicamente de una crítica a la mujer sino a la sociedad en su conjunto.

AV Sí, en mi opinión la sociedad en general es bastante machista, sea donde sea. En los grandes núcleos, donde está más disfrazada, o en la periferia, donde es transparente. Los aspectos en los que puedo criticar a la mujer son el hecho de no reivindicar su mayoría de edad, sea la que sea, y no afirmar su «diferencia» y su capacidad de ir más al fondo de sí misma.

HUO ¿El tema de la instalación es la mujer?

AV Sí, sí; por encima de todo está la mujer.

HUO Las revistas, las fotografías y los objetos, ¿dónde los encontró?

AV En diferentes lugares y no siempre fue fácil encontrarlos.

HUO Se trata de una pieza que casi coincide con la revolución. ¿Cómo sintió la liberación de la dictadura?

AV Fue muy positivo y optimista, pero, una vez más, difícil para el arte.

HUO ¿Por qué?

AV Fue una más de las crisis que ha atravesado el país. Muchas personas se fueron de Portugal, las que tenían más poder adquisitivo, y también porque el arte siempre se ve inmediatamente afectado por las crisis declaradas.

HUO ¿La revolución fue una liberación para usted?

AV ¿Liberación? Ya era libre, pero tengo la tendencia de estar siempre un poco al margen, un poco ajena a lo que me rodea.

HUO Y como tal, siempre libre. ¿Sobre qué trata esta obra, que no consigo entender bien, denominada *Janelas* (Ventanas)?

AV Se trata de un guion de una presentación de diapositivas. Este trabajo se montará en enero en el CAM (Centro de Arte Moderna). Si pudiese venir a visitar la exposición, ¡sería estupendo!

HUO Sí, iré. Y se ve desde el lado exterior de las casas, ¿verdad? Ayer, desde un patio vislumbré a través de una ventana a una señora mayor viendo la televisión...

AV ¡Ah, pues eso es maravilloso! Esta pieza que hice fue realizada a partir de una casa de Helena Almeida y de Artur Rosa donde nos dejaron fotografiar las escenas deseadas. Fue Eduardo Nery el que hizo las fotografías.

HUO Helena Almeida fue muy amiga suya, ¿verdad?

AV Sí, fuimos muy buenas amigas. Además, como artista, creo que es muy importante, una de las mejores de nuestra generación, independientemente del género.

HUO ¿Siguen siendo amigas?

AV Lo cierto es que no, porque Helena Almeida, en los últimos años, se ha alejado mucho de todos.

HUO Fue su amiga en aquella época. ¿Eran parte de un grupo de artistas?

AV Teníamos un grupo, algunos artistas ya vinculados a Eduardo Nery, como Luís Noronha da Costa, Helena Almeida, Artur Rosa, Manuel Costa Cabral y Graça Costa Cabral, Martim Avilez, José Nuno Câmara Pereira, Luísa Constantina Ataíde Costa Gomes, Marie Canto da Maya, Jorge Martins, Tomás Borba Vieira y otros.

HUO La otra pregunta todavía relacionada con *Janelas* tiene que ver con esta extraordinaria fotografía, con ventanas de Lisboa. Hábleme de esta obra.

AV Es un montaje sobre la fotografía que ya existía. Coloqué un cristal que tuve cuidado de partir en pequeños fragmentos.

HUO No se trata entonces de un *collage*, sino de un montaje bi- o tridimensional. Pero se centra realmente en el «viaje»; el avión, el barco, etc., temas recurrentes en su trabajo, ¿como si tuviese la «casa» por un lado y el «equipaje» por el otro!

AV Es un tema muy, muy relevante. Como ya sabe, viví en la isla de São Miguel hasta los 19 años, es decir, hasta que comencé a estudiar en Lisboa. Pero mi madre era del continente y vivía en Coímbra, y por eso durante varios años veníamos a pasar el verano al continente, en barco. Más tarde, ya como estudiante, pasamos a viajar en avión, lo cual era un poco más complicado, porque nunca sabíamos si llegaríamos o no a nuestro destino, al menos en la fecha prevista. Había un gran aeropuerto en la isla de Santa Maria, pero después todavía teníamos que tomar otro avión pequeño, de Sata, hasta la isla de São Miguel, cuyo aeropuerto era un pastizal (de vacas), que alternaban, en el mismo espacio, con las idas y venidas del avión.

HUO Es decir, fue toda una aventura y todo esto son recuerdos de sus viajes.

AV Puede que así sea.

HUO Después tenemos esta instalación, que es la planta de una casa, *Ocultação/Desocultação*. ¿Podría hablarme de esta casa, que es una obra de cartografía, y que permite al espectador entrar? ¡Me parece un proyecto muy especial!

AV Sí, o mejor dicho, a mí me encanta esta pieza. Por aquel entonces estaba preparando mi partida hacia Estados Unidos, en 1978; estaba inquieta y no me sentía muy bien. La pieza es una casa en «suspensión», y da todo el espacio de experiencia y de lectura al espectador.

HUO Es una casa de expectación. Se espera cualquier cosa. Hábleme de ese tiempo de espera... Hay palabras en el suelo. ¿Qué significan estas palabras?

AV Son deseos...

HUO ¿¡Se trata entonces de una casa de deseos!?

AV No, se trata de espera, de expectativa, de suspensión.

HUO ¿Es una casa evolutiva?

AV Lo será, todavía no está acabada.

HUO Hay otra casa, que parece un túnel, una casa interiorizada, un corredor vacío...

AV Es un pasaje y una iniciación. La pintura también es un pasaje, o mejor dicho, todo es un pasaje.

HUO ¿Puede tratarse de una metáfora sobre su trabajo?

AV Sí, pero siempre con el cuerpo.

HUO También hay una exposición con el título «ESTENDAL, Textuvas, Ciclo e Percurso» (TENDAL, Texturas, Ciclo y Recorrido)...

AV Se trata de un encargo del Museu Nacional do Traje, dedicada a las personas invidentes.

HUO Se nota que es muy táctil.

AV Era necesario que fuese completamente sensorial y táctil.

HUO ¿Para permitir que todo pudiese tocarse?

AV Además de tocar, había sonidos y olores como el de la ropa blanqueada con ceniza, tal como era el sistema de lixiviación que todavía llegué a presenciar de niña. Además, el suelo variaba con diferentes materiales, como gravilla o arena, etc.

HUO ¿Y los cuadros cómo eran? ¿Se podían tocar?

AV No había cuadros. Había un hilo donde los tejidos se colgaban, con diferentes texturas.

HUO Como si se tratase de un hilo de ropa.

AV Sí, o como el propio ciclo de la ropa, que se lava, se pone a secar, se plancha y, finalmente, se guarda. Era ese el tema general de la exposición.

HUO Y en medio de todo esto vuelve a haber un barco (risas).

AV ¿¡Ah, sí! Es evidente que necesito cuanto antes hacer un viaje en barco.

Un barco de verdad, que no parezca un centro comercial flotante. Preferiría un carguero, donde se hace un viaje puro y duro. Llegué a viajar en uno, que iba hacia Leixões (Oporto), lugar donde desembarqué.

HUO Asimismo hay una obra *Diário de Cinco Dias* que me sorprendió y parece un retorno a la pintura... ¿Irónico?

Sí, muy irónico. Es un paisaje uniformizado, con lunas, casas, flores y asas. También hay residuos de yeso, de edificios demolidos, de lo que resta de los vestigios de los interiores... casi como una piel.

Es pintura y no es pintura, y están las tres dimensiones.

Al mismo tiempo tenemos una obra muy misteriosa que se llama *Constelação Peixes* (Constelación Piscis).

^{AV} La realicé en la isla de Faial, donde asistí a un simposio. Al final, cada uno presentaba su trabajo. Mi elección de lugar fue el Vulcão dos Capelinhos, volcán que emergió tras una serie de temblores de tierra, en 1959. Escogí actuar en el cráter del volcán, donde quería que apareciese la forma de la constelación de Piscis, marcada a través de antorchas, fabricadas manualmente, y que por tanto solo duraban una hora y treinta minutos. La extensión de la configuración era de cuatrocientos metros, para que las personas que se encontraban en lo alto del volcán pudiesen verlo y sentirlo de la manera adecuada.

^{HUO} ¡Es una dimensión enorme!

^{AV} Sí, fue una experiencia muy intensa y emotiva, pero de la que disfruté mucho durante su realización.

^{HUO} Estos son proyectos realizados. ¿Tiene proyectos no realizados?

^{AV} Sí, tengo algunos. Comencé con un encargo del ICEP, para un stand de moda, que me gustó hacer, pero que acabó mal. Después tuve un encargo para la Catedral de São Paulo (Macao), para realizar una carpa para la celebración de una misa del gallo. Y para Lisboa, 1994, presenté trabajos con proyecciones de luz sobre dos edificios de Lisboa y una intervención en un edificio en ruinas, en la calle Alecrim. Me hubiese encantado haber finalizado el primero y el último.

^{HUO} Un gran proyecto realizado es el de *Casa Desabitada*, que es un proyecto bellissimo, en una casa vacía. ¿Podría hablarme de esta instalación?

^{AV} Al principio fue complicado encontrar a alguien que lo quisiese producir y se trataba de una producción cara, pero al cabo de unos años conseguí que el director de un grupo de teatro, de los Artistas Unidos, Jorge Silva Melo, aceptase y con gran entusiasmo, lo cual resultó muy beneficioso. Era una propuesta muy provocadora, entre teatro y cine habitado (ver texto de Ricardo Nicolau en el catálogo de esta exposición) y que a mí misma me sorprendió. El papel del observador estaba muy acentuado. Tanto en las puertas como en las cortinas solo había rendijas. Todo era difícil de ver y observar. También había sonidos de agua, de una discusión y finalmente de una voz, que se oía de vez en cuando y que decía que aquel espacio era de una casa particular y por eso no podía ser ocupado por extraños, al tiempo que invitaba a la gente a irse.

Había asimismo cinco vídeos, siempre mostrados a través de espejos con ángulos deliberados, pero nunca en proyección directa. Finalmente había un neón con la palabra «Look» que también tenía una doble visión, porque con otro espejo se leía al revés, es decir «Kool». Creo que toda la exposición giraba en torno a este binomio, de ser una cosa y su contraria.

^{HUO} ¿Qué significa para usted el vídeo, visto que siempre practica la instalación, el espacio?

^{AV} Quizás sea el sustituto de las cosas.

^{HUO} Entonces podríamos decir la ausencia...

^{AV} Sí, tal vez más la ausencia.

^{HUO} A continuación, tenemos un texto, que me apasiona, *As Chaves* y *As Lupas* (Las Llaves y Las Lupas).

^{AV} No están las cosas en sí mismas, sino un texto que deja al espectador la posibilidad de obtener una imagen, una visualización personalizada y más libre.

^{HUO} La Historia del Arte entra cada cierto tiempo en su trabajo. ¿Cuál es el papel de dicha apropiación?

^{AV} En el caso de Manet y concretamente de *Le déjeuner sur l'herbe*, cuadro que me encanta, fue también un pretexto para materializarlo, jugando con su lado virtual y con su lado real, y ya me habían dicho que Manet hacía muchos montajes de figuras, sacadas de cuadros existentes, lo cual parece francamente posible.

^{HUO} ¿Y la *Venus de Milo*?

^{AV} No sabría decirle, ¡pero quizás haya sido la solemnidad y la distancia!

^{HUO} ¿Qué le aconsejaría a un joven artista?

^{AV} Crear espacio de descubrimiento.

El bogar y la buida

Ana Vieira

Del 21 de febrero al 10 de mayo de 2020

Organización

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Imma Prieto

Coordinación

Catalina Joy

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje

Xicarandana
AICO Servicios Audiovisuales
Es Baluard Museu
Ramon Giner
Julia Homar
Silvio Teixeira

Transporte

Feirexpo

Seguros

Correduria MARCH R.S.

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

João Fernandes
Hans Ulrich Obrist
Imma Prieto

Traducciones

Àngels Álvarez
Anna Gimein
Traduccions MON
Nicola Walters

Impresión

Amadip Esment

Créditos fotográficos

Frederico Brizida, p. 15, 16
Paulo Cunha Martins © Norlinda and José Lima Collection / Centro de Arte Oliva, p. 17

Agradecimientos:

Miguel Nery
Paula Nery
Padro Berhan da Costa
Tiago Aranda Brandão
José Mário Brandão
Norlinda i José Lima
Andreia Magalhães

Centro de Arte Oliva
Embajada de Portugal en Madrid

Con la colaboración de:

AICO Servicios Audiovisuales

© de la presente edición, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2020
© de los textos, los autores
© de las obras, Ana Vieira State, 2020

DL PM 159-2020

#ANAVIEIRAESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10.
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H,
DOMINGO DE 10 A 15 H