



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Signos  
de uma  
escrita  
imóvel

---

**Bernardo Pinto de Almeida**

Portugal. Vive e trabalha no Porto. Professor Catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem publicado obras de ensaio e de poesia.

---

**Resumo**

Neste ensaio escrito para o catálogo que acompanha a exposição retrospectiva da artista portuguesa Helena Almeida, que teve lugar no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, Portugal, 2016) e no Jeu de Paume (Paris, França, 2016), o autor traz não só um olhar aprofundado sobre a poética da artista, mas apresenta uma revisão crítica da arte portuguesa, moderna e pós-moderna, considerando a inserção de sua obra no debate estético contemporâneo.

**Palavras-chave**

Arte moderna, Arte contemporânea, Helena Almeida.

**Resumen**

En este ensayo escrito para el catálogo que acompaña a la exposición retrospectiva de la artista portuguesa Helena Almeida, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Serralves (Oporto, Portugal, 2016) y en el Jeu de Paume (París, 2016), el autor aporta no sólo una mirada en profundidad sobre la poética de la artista, pero también presenta una revisión crítica de la arte portuguesa, moderna y postmoderna, teniendo en cuenta la inclusión de su trabajo en el debate estético contemporáneo.

**Palabras clave**

Arte moderno, Arte contemporáneo, Helena Almeida.

\* \* \*

A arte portuguesa do século XX foi, ao longo da história, o palco de inúmeros equívocos. Se excetuarmos umas quantas e muito honrosas exceções, não teve por isso uma relação produtiva nem um diálogo aberto e direto com os processos do Modernismo europeu, mesmo se historicamente teve com ele uma forte relação inicial através da obra de Amadeo que, cedo se instalando em Paris e participando nas grandes exposições fundadoras como o Armory Show de 1913, integrou no seu

trabalho as grandes questões que atravessavam o Modernismo então nascente. Recusado porém pela maioria no seu regresso a Portugal, o primeiro impulso estético convictamente lançado por Amadeo tardaria em reencontrar seguidores à sua altura. E desse modo o século XX raras vezes foi, nas artes, realmente moderno, e, muito menos, Modernista.

Esse diálogo com as demais vanguardas europeias e, depois, americanas, ficaria por longo tempo suspenso e já só muito tarde, pelo menos de um modo sistemático, os artistas portugueses foram capazes de arriscar colocar-se em posição de integração ativa desse contexto de transformações estéticas e históricas a que o século XX foi dando lugar um pouco por toda a parte.

A década de sessenta, por razões que não iremos aqui analisar foi, para a arte portuguesa, o momento de explosão de uma nova energia criativa que, independentemente da pouca aceitação interna, iniciou um diálogo aberto com as demais situações artísticas do ocidente. Entre aqueles que, sem qualquer hesitação, integraram esse movimento feito no sentido de colocar em diálogo a arte portuguesa com a arte internacional avulta, desde logo, o nome de Helena Almeida. Iremos pois procurar, nesta abordagem, enquadrar brevemente a crise do modelo Modernista e o modo como ele foi ultrapassado enquanto paradigma, para depois compreender de que maneira a obra de Helena Almeida se pode e deve entender como parte integrante dessa *mise-en-question*.

Não se trata de caracterizar a obra da artista como seguidora de um movimento mais geral de transformação ao qual ela se adaptou como outros, mas pelo contrário, de surpreender na radicalidade do seu projeto o que nele antecipa algumas das grandes questões que abriram a referida crise e, conseqüentemente, deslocou a arte e o seu pensamento para outro plano, que preparou a contemporaneidade em que nos movemos, tal como a compreendemos ainda.

### **O contexto**

O Modernismo foi o último movimento artístico especificamente ocidental (se considerarmos que apesar de tudo se pode incluir ainda nesse paradigma o caso

ocidentalizado do Japão e de uns quantos países latino-americanos, sobretudo o Brasil, que abraçaram essa mesma concepção) a ocorrer no século XX.

Porventura, tal aconteceu porque essa foi igualmente a última 'corrente artística' a entender a noção de arte no sentido quase *absoluto* que a cultura e a tradição ocidental lhe começou a dar desde o Renascimento, que se constituiu como um monumento conceptual que, no nosso tempo, foi sendo velozmente alargado na sua significação. E que como tal foi reapropriado para designar uma prática de sentido, aparentemente diverso, que progressivamente se estendeu à maioria das culturas que se produzem no mundo, tornando-as visualmente próximas entre si.

Os novos meios de comunicação - em particular os que se tornaram ativos graças à revolução tecnológica trazida pelo desenvolvimento da informática - tornaram a *reprodutibilidade técnica* num fenómeno com proporções de que Walter Benjamin jamais poderia ter suspeitado. E se o Modernismo foi, em grande medida, gerado na quase pré-história desses novos recursos propiciados pela técnica, o fato é que o seu desenvolvimento na escala que hoje conhecemos acabou por ditar o fim desse paradigma fundador, ao ponto de se ter, nesse mesmo movimento, transformado a própria noção de arte. A interrogação sobre *o que é a arte*, hoje, é porventura uma das questões mais importantes que se levantam à estética e à própria prática concreta da arte contemporânea face à crise ilimitada do seu objeto.

A *desconstrução* desse paradigma foi decerto e em grande medida uma das mais salientes marcas do pensamento elaborado na sequência da já referida *crise do Modernismo* e vem requerendo, nomeadamente no pensamento de autores como Frederic Jameson, a necessidade de elaborar outros modelos interpretativos.

O grande desafio da contemporaneidade artística, no plano crítico e teórico, tem sido precisamente esse: o de elaborar, sobre as cinzas do Modernismo exangue, cujo edifício totalizador pareceu longamente inabalável, e depois sobre o que lhe sucedeu, o surto Pós-modernista, um discurso suficientemente claro, capaz de se alargar às múltiplas incidências que a arte tomou nas últimas décadas. Isto é, capaz de criar um pensamento e uma definição alargadas para a prática artística nas suas várias extensões e expressões e, ao mesmo tempo, de elaborar modelos teóricos eficazes

para pensar os processos da criação artística. Ou, mais em geral, de entender a organização da cultura fora do quadro que, de Manet a Pollock, ou de Baudelaire a Greenberg, para o dizer de outro modo, se elaborou como uma admirável narrativa sobre a qual se fundou aquele programa estético e interpretativo. Programa que, no seu típico recorte greenberguiano, sustenta ainda a interpretação crítica da *escola americana*, e foi decerto um dos mais fortes e auto-conscientes a ocorrer na arte e na cultura do ocidente.

Tal elaboração torna-se tão mais necessária quanto não é assim tão evidente para nós hoje que o Modernismo haja começado, como pretenderam Greenberg e outros depois dele, nesse momento da alegada descoberta, tornada enfim presente, de uma arte auto-consciente de si mesma, mas muito antes disso. Uma vez que não foi um movimento exclusivamente artístico como antes foi a arte uma das suas expressões, entre outras. De fato, o *processo* do Modernismo começou com o desencadear de uma crise da *subjetividade moderna*, que é preciso retraçar até ao Romantismo e mesmo a Kant, e no modo como se foi cada vez mais evidenciando, através desta crise, a necessidade, que os modernos primeiramente intuíram, de inscrever uma historicidade intrínseca no cerne do processo criativo, colocando pela primeira vez em relação os conceitos de Subjetividade e de História. Do que decorreu, ao menos desde Baudelaire, a introdução de uma dimensão propriamente crítica, que doravante iria alimentar os processos criativos de um fecundo sentido histórico, com todas as inevitáveis consequências no plano estético, e como o mesmo Benjamin mostrou.

Podemos igualmente afirmar, por outro lado, que em grande medida o período designado por Pós-modernismo foi o lugar reconhecível de um luto, elaborado a partir do afundamento do paradigma modernista. O problema que aqui nos interessa pensar, no caso do *fim do Modernismo*, consiste muito mais no fato de este ter ocorrido sem que, ao menos aparentemente, um novo modelo crítico o tenha substituído. Poderemos defender, então, que essa lenta agonia do Modernismo histórico, com todas as suas consequências no plano da cultura, se poderá localizar historicamente aí onde, com Theodor Adorno, podemos afirmar que, depois de Auschwitz, não havia mais lugar na cultura para a poesia lírica.

Esta sombria formulação, ainda hoje para nós misteriosa, que Adorno trouxe para o campo outrora asséptico da teoria estética e as suas interpretações possíveis, têm variado em função de conveniências nem sempre explícitas. Quer as que parecem destinadas a decretar o *fim da arte*, quando não o da própria criação – para alimentar a narrativa típica do pensamento hegeliano de antecipação dos fins – quer, como ocorre no caso de Arthur Danto, para sugerir, numa sequência ao hegelianismo, a chegada a um *fim da história da arte*. Não é evidente que Adorno tenha querido significar com tal afirmação o advento do *fim da arte*, no sentido hegeliano do termo, mas antes, e tal como o próprio esclareceu ainda que não de modo explícito, o surgir de uma crise dos projetos utopistas e da crença nas possibilidades da cultura e, mais em geral, do que chamou a *dialética do Iluminismo* como meio de transformação do mundo. Ou seja, a crise de um projeto e conceito de cultura cuja origem, radicada na razão dialética desde o Iluminismo, servira para legitimar a narrativa modernista.

Desse momento, então, se datará o fim do Modernismo e o início do seu luto, nesse espaço de difícil redefinição cultural que se seguiu e que continuarei a designar, posto lhe suceder historicamente, como o do Pós-modernismo. Dito isto, será necessário interrogar que forças e formas se jogam no interior deste processo, ou seja, pensar através de que transformações se elabora, no atual paradigma, a desconstrução daquele que lhe foi anterior.

Ao contrário desta concepção, o grande historiador e pensador da arte Hans Belting (2001), na notável obra que dedicou à questão do modernismo, *The invisible Masterpiece (A obra prima invisível)*, identificando-lhe o início na concepção de arte dos Românticos alemães entende que é ainda de Modernismo que se trata no período em apreço, e não do seu fim. Como escreveu,

The living modernism that began in the 1960s is our own modernism, even if at times we have called it “postmodernism” to distinguish it as a phase of its own. Though I neither speak of an epilogue to art nor of one to modernism, I have to speak of an epilogue to the history (...) given its empathic rejection of the practice of producing works in the previous sense (Belting, 2001, p. 384).

Do meu ponto de vista, porém, mesmo se alguns dos artistas envolvidos neste ciclo prolongaram no plano da experiência artística o combate modernista pela forma pura e a ideia de uma *arte absoluta*, era já o desestruturar geral da forma e da ideia modernista o que de fato acontecia.

Quando, no início da década de sessenta, emergem os primeiros sinais difusos, diferenciados embora, de uma generalizada *vontade de anti-arte*, a meu ver estes não foram de fato buscar a inspiração ou o modelo, como se tornou corrente afirmar, numa alegada energia das *primeiras vanguardas* do século. Estas novas correntes desenharam antes uma linha de dúvida ilimitada, que as conduziu ao desfazer dos próprios *médium* e, com isso, ao avanço para a formulação uma *nova ideia da arte*. Tal dúvida e interrogação evidenciaram um espaço de *negatividade* sem precedentes, paralelo ao da literatura e ao da filosofia. Na angústia niilista das correntes existencialistas como, de outro modo, no absurdo expressivo que reflete a perda de sentido que se pode ler em Beckett, Cioran ou Ionesco. Chegara-se, enfim, à manifestação expressa de uma vontade de fazer *tabula rasa* das noções de *forma* e de *estética*, se não mesmo da própria noção de arte. Será então sobre este horizonte de ilimitado luto, conduzido entre paródia e agressão sobre o corpo de uma arte ainda há pouco vitoriosa, mas agora em agudo estertor, que poderemos traçar o advento, ainda então por nomear, disso que à falta de melhor termo designamos por Pós-modernismo.

Muito antes, porém, que se teorizasse sequer uma Pós-modernidade ou um Pós-modernismo, respectivamente como a *condição* e como um *espaço cultural* de transformação, um autor americano enunciara já algumas das questões centrais dessa mudança de paradigma. Refiro-me, concretamente, a Michael Fried, no célebre texto *Art and objecthood* que foi publicado em 1967 na revista *Artforum*, em que este eminente crítico e historiador, na sequência da querela levantada por Greenberg, caracterizava o desvio que o Minimalismo (que simplesmente designava então como *literalismo*) vinha trazer ao *sentido histórico* típico do Modernismo.

Nesse texto, essencial para a compreensão deste processo, Fried escrevia,

condenando as artes que se afastavam crescentemente do programa Modernista que defendia lado a lado com Greenberg:

Aqui a questão levanta-se: o que se passa com a objetualidade (objecthood) tal como é projetada e hipostasiada pelos literalistas, e que a torna, pelo menos a partir da perspectiva da recente pintura modernista, antitética em relação à arte? A resposta que quero propor é esta: o desposar literalista da objetualidade conduz a nada mais do que um pleito por um novo gênero de teatro; e o teatro é agora a negação da arte. A sensibilidade literalista é teatralizada (theatrical) porque, para começar, está relacionada com as circunstâncias concretas nas quais o espectador encontra o trabalho literalista. (...) Mais geralmente, a presença da arte literalista, que Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente a de uma qualidade ou efeito teatral – uma espécie de presença de palco.

E escrevia ainda, mais adiante, no mesmo ensaio:

A arte degenera conforme se aproxima da condição do teatro. O teatro é o denominador comum que junta uma larga e aparentemente díspar variedade de atividades umas com as outras (...) As artes elas próprias estariam finalmente a deslizar para uma espécie de síntese final, implosiva. Quando, de fato, as artes consideradas individualmente nunca antes estiveram tão explicitamente relacionadas com as convenções que constituem as respectivas essências.<sup>1</sup>

Com efeito, da *performance* ao vídeo, das *instalações* – forma que ganhava cada vez maior presença – à progressiva utilização da fotografia como registro do que, de outro modo, perderia a possibilidade de inscrição histórica e a lembrança do seu *ter-sido* e da sua existência, mas que, nesse registro, por seu turno, perdia não só a sua materialidade como sobretudo aquilo que o mesmo Fried designou como a sua qualidade de *presentness* (*o sentido de presença*), assistimos de fato a uma progressiva desintegração da centralidade do *media* que, para o programa Modernista, se havia configurado como essencial aos processos estruturais da sua prática mais consciente .

Em todo o caso, porém, este claro emprego dos novos *médium*, de expressão

eminentemente visual ou audio-visual, como a fotografia e o cinema ou mais tarde o vídeo, ou ainda o uso de suportes então pouco convencionais – o corpo, no caso do *happening* e, mais tarde, da *performance* – ou ainda a integração dos complexos processos designados, algo arbitrariamente, por *multimídia*, assim como o uso da instalação etc., convocaram novos espaços de inscrição e novos suportes. Casos em que não apenas se dissolve o sentido da especificidade do *médium*, característico das práticas e sobretudo das teorias modernistas como, de fato, vemos ascender os signos que sustentam essa *teatralidade* que Michael Fried antecipatoriamente entendeu estar em presença nas práticas, então auto-declaradas vanguardistas, dos jovens artistas Minimalistas e afins.

Mas se é verdade que a referida emergência de uma *teatralidade* tal como aparece conceitualizada por Fried pôde ascender e tornar-se um fator dominante nos novos *médium*, o que interessa destacar é que esses mesmos *media* trouxeram, pela sua própria natureza, outra modificação fundamental que, como referi, é aquela que mais caracteristicamente define o contexto teórico e prático do Pós-modernismo. Uma modificação que se situa do lado da passagem do domínio da *representação* para o domínio da *imagem*. Sendo a imagem, para o definir muito brevemente, a forma por excelência de *uma representação sem referente*. Que significa exatamente isto?

Tal significa, simplesmente, que a perda desse elemento antes constitutivo e fundador que se designou como a *presentness* – que Fried conceitualizara como o fator cujo desaparecimento ameaçava de morte a integridade do Modernismo, por ser justamente o que se constituía como da ordem de uma *espessura* diferenciadora – é precisamente o que permite a ascensão progressiva da imagem no campo artístico, sendo essa a forma por excelência do Pós-Modernismo. Uma vez que tal espessura é justamente o que a imagem não pode jamais conter. O *sentido de presença é espesso*, por assim dizer, enquanto que o próprio da imagem é ser  *fina*, tender para o imaterial, ou para esse misterioso *inframince* de que falou Duchamp.

O deslizar para o que seria o puro domínio da imagem no campo da arte contemporânea, fato que parece verificável não pedindo especial demonstração – mas no entanto corresponde a um processo altamente complexo – ocasionou o

paradoxo que consiste no fato de a divulgação – seja a que aparece centrada na documentação, no caso das fotografias de performances ou de instalações efêmeras, ou a que é operada pelas revistas como forma de comunicação e promoção da atividade artística – se ter tornado quase tão importante como a presença das obras. A presença deixou de ser *presentness* (presença em si) para se converter numa rede de *apresentações* (i.e. presenças diferidas, mediadas).

De fato, quando consideramos esta *preeminência da imagem sobre a coisa*, ou antes, da imagem sobre a *presentness* (para retomar a formulação consagrada de Fried), oposição que procurei conceitualizar mais acima – sendo que a imagem se entende aqui precisamente como o espaço de esvaziamento de toda a *presentness* e mesmo como a sua substituição, para sempre diferida num reflexo, que se opõe a tudo quanto antes era ainda da ordem de uma essência – então compreendemos como, pela introdução progressiva dessa ausência que toda a imagem, por si mesma, não apenas sugere como gera e depois veicula, a arte produzida na década de sessenta foi objeto de tão profunda e definitiva mudança de paradigma.

É assim também que a tendência generalizada para a *performance* que se desenhou ao longo de toda a década de setenta, bem assim como as experiências paralelas da *body-art* – tomemos como referência de uma e da outra os trabalhos de Beuys e de Marina Abramovic ou de Stelarc e de Orlan – se manifesta como forma de uma progressiva acentuação desse sentido da *teatralidade* a que corresponde por sua vez a necessidade de um “estar lá” que a arte passou a requerer. Uma *presença* que se desloca portanto da obra para o espectador, cuja ausência requer a intervenção substitutiva da imagem documental como registro imaterial (de um *ter-sido*). Mas que assim, porque fica inevitavelmente condenado ao *documental*, perde duplamente o sentido da sua presença.

## **2. Helena Almeida apresenta-se**

Será no contexto histórico e estético esboçado no curto intervalo deste período histórico e também no enquadramento dos múltiplos vetores atrás referidos que

vamos encontrar surpreendidos (agora retrospectivamente) a obra, já longa em tempo e em espaço, de Helena Almeida, que se vem realizando desde meados da década de sessenta numa progressão surpreendente de coerência na sua interrogação experimental, como uma das que europeicamente foi, desde início, capaz de inscrever tais questões e problemáticas. Uma obra que contribuiu exemplarmente para essa nova dimensão de interrogação filosófica e artística que se processou na arte e foi modelando, como vimos, um novo paradigma.

Há, então, uma primeira série de obras, executadas ainda sobre tela, que sugerem elaboradas construções e desconstruções. Obras que, na sua maioria são datadas de 1966 - ano em que artista desenvolveria uma primeira parte importante do seu corpo de trabalhos – elas aparentam ser pouco mais do que desenhos esquemáticos, executados sobre a tela, cobertos por vezes com cores planas, simples, quase à maneira dos cartazes, mas que representam já em antecipação aquelas formas que, como veremos, irão tomar reconfigurações nas futuras obras, ao operar-se a passagem à terceira dimensão.

Sugerem-se, nelas, múltiplas construções geométricas: dobras, planos, sobreposições, recortes e, de um modo geral, elas parecem funcionar como projetos, estudos destinados a futuras realizações, esquemas destinados a elaborar construções no espaço tridimensional que no entanto são ainda, quase paradoxalmente, sugeridas no plano da pintura.

Mas são também, de modo subtil, formas inteligentes e mesmo de alguma maneira lúdicas, divertidas, leves, de ir construindo ficções, através de pequenas narrativas visuais que evocam longinquamente HQ, e que parecem contar-nos formas e possibilidades de puxar a pintura para um campo puramente *projetivo* (porém ainda não *conceitual*) que aproxima claramente os interesses da nossa artista daqueles que se estavam experimentando nesse novo contexto estético que, na Europa como nos EUA, se esboçava com cada vez maior insistência, baseado também num questionamento e mesmo num abandono progressivo dos suportes tradicionais e numa transformação progressiva dos *médiuns*.

Desde o seu início, numa série extremamente coerente de telas que realizou a partir

de 1968, deparamo-nos primeiramente com os processos visíveis (e ali ironicamente representados) de uma profunda e radical desconstrução dos suportes tradicionais: por exemplo em *Sem título*, 1969 (Fig1) a tela exibe-se como se fosse uma estrutura mole, flácida, que cedeu ao seu próprio peso - ao peso da pintura - como se não fosse mais do que um saco, um tecido que a gravidade fez descer, ou um vestido que se deixou cair pelo corpo abaixo. Um corpo que é afinal o próprio corpo da pintura.



Fig.1 - Helena Almeida, *Sem título*, 1969.  
Pintura, 130cm x 97 cm  
Fonte: Helena Almeida, *Corpus*. Catálogo, p. 38

A pintura é pois representada como uma veste, destinada a cobrir um corpo imaterial, o da arte ela mesma, em si irrepresentável. Neste caso, o que vemos são então as pregas moles de uma tela que perdeu toda a sua verticalidade e a sua lisura e, com elas, a significação propriamente pictórica, para se deslocar progressivamente para um plano híbrido, já que se encaminha, ou desliza, para uma dimensão tridimensional, de recorte escultórico. Como se a usura do tempo a tivesse condenado a essa decadência.

Meia-veste, meio-suporte ainda daquilo que foi a pintura, coberta de um azul forte que não deixa de evocar o célebre azul de Yves Klein – simultaneamente como referência erudita e saudação a uma arte de que se sentia próxima – esta obra alude, com surpreendente ironia, ao sentido de uma nova materialidade, que ao mesmo tempo desafiava os pressupostos do *Nouveau Réalisme* e antecipava os do *Support-surface* negando todo o dispositivo ilusionista da pintura mas, ao mesmo tempo, inibindo a sua dimensão de superfície – a planalidade (*flatness*) modernista, ou greenberguiana - que caracterizara afinal o essencial da aventura expressionista abstrata.

Não se trata então aqui de considerar a dimensão da superfície da tela (a sua estrita *bidimensionalidade*) como ponto de partida, mas ao contrário, trata-se justamente de abatê-la, de deixá-la cair, de sujeitá-la ao peso e à gravidade que desfaz a representação da própria pintura, ao mesmo tempo como *forma* e como *médium*. A queda da tela é então, simultaneamente, a queda da cor, das formas, da superfície e da própria pintura como meio de expressão. Por outro lado, a permanência da grade, assim mesmo visível por detrás da derrocada, garante a alusão à pintura como algo que permanece no domínio incerto de um *ter-sido*.

### 3. Da janela albertiana à *Fresh Widow* duchampeana

Numa outra obra desta série, *Sem título* (1968), o movimento é o oposto, isto é ascensional em vez de descensional. Mas a questão é, afinal, semelhante. Trata-se, mais uma vez, de estabelecer uma distância irônica em relação à pintura, ao mesmo tempo encarando-a como veste e, sobretudo, como um elemento infinitamente *deslocável*. Esta é uma obra por excelência duchampeana. Nela o *retiniano* próprio da pintura é destituído para que tudo, forma e conteúdo, se desloque para um puro plano conceitual. Como se de uma mera cortina se tratasse, a superfície monocromática pode ser descida conforme o gosto ou vontade do espectador (o qual *faz o quadro*) a partir de um dispositivo simples, do tipo dos que se utilizam para fazer subir e descer cortinas japonesas. Uma tela azul (cujo verso, ou interior, aparece pintado de um vermelho vivo, o que sugere a possibilidade dela ser

mostrada de ambos os lados) mostra-se como se puxada para cima, enrolada sobre si, destinando à invisibilidade a parte recolhida e deixando à vista do espectador apenas uma metade.

A sugestão da janela – alusão irônica à janela albertiana em que se fundara todo o dispositivo representativo – converte-se assim, tal como na obra *Fresh Widow* de Duchamp, numa forma mais escultórica do que pictórica, mesmo se ainda refém da imagem arquetípica da pintura, sugerida aqui na presença da grade agora inútil na função de suportar a tela. E sobre essa mesma grade, à esquerda e embaixo, a assinatura da artista e a data assumem o ato desregulador que procedeu à transformação da pintura em mero objeto, à sua objetualização (*objecthood*), ao mesmo tempo que sugerem um *teatro*, uma cena, uma cortina que se ergue sobre um palco, esvaziado embora de toda a representação.

Uma terceira imagem, fundamental nesta mesma série, reveste ainda outro problema. Nesta, a tela mantém-se lisa, coerente, íntegra, completamente sustentada pela grade. E apesar de monocromática, ou até graças a isso, alude à tradicional presença vertical da pintura. Mas abre-se. Pode abrir-se como uma porta, para o lado direito do espectador. É uma *pintura-porta*, mas não porta pintada. Um paradoxo pois, uma pintura que se abre e se separa assim, apoiada sobre uma dobradiça, da grade que normalmente a sustentaria enquanto pintura.

Aqui, é de um puro esvaziamento da metáfora da janela albertiana da pintura que se trata. A grade vê-se, mas como se fosse o esqueleto desse corpo, outrora impossível de se mover, da pintura. A forma não deixa de nos evocar um pequeno mito da arte do século XX. Quando vivia ainda em Paris, no pequeno apartamento da rua Larrey, Duchamp fez instalar uma porta que não podia nunca estar aberta nem fechada porque estava sempre aberta e fechada ao mesmo tempo. Um pouco então como a porta sempre aberta (ou fechada) de Duchamp, esta *anti-pintura* retoma a formulação das demais, mas fazendo agora da superfície da pintura o elemento que se pode remover sem todavia alterar a sua forma.

É, então, ma pintura que está sempre fechada e sempre aberta? Mas aberta, ou fechada, sobre o quê exatamente? Diria que, no caso concreto desta obra, o diálogo

subjacente é com Lucio Fontana e os seus *Concetto spaziali*. Mas, ao contrário destes, em que as telas eram violentamente feridas, rasgadas, furadas, aqui, a tela permanecendo intacta deixa justamente ver o fundo, o outro lado do quadro. E do *outro lado* do quadro está uma vez mais a grade e, sob ela, a parede. Nada, portanto, que revele um fundo, um avesso, um carrolliano “outro lado do espelho” para a pintura.

Do outro lado então apenas o vazio, o real. Ou o vazio do real. Aludindo porém à possibilidade de uma porta, a artista evidencia, do lado do espectador, um dos seus fantasmas, talvez mesmo o essencial da *fantasmática* constitutiva do espectador enquanto tal: o *voyeurismo*. O espectador gostaria de poder ver infinitamente para dentro da pintura, perder-se nela, entrar no quadro. Aqui o gesto torna-se possível (pelo menos de um ponto de vista metafórico) mas o que fica na profundidade da pintura é apenas o sem fundo de uma parede cega.

Há, aliás, uma outra obra datada deste período fecundo, *Sem título* (1967), em que a fotografia já aparece, e em que a artista, figurando-se nela de costas para a parede onde está pendurada uma moldura pintada de amarelo mas sem qualquer tela dentro, tem a sua sombra enquadrada dentro dessa moldura simples. A obra alude assim a uma relação performativa – como iremos adiante ver melhor –, mas também a uma desapropriação do lugar e do papel, outrora sacralizados para os modernistas mais convictos, da subjetividade na ordem da criação.

Aqui, a artista é substituída, dentro da moldura, pela sua sombra, enquanto ela mesma se coloca de costas relativamente para a parede de onde se suspendem as obras. Trata-se, portanto, do estabelecimento de um novo tipo de contrato, marcado pelo distanciamento e pela ironia, é certo, mas também pela introdução controlada de um novo *médium*, a fotografia, que pouco depois se tornará central no desenvolvimento de toda a sua obra.

#### **4. Problematização do olhar**

Tomemos agora duas outras “pinturas” perfeitamente enquadráveis nesta mesma série. *Sem título* (Fig2) e ainda *Sem título* (Fig3), ambas de 1968. Na primeira delas o

que se esboça é uma dupla noção de “descarga” e de “recarga”, numa palavra a questão da possibilidade de haver uma substituição. Dentro de um saco transparente, a cair por detrás da tela, acumulam-se outras telas enroladas, pintadas de várias cores: amarelo, azul, vermelho, as cores primárias. Estes elementos, porém, não são apenas objetos/objetuais. Funcionam como se fossem *dejetos* da própria pintura (*descargas*) ou então, e inversamente, potências da pintura (*recargas*). Aquilo que vemos acontecer é pois da ordem de um inventário de possibilidades e mostra a hipótese da sua infinita substituição nos elementos fundamentais que a podem compor: cor, suporte, escala, etc...



Fig. 2 - Helena Almeida, Sem título,  
1968. Pintura, 215cm x 97 cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus.  
Catálogo, p. 37

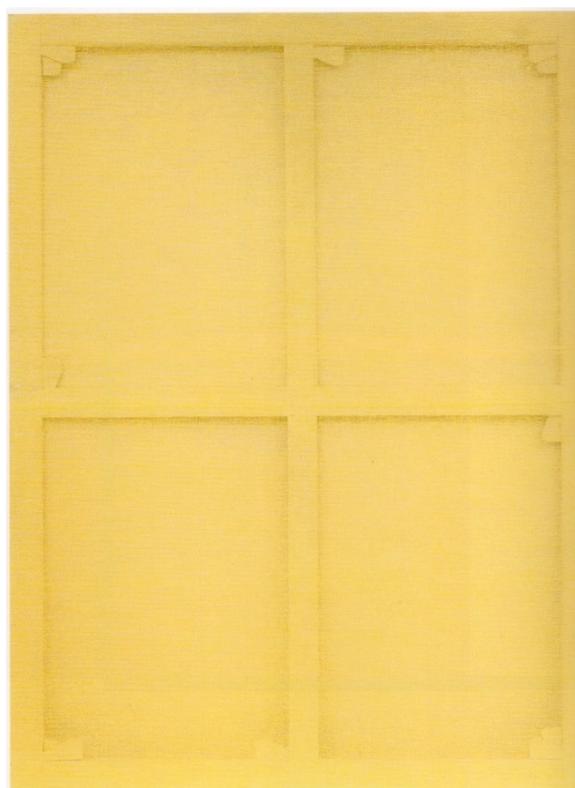


Fig. 3 - Helena Almeida, Sem título,  
1968. Pintura, 130cm x 100 cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus.  
Catálogo, p. 42

Na outra obra referida, uma grade de costas voltando para o espectador o verso da pintura, aparece discretamente coberta de um véu diáfano, translúcido, que funciona ao mesmo tempo como sugestão quase imaterial de pintura, pintura suspensa (uma

tela de projeção, em todo o caso), e ao mesmo tempo como sugestão de uma tela transparente. Isto é, a que deixaria ver, do seu outro lado, a grade, e que exibiria assim não a pintura ela mesma mas antes o seu outro lado, “oculto”, ou então a pura materialidade do que a sustenta: a grade, o verso da tela.

Também nesta obra a artista parece ter querido jogar com o lugar típico do espectador, cujo conforto de recolhimento no espaço do *voyeurismo* é inibido por um gesto de *suspensão do ver* que aparece situado não nele mesmo e, portanto, no seu olhar, como antes deslocado para o próprio objeto da sua contemplação, furtando-se à toda possível invasão.

É por isso também que nesta obra se questiona o dispositivo da *pulsão scópica* do olhar (o *gaze* lacaniano, através do qual se procura reconstituir, através do olhar próprio, o olhar do outro sobre si, nessa *reversibilidade fenomenológica* que, antes de todos, Merleau-Ponty havia já sugerido ser a componente determinante de todo o olhar: o *ver* e o *ser-visto*.)

Aqui é o próprio corpo da tela que se revela ao mesmo tempo como sujeito e objeto e que, ao não deixar ver senão os mecanismos e processos da pintura, alude a uma possibilidade remota de decisão “subjetiva” da própria obra, aquela que seria pois tomada pelo próprio objeto, em cuja reversibilidade se constituiria uma alusão à possibilidade de ser a obra a olhar para nós.

Uma outra obra, já datada de 1969, mais irônica, resume em parte esta situação de *mal estar* da pintura e da sua própria e quase conseqüente *mise-en abîme*. Refiro-me a *Sem Título* (1969), uma ostensiva tela monocroma de cor laranja, emoldurada em azul, e da qual a moldura se deslocou para a esquerda relativamente ao espectador. Aqui não é tão imediatamente a tela que desiste de representar, como antes a própria moldura que parece desistir de emoldurar. É certo que a deslocação se processa do *lado de fora* do quadro, aparentemente indiferente a ele mas, de fato, em referência direta a ele. Nenhuma moldura sobreviveria muito tempo à ausência do quadro. Trata-se, porém, de um ato propriamente magritteano de traição das imagens.

A moldura torna-se, através desta deslocação, *imagem da moldura* e a sua fuga (não

para diante mas para o lado, em abandono da tela, talvez perplexa) é, ao mesmo tempo, um gesto de desistência. Nada mais há para emoldurar diante da falência do dispositivo representativo – sobre a questão do *parergon* veja Jacques Derrida (1978), *La Vérité en Peinture*. É pois a própria moldura que desiste, diante de nós, de manter a sua função de evidenciar o quadro e simplesmente se afasta, saindo por assim dizer de cena, da cena esvaziada da pintura.

Este gesto de abandono transfere o índice performativo para o lado da moldura. Ela (ou alguém por ela) procedeu ao ato do seu afastamento do quadro. Esse ato representa-se e assume-se por si como o de uma reiterada deslocação em relação com a obra. Será esta nova *dimensão performativa* que vai, a partir de aqui, fazer entrada cada vez mais forte na obra de Helena Almeida, impondo-se como nova forma de distanciamento relativamente à pintura que, todavia, continua a manter-se como o seu objeto referencial por excelência.

A performance não tem aqui ainda o sentido de um ato, como se via acontecer já com as dos performers mais destacados da década de sessenta sobretudo nos EUA, mas antes com uma espécie de *nível de significação* inscrito nos próprios processos de criação e de demonstração da obra. Ela opera pois presente na obra, mas para já ainda como se de forma subjacente, implícita.

## **5. O molde e a dimensão performativa**

Uma série de fotografias, datadas de 1968, nomeadamente *Sem título*, introduzem agora esta nova dimensão, a *dimensão performativa*, que doravante será constante e cujo desenvolvimento iremos estudar adiante em pormenor. A artista utilizou obras em tela para as vestir, fazendo-se fotografar nessa ação. Isto é, ela aparece envolvida nelas, como se fossem suas extensões, e colocando-as de tal modo que pareça que o seu próprio corpo as integra, ou que elas são dele meras continuidades. Uma perna, um pedaço da cabeça, num dos casos, ou o seu corpo sob uma figura construída em tela em outra imagem.

Nestes casos, trata-se na verdade de introduzir um índice performativo (*theatrical*, diria Michael Fried) que dissolve o que era o próprio *teatro da pintura*, arrastando-a,

nesse mesmo movimento de representação do ato *exteriorizante*, para fora de si mesma. O que se representa é o movimento de exteriorização, o movimento feito para fora do que era, ainda há pouco, a representação pela pintura. Uma vez mais trata-se de um processo de deslocamento. Nestes casos, de um nível de representação para um outro.

Apercebemo-nos assim de que, no caso desta obra, a fotografia apareceu, num primeiro momento, como consequência e evidência direta deste processo de *mise-en-abîme* da pintura. Significando isto que a desconstrução da pintura assumiu, ela mesma, uma dimensão performativa. Como no ato conjugado do corpo com a obra no abrir da tela, no caso dessa tela que já vimos ser possível de abrir como se uma porta. Ou sendo a própria pintura *performativa*, no caso em que deixa cair em pregas a tela, como se lhe caísse um vestido.

Assim, à medida que nas telas se vão gerando movimentos e formas que querem separar a pintura do seu suporte bidimensional e remetê-lo para um espaço cada vez mais exterior (*externalizado*, usando os termos de Winnicott) ao que era o da pintura, produz-se a acentuação desse gesto pela propriamente dita *entrada em cena* da artista na imagem, cujo corpo passa a inscrever-se no *espaço potencial* da obra. Esse processo de externalização é então forma de *des-subjetivação*.

A tela, a pintura, a própria cor, são trabalhadas no sentido de obedecer a um puro *impulso conceitual* e desse modo a pintura furta-se a servir qualquer outro propósito de ordem subjetiva. A objetualização (*objecthood*) prepara o caminho da objetivação acarretando assim a dissolução da relação subjetiva e desencadeando em seu lugar uma pura relação de corpos: movimentos da tela e movimentos do corpo, numa performance que integra ambos.

Agora as próprias obras se tornam em espaços performativos, modulares, moldáveis. A noção de *molde* (tão grata, como sabemos, a Klein e a Marcel Broodthaers, e presente também nas esculturas iniciais executadas em borracha de Richard Serra) reaparece aqui, mas figurada no caso destas telas de tal modo que elas vão ganhando novas configurações, volumes, aquilo que se poderia designar como possibilidades propriamente plásticas.

Trata-se, porém, de uma plasticidade nova, física, tátil, altamente moldável. Uma plasticidade cuja dimensão visual consiste sobretudo na exposição da sua própria transformação mais que do que naquilo que as formas representam, como acontece já em duas obras sem títulos de 1968 ou, de uma forma ainda mais radical – que parece dialogar com os processos então totalmente desconhecidos da obra de Louise Bourgeois, e que por outro lado antecipa já o futuro trabalho de Sarah Lucas – na obra *Sem título* de 1968 em que a tela parece expelir, quase vomitar, para fora de si mesma, uma espécie de vísceras. Seriam estas então as vísceras da pintura, uma alusão que a artista repete em múltiplos trabalhos desta época? Como se o interior da pintura vertesse agora sobre o seu exterior e o que chegamos a ver fossem dejetos da representação.

A obra *Tela rosa para vestir*, 1969, é uma construção destinada por um lado a acentuar estes processos – a deslocação da tela de uma função para outra, da representação para o corpo, da subjetivação do ato de pintar para a objetivação do ato de usar, neste caso – e, por outro lado, a permitir a deslocação do plano da pintura para o da fotografia, de modo a acentuar a dimensão performativa do ato criativo.

A tela torna-se parte integrante da representação entendida agora como puro ato de teatralização (*theatrical*) mas, por isso mesmo e ao mesmo tempo, espaço potencial de uma outra ação. E prolonga-se para fora do retângulo tradicional para se acrescentar de uma espécie de mangas e dessa qualidade de moldagem ou de modelação a que já aludi para trás. Não terá sido em vão lembrar, a este título, o elemento biográfico – já referido por outros críticos – de Helena ser filha do escultor Leopoldo de Almeida, e de ter sido quando jovem seu modelo. A deslocação para a tridimensionalidade e a moldagem, por um lado e, por outro, a performance, podem partir dessa relação.

## **6. A libertação da forma e a passagem do visual ao plástico**

O processo de transportar a tela para fora de si e usá-la como veste, trouxe novas consequências para a obra. A partir de 1969, a artista começou a produzir uma série, a vários títulos surpreendente, de desenhos escultóricos. Desenhos que saltam para fora do papel projetando-se para o exterior. A realização formal é uma *trouvaille*,<sup>2</sup> na

medida em que se processa através da utilização de crinas de cavalo que prolongam para fora do papel, com uma proximidade grande de cor e de espessura, as linhas desenhadas a tinta da china. O efeito plástico não poderia porém ser mais eficaz. Na verdade estes desenhos, com as referidas extensões, permitem que a linha salte, animada como se de vida própria, e se prolongue (idealmente sem limite) para fora da superfície do papel até ao espaço do espectador, como forma que se liberta. A *libertação da forma* é, em grande medida, o tema por excelência do trabalho de Helena Almeida.

Esta, conjugada com a noção de *espaço potencial* (outro termo de Winnicott) consagram um modelo de ação plástica e visual: o visual torna-se propriamente plástico. Porque ao sair do seu campo, o desenho, a linha, sai precisamente do seu limite visual para o que é da ordem de uma pura potencialidade plástica. O que vemos é propriamente a forma dessa transformação. Vemos o *devir-plástico* da linha e do desenho e vemos, com isso, a passagem do visual ao plástico.

Esta transformação é, quanto a mim, a questão mais importante que se levanta sobre a obra de Helena Almeida. Ela alude à metáfora duchampeana da *passagem da virgem à casada*, isto é, à ideia de uma re-modelação, de uma re-moldagem, de um processo trans-formativo. De um estado ao outro, alguma coisa se perde e alguma coisa se ganha. O desenho *perde* em figuração explícita, por exemplo, o que *ganha* na figuração implícita dos seus próprios processos. O desenho passa assim do estático ao dinâmico num processo de sucessivas metamorfoses, de moldagens, de transformações. Liberta-se desse modo a forma que liga os dois espaços, o do *médium*, o papel, e o espaço (exterior) onde o espectador está. Este espaço é assim invadido. Em consequência, a linha gera a sua própria dramaturgia, na medida em que sai do desenho e se torna móvel. Ativa.

Serão doravante inúmeras as variações materializadas destes novos desenhos, cuja potencialidade é deveras infinita, numa série que irá perdurar, jamais se academicizando no plano do seu processo, ao longo de toda a década seguinte. Irão desde a linha simples, apenas sugerida e imediatamente saindo para fora do papel, até conjuntos de linhas que explodem. Outras, que ligam pedaços soltos de papel

como se suturassem o rasgão que previamente os separou. Ou que são submetidas, uma vez do lado de fora, soltos no exterior, a operações de re-moldagem, seja em nós, em enrolamentos ou em dobras. Há toda uma alusão à possibilidade de organizar um *devir-escultórico* do desenho. E há ainda outras linhas que aparecem como se reconduzidas ao suporte através de operações de colagem, de embrulho, de empacotamento, etc.

A possibilidade plástica – isto é, aquela que substitui a primazia da alusão visual pela definição materializada da pura plasticidade, e que torna visível o processo de invenção plástica, como referi – dará lugar, a partir de 1974, à série, a muitos títulos, extraordinária das *Pinturas habitadas*, que ocuparão mais de uma década riquíssima na produção da artista, abrindo a sua obra para possibilidades cada vez mais radicalizadas no que diz respeito ao que mais a cima designei como o ato da *representação da pintura* a tomar o lugar da pintura como representação.

É deste modo que ocorrem situações como aquelas em que a artista se faz fotografar em preto e branco, mas pintando a cores sobre um vidro (sempre com o mesmo azul que usara já nas referidas telas da década de sessenta) ou em que parece pintar sobre o seu próprio reflexo num espelho. A relação com a cor é da ordem da colagem. Esta aparece como se manipulada pela figura (pela personagem) dentro da fotografia, quando na verdade é colocada depois. Trata-se, uma vez mais, nesta série de imagens, tal como na que paralelamente decorre intitulada *Desenho Habitado*, de um conjunto de coreografias executadas para a futura intervenção da cor, como se esta nascesse dos gestos representados na performance que a fotografia começa por captar. Como Douglas Crimp (1979) observou no ensaio dedicado a Cindy Sherman,

[...] nós não sabemos o que está a acontecer nestas imagens mas sabemos seguramente que algo está a acontecer e que esse algo é uma narrativa ficcional. Nunca tomaríamos estas fotografias como sendo outra coisa do que encenações (staged). (...) Elas operam como citações de sequências de fotogramas que constituem o fluxo narrativo do filme. (Crimp: 1979, p. 80)

No caso das imagens de Helena, do mesmo modo, jamais as tomaríamos por outra coisa que não encenações, teatralizações, dramaturgias de um ato narrativo. Esse ato é, propriamente, o da *invenção da pintura*: o da invenção do ato da pintura. Porque a

pintura como prática se vai assim tornando evidenciada como um conjunto quase ritualizado de práticas, inscritas por um conjunto de protocolos que a precedem, e de que a obra vai dando conta, mostrando o modo interno da sua construção.

Mas tal como Crimp (1979) referiu a respeito de Sherman, também diante destas imagens não sabemos exatamente o que está acontecendo, já que delas não vemos senão fragmentos, *stills*. Apenas sabemos, como nas fotografias de Atget, que algo está para acontecer. O performativo insinua-se assim mais como sugestão do que como algo que se documenta e é testemunhado pelas imagens. Por exemplo, uma mulher vai engolindo a cor que previamente pintou no espaço. Mas, de fotografia para fotografia apenas vemos gestos esparsos desses atos improváveis de pintar no vazio ou de devorar a cor.

### **7. *Dramatis personae* ou a outra cena da pintura**

Esta forma de proceder, quer no que respeita aos processos de invenção das imagens, quer nas próprias questões referentes à ilusão pictórica ou à dimensão construtiva que se vão sucessivamente colocando – como no caso da mulher que pinta o próprio espaço (graças ao estratagema visual de pintar sobre um vidro transparente uma cor) – que têm na verdade um fundo de alusão magritteana, pressupõem a construção de uma personagem. Uma personagem capaz de entrar no próprio espaço da pintura e da sua encenação, e que a reporta enquanto cena. Uma personagem talvez já iniciada por Vélasquez dentro de *Las Niñas* (1656).

Neste plano a dimensão teatral, dramatizada, digamos assim, da obra de Helena evidencia-se no seu mais alto grau. Não se trata, portanto, de uma *auto-representação* em sentido estrito, mas de uma figuração, de uma encenação e de uma atuação ou de uma representação (performance). Helena Almeida opera como uma atriz que cumpre rigorosamente o papel que lhe foi designado.

A artista *ela mesma* está fora dali. Exterior à obra. Em outro lugar. Opera-se assim um desdobramento em que só por acaso coincide a atriz com a autora. Na verdade Helena poderia ter arranjado uma atriz que dirigisse para fazer este trabalho de

representação da sua *personagem*, porque o essencial passa-se do lado da encenação. A performance é, neste caso, mais um processo, e não tanto o próprio ato da artista. É em *segundo grau*, digamos assim.



Fig. 4 - Helena Almeida, Pintura habitada, 1976-1977  
Pintura sobre fotografia, 40cm x 30 cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 89

A pintura torna-se assim dispositivo narrativo e, como tal, susceptível de ser por sua vez narrado, desconstruído nos seus elementos e reconstituído no plano de uma dramaturgia. Tornada em algo que se pode representar (por isso referi que a alusão é, sobretudo, magritteana). A artista parece dizer: “agora vamos ver como acontece uma pintura, ou o que pode acontecer numa pintura”, e pacientemente vai desenrolando as imagens desse acontecimento. Que pode ser o das linhas a saírem do desenho ou o de a sua personagem procurando abrir uma cortina de cor para se tornar visível, como se vê em *Pintura habitada*, 1976-1977 (Fig. 4). São pois os

processos e os protocolos da própria pintura, enquanto ato, que se tornam os elementos dessa narrativa dramatizada pelo conjunto da obra. E a obra, vista no conjunto, remete incessantemente para as aventuras que se processam do outro lado da tela mas que, graças à fotografia podemos observar como se figuradas de forma realista, ou naturalista.

A fotografia opera pois aparentemente como instrumento de uso documental destinada a testemunhar, quando de fato é instrumento de construção ficcional. Como nas sequências de Duane Michals – não por acaso um artista de referência magritteana – a fotografia serve ao mesmo tempo como meio de construção da ficção e como processo de alusão documental. Ambos artistas parecem nos dizer: “como se pode ver nestas imagens, tudo se passou desta maneira”...

É assim que a pintura se vai desdobrando diante de nós como se fosse uma *outra cena*, o *outro lado do espelho* de Lewis Carroll, que esta personagem, representada pela própria artista, foi visitar, qual Alice, e de cuja visita nos reporta através das fotografias. A utilização da fotografia introduz portanto a condição ou a dimensão performativa que, como tal, se figura centrada na personagem que a artista, enquanto atriz, representa. Assim, as imagens de Helena Almeida operam como imagens de imagens a perder de vista, perdendo-se no eco de si mesmas como puros reflexos, abrindo desse modo a um *diferimento* em que a ideia de haver um original simplesmente se desvanece pois dele apenas se conserva uma memória tênue.

O *original*, aqui, é portanto a própria imagem (e conceito) da pintura, incessantemente desconstruída e tornada objeto de representações, de deslocamentos, de metamorfoses e de *liftings* sem limite. Como já vimos, sob a ilusória aparência que as fotografias permitem, há um gesto anterior de encenação, do rosto às mãos, das mãos ao corpo, espécie de compromisso entre a dança e a *performance*. Depois, sobre esse registro de um primeiro gesto, um outro gesto intervém, que o corrige. É o gesto fundador do ato, o gesto próprio da pintura, ou do que resta dela, uma cor apenas, negro ou azul, virtualmente sugerindo que poderá vir a inundar toda a superfície.

Uma série importante de 1977-78, *Estudo para um enriquecimento interior* (Fig. 5), faz da cor objeto de sucessivas apropriações. Ora a artista suga a cor pela boca

entreaberta, ora a esconde num bolso do jaleco de trabalho. Trata-se de um alargamento cada vez maior da performance da sua personagem. Esta performance infinita não pode deixar de evocar aquela outra que Pollock realizou para um documentário sobre a técnica do *dripping*, e em que Alan Kaprow detectou uma fonte e um antecedente fundamentais da prática da performance<sup>3</sup>.

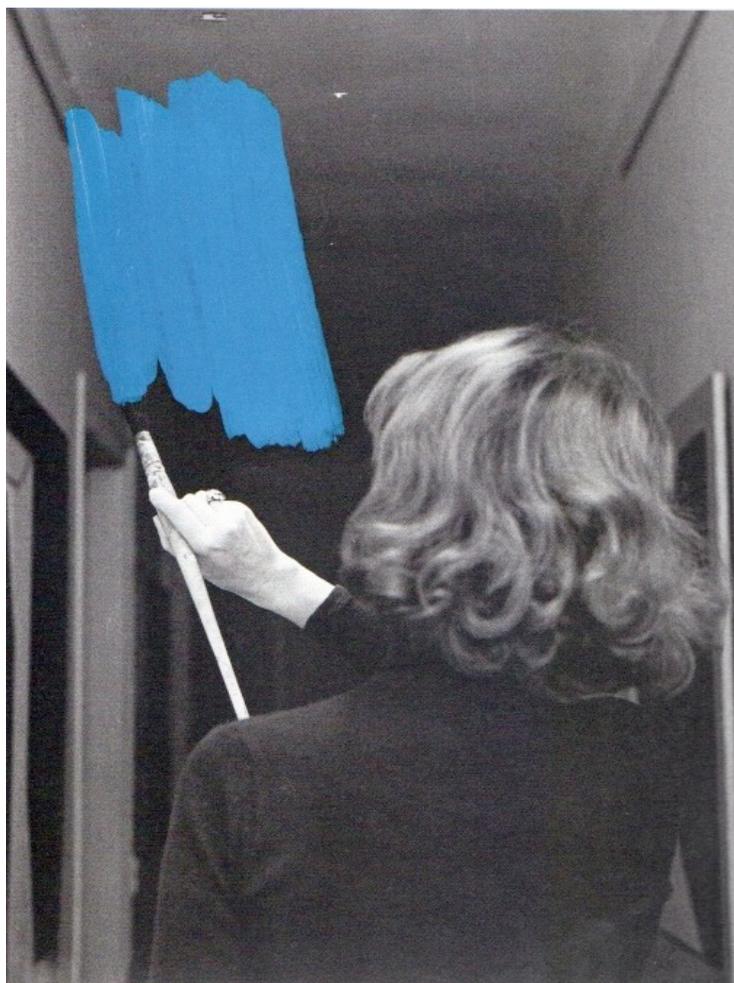


Fig. 5 - Helena Almeida  
Estudo para o enriquecimento interior, 1977-1978  
Pintura sobre fotografia, 52cm x 42cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 98

Mas se a performance de Pollock se organizava e esgotava no próprio ato da pintura e do pintar, e portanto na relação imediata do corpo com aquela através do gesto entendido como sua fonte geradora, no caso de Helena Almeida o processo relaciona-

se antes com os protocolos de ritualização desse ato, com o próprio conceito e, conseqüentemente, com outras possibilidades de inscrever o corpo de diversas maneiras, como sejam as de comer a tinta e a cor, ou as de dispersar a cor com o próprio corpo. O objetivo da performance não é pois o resultado pictórico final, em que aquela termina, como acontecia no caso do pintor americano, mas é antes a encenação, ela mesma, desse ato, e o tornar visível dos processos, já que nada resta de pintura senão a própria imagem do gesto de pintar. Mas tudo neste jogo é também altamente ritualizado, encenado, duplicado. A imagem torna-se imagem de imagem, a perder de vista. O gesto figura-se como um eco de outro gesto, as sucessões de encenações parecem *stills* de um filme que jamais avança, como nos textos de Beckett ou em alguns de Thomas Bernhard. Há um jogo de pequenos movimentos, gestos, fragmentações do próprio movimento. De imagem para imagem, desencadeia-se a evidenciação de um fator interno de multiplicação do rosto em rostos, do corpo em corpos, do silêncio em gritos, que conjuntamente contribuem para estilhaçar o todo da antiga imagem da pintura, como se a partir de dentro dela mesma. Assim tudo se encena de modo a que se possa supor que o que se mostra é o seu “interior” numa dramaturgia de gestos, linhas, formas, sombras e desaparecimentos a assinalar o emergir de uma radical exterioridade.

Em *Corte secreto*, de 1981, a personagem da artista atravessa a tela com o corpo, e podemos vê-la nesse gesto, como que suspensa num salto. É uma tela rasgada pela travessia, que evoca Fontana, mas que inscreve ao mesmo tempo que o rasgão fontaniano, o movimento performativo do rasgar da tela pelo corpo que salta. Assim também em *Negro espesso*, do mesmo ano (Fig. 6), ou em *Ponto de fuga* de 1982. Estas séries virão a dar conta da radicalização deste modelo operatório cujo paroxismo se atingira a meu ver com a portentosa série intitulada *Sente-me, ouve-me, vê-me*, 1979-80, (Fig. 7-10).

Nestas últimas imagens, o corpo da própria artista reaparece uma vez mais, mas como que ferido por palavras inscritas sobre a imagem, na qual se projeta ainda o jogo, já seu e nosso conhecido, da auto-representação. O resultado é verdadeiramente surpreendente de eficácia comunicante. As palavras “ouve-me” aparecem como se cozidas nos lábios da artista/atriz, reforçando assim o efeito de mutismo, de

silenciamento, numa intensidade que alude à explosão iminente, próxima, de um grito interior. A linha que coze essas palavras é (ou pelo menos evoca) em certa medida a mesma linha por onde começara aquele já remoto “desenho do desenho”, esses *desenhos habitados* dos quais falamos mais acima, que saíam do espaço bidimensional do suporte para o espaço tridimensional do espectador, para fora do quadro. Tudo isto acontecendo num ritual de silêncio, um grave e espaçoso silêncio, que é o de um segredo que se oculta por dentro das próprias palavras, como a fotografia se oculta sob a pele da pintura ou como uma sombra pode aflorar fugaz por detrás de um véu. O silêncio terrível de uma mulher, desta mulher.



Fig. 6 - Helena Almeida, Negro espesso, 1981.  
Pintura sobre fotografia, 300cm x 125cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 147



Fig.7 - Helena Almeida, Ouve-me, 1978  
Fotografia (série de 4), 36cm x 48cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 110-113



Fig.8 - Helena Almeida, Ouve-me, 1978  
Fotografia (série de 4), 36cm x 48cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 110-113

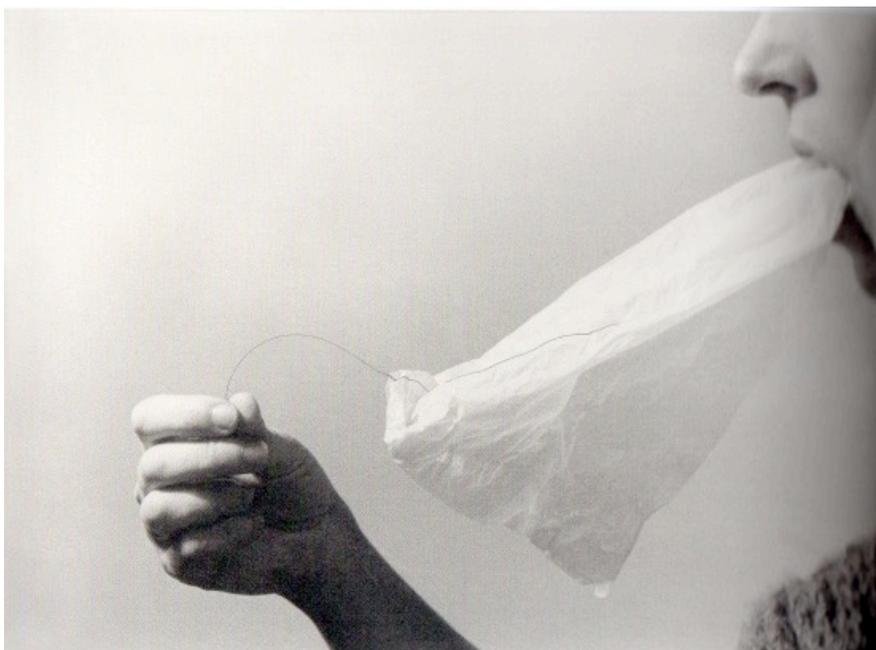


Fig.9 - Helena Almeida, Ouve-me, 1978  
Fotografia (série de 4), 36cm x 48cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 110-113



Fig.10 - Helena Almeida, Ouve-me, 1978  
Fotografia (série de 4), 36cm x 48cm  
Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 110-113

Uma nova e consequente série intitulada *Dentro de mim*, executada a partir de 1998 e prolongada depois nos anos seguintes, representa a esse título ainda um novo avanço surpreendente neste processo (Fig. 11-13). A artista/atriz agora já nem sequer olha para fora do quadro, para o seu espaço exterior. Ao contrário, ela parece cada vez mais ter interiorizado para dentro do seu próprio corpo a força do ato e a própria matéria da pintura. Assim tanto pode parecer que ela expele, como se o vomitasse, um espesso pigmento negro que traça no chão linhas diagonais, como que as mãos e os pés arrastam vestígios de pintura no movimento errático desse *corpo beckettiano* que parece que se arrasta pelo espaço esvaziado do ateliê. Um corpo que já não presta mais qualquer atenção ao seu espectador, absorvido no seu movimento, distraído de tudo como as equívocas personagens de *Oh, Happy Days*. Talvez ainda não tenha sido suficientemente esclarecido o quanto o comportamento da personagem de Helena se aproxima do das personagens do dramaturgo irlandês. Também elas procuram, numa espécie de repetição aparentemente sacralizada mas de fato sem qualquer significado, perpetuar gestos que outrora foram significativos ou portadores de sentido e agora se reduzem a uma mecânica.

Deste mesmo período uma outra série, *Seduzir* (2001-2002), transformará os movimentos do corpo em meras alusões a uma espécie de monólogo interior absolutamente indecifrável para nós. Como se apenas assistíssemos ao entrecortado balbuciar de uma personagem perdida numa deambulação interior. Séries como *Saída Negra* (1995) ou, sobretudo, *Dentro de Mim* (1998), irão prolongar infinitamente esta imagem de ritualização da pintura e, também, a subversão cada vez mais radical do que diferenciava ainda interior e exterior, interioridade e exterioridade, subjetividade e subjetivação.

No intervalo entre interior e exterior acontecendo então tudo, numa relação de espelhamentos mútuos, como que tentando agarrar aquele lapso de espaço-tempo em que, ao devir um no outro, se revelam ainda, ambos, como partes indissociavelmente interpenetradas um do outro. Dito de outro modo, mostrando-nos aquilo em que o “interior” contém e designa já uma sua íntima exterioridade e, reciprocamente, aquilo em que o “exterior” se dá a perceber como limite, forro, dimensão contígua e contaminada de uma radical interioridade. A própria artista,

referindo-se ao seu trabalho escreveu: “Ao colocar-me como ‘artista’ no espaço real e ao espectador no espaço virtual, ele troca de lugar com o suporte, tornando-se ele próprio espaço imaginário.”<sup>4</sup>



Fig.11 - Helena Almeida, Dentro de mim, 1998. Fotografia (série de 2), 100cm x 70cm. Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 180-181



Fig.12 - Helena Almeida, Dentro de mim, 1998. Fotografia (série de 2), 100cm x 70cm. Fonte: Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 180-181

Mas cada vez mais, de fato, o corpo da artista/atriz parece ter perdido a noção da presença próxima do seu espectador, embora essa sugestão de ausência seja na verdade o ponto máximo da sua própria encenação. Os seus movimentos, rigorosos embora como os das meticulosas, obsessivas encenações de Pina Bausch, reportam-nos de fato ao que é da ordem de *movimentos para nada*. Movimentos análogos aos

de Buster Keaton em *Film*, os quais parecem cada vez mais comandados por um puro *imperativo de movimento*, mas que em nenhum momento acusam um propósito ou, muito menos, um destino minimamente compreensível. Nem parecem sequer significar uma qualquer consciência por parte da sua personagem.



Fig.13 - Helena Almeida, Dentro de mim, 1998.  
Fotografia, 185cm x 122cm. Fonte:  
Helena Almeida, Corpus. Catálogo, p. 183

*Eu estou aqui*, uma série de 2005, será uma pura apoteose de silêncio, uma espécie de reverência emprestada do teatro *Nô* japonês, que como tal transita pateticamente entre o cômico e o trágico, como as contorcidas pantomimas de velha *geisha* interpretadas por Kazuo Ono, mas em que a personagem imita apenas, e sem propósito aparente, o que seriam os gestos, esvaziados de sentido, puramente miméticos, de uma atriz que desempenhasse o seu papel diante de uma platéia vazia.

Há qualquer coisa de cada vez mais inquietante nos trabalhos da última década de Helena. Cada vez mais parecem encenar o que é da ordem da mais pura estranheza.

*O abraço*, obra em série datada de 2006, faz aparecer agora duas personagens, ambas de costas para o espectador, mas que se abraçam uma à outra num esforço atlético (e patético) de aproximação dos corpos condenados a uma posição que apenas dificulta a respectiva aproximação. Contorcem-se, portanto, também porque tal como aquelas figuras de Beckett que habitam dentro de enormes barris e falam à vez, estas têm que se confinar ao exíguo espaço de um banco alto, como se temessem tocar sequer o chão. Tudo se torna esforço, tensão do corpo, experiência do limite em que o corpo deixa de ser portador de uma qualquer identidade para se concentrar antes na pura dimensão física do seu esforço sem motivo, sem razão de ser. Como que ditado por um destino absurdo que as personagens desconhecem mas no entanto cumprem. Também numa outra série de 2010, outras duas personagens (as mesmas?) de que só vemos as pernas, caminham, mas com as pernas atadas uma à outra, por fios e por nós que as obrigam andar juntas, dificultando o caminhar. Há nisto tudo, assim mesmo, uma irresistível dimensão cômica.

Porque haveriam de permanecer assim, sujeitos à gravidade e ao equilíbrio mais precário, reduzidos à ilha do tampo daquele banco em que se sentam quando imenso espaço vazio os envolve, pronto a acolhê-las, às personagens vivendo num limite de esforço? Porque haveriam de caminhar atadas uma à outra as suas pernas ainda há pouco livres? Mas não é assim, também, a nossa vida, quando em tensão prolonga para além do que é vivível a condição que escolhemos para nós mesmos livremente mas que, em algum momento, se tornou prisão inabitável?

A comicidade advém, também, da sua surpreendente proximidade com aquele esforço que se impunha como destino cego, e que se percebia nos filmes cômicos da época do cinema mudo. Situações limite que, dificultando a vida das personagens, as forçavam a uma radicalização dos seus comportamentos e gestos, como quando Harold Lloyd fica preso, em perigo de cair, num relógio de um arranha-céus.

Porém, na rede imaginária da obra genial de Helena Almeida, não é da *imagem-movimento* que se trata. Cada imagem opera antes como um *still*, que pode até aludir

talvez a um qualquer filme, mas que se perdeu da corrente do todo, e de que somos condenados a conhecer apenas brevíssimos fragmentos. Não sabemos como começou ou como terminará. Somos surpreendidos a meio, quando alguma coisa já aconteceu e alguma coisa poderá ainda acontecer.

E a sua personagem, nascida no *teatro da pintura* – remota herdeira de Vélasquez e parente agora próxima de Beckett – é como que refém desse mesmo teatro, em cuja saturação ficou suspensa, presa para sempre do outro lado do espelho, qual Alice que não reencontra o caminho de casa.

A sua comunicação com o exterior já não pode fazer-se por palavras ditas, exclamadas, ou através de gestos compreensíveis. Sequer por palavras cozidas sobre o corpo como acontecia em *Ouve-me*. Ela está agora sujeita às regras, incompreensíveis para nós, que imperam do outro lado da tela e do espelho.

Os gestos que a artista/atriz desempenha são movimentos, estranhos para nós, que reportam a aceitação desse destino. E, cada vez mais, fantasmáticas aparições da sua extraordinária personagem. Em *Vale de lágrimas*, de 2009, por exemplo, um corpo caminha sobre um chão inundado, cuja superfície umedecida pode ter ficado assim sob a acumulação do choro da sua personagem, refletida agora para dentro da superfície espelhada e úmida como se nas águas de um lago abissal.

Estes gestos, minuciosamente coreografados, aludem a uma escrita, ainda, às formas que elaboram um desenho do corpo no espaço. Um corpo que se comporta cada vez mais como um hieróglifo. Para deixar inscritos, desde o outro lado da imagem, os signos irredutíveis de uma escrita imóvel.

Escrito em junho/julho de 2015.<sup>5</sup>

## Referências

- BELTING, Hans. *The invisible Masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- FRIED, Michael. "Art and Objecthood". In: *Artforum*, verão de 1967.
- DERRIDA, Jacques. *La verité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- CRIMP, Douglas. Pictures. In: *October*, n 8, 1979, p. 75-88.
- KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock . In: *Essays on the Blurring of Art and Life* (1958)

## Notas

---

<sup>1</sup> Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, verão de 1967, p. 12-23

<sup>2</sup> Em francês no texto original. O termo pode ser traduzido por "descoberta" (N. do organizador)

<sup>3</sup> Ver: "The Legacy of Jackson Pollock", in *Essays on the Blurring of Art and Life* (1958)

<sup>4</sup> Helena Almeida, texto sem título (1976), in: *Helena Almeida: Dramatis persona. Variações e fuga sobre um corpo*, cat. Exp., Porto, Fundação Serralves, 1995, p. 34.

<sup>5</sup> Texto originalmente escrito para o Catálogo "Helena Almeida, Corpus", exposição apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal e no Le Jeu de Paume, Paris em 2016. Agradecemos ao autor que autorizou graciosamente a sua publicação na Revista Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.