

Helena Lapas

Poética
das
Superfícies
e
Marcas
do
Tempo

Helena Lapas

A sensibilidade feminina das superfícies

Helena Lapas faz parte de uma geração que surgiu quando a invasão de matérias estranhas nas artes plásticas, na linha da *collage* e *assemblage* cubista ou do *Merz* dadaísta de Kurt Schwitters, já tinha história e estava relativamente pacificado para operar no campo artístico. O próprio *ready made* tinha-se tornado um elemento operativo – o *ready made* operativo, noção de Pierre Restany. É nessa pacificação que melhor se dispõe todo um «prazer do fazer» – expressão certa de Ana Ruivo – que atravessa a produção de Helena Lapas. Ana Ruivo sublinhou bem a descontinuidade que Helena Lapas ainda sofreu entre uma formação de menina, onde os tecidos e os bordados eram materiais e técnicas habituais, e as Escolas Superiores de Belas-Artes, onde a pintura e a escultura subsistiam como artes visuais superiores. Helena Lapas efectuou essa *continuidade*, vincando uma coragem de outra *descontinuidade* no interior dos atavismos da Escola de Belas-Artes de Lisboa, que a artista conheceu pouco depois da reforma de 1957. A artista transportava duas dimensões com esse gesto: não tornava secundários estes materiais e processos perante uma matriz derivada da pintura ou da escultura, tornando-os centrais, e com essa opção afirmava uma fazer feminino culturalmente assumida.

Assim apresentou uma tapeçaria como tese em pintura, criando uma tal perturbação, que nem foi reprovada nem teve uma avaliação meritória, sendo o seu exercício colocando num limbo mediano, nem reconhecida nem chumbada – permitindo curiosa analogia com o caso d' *A Fonte* (o famoso urinol) de Marcel Duchamp em 1917 que, candidato a uma exposição, não foi nem recusado nem exposto. Helena Lapas surgia com aspectos percursivos numa década de afirmação do feminino na arte percursora. Depois das gerações anteriores que marcaram as primeiras construções da modernidade, onde começaram a marcar uma presença e um reconhecimento, nomes que a história de arte tem começado a destacar como Aurélia e Sofia de Sousa, Milly Possoz, Alice Rey Colaço, Sara Afonso, Ofélia Marques, Maria Keil, Clementina Moura, Albertina Mântua, Alice Jorge, etc., a década de 1960 afirmaria outro lugar do feminino, onde as mulheres artistas se tornavam figuras centrais da cena artística portuguesa: Paula Rego, Menez, Lourdes Castro, Helena Almeida, Ana Vieira, Clara Menêres... entre outras menos reconhecidas, embora com louvável trabalho artístico e determinantes num plano alargado de afirmação da arte se criação feminina: Maria Velez, Maria Gabriel, Maria Beatriz, Fátima Vaz... permitido a vasta exposição colectiva de *Artistas Portuguesas* realizada em princípios de 1977 na SNBA. Se nas primeiras gerações modernistas o lugar da mulher artista era perante o domínio masculino, na década de 1960 este confronto estava mais acompanhado e poderia até lançar uma concorrência entre mulheres artistas. É nesta possível relação que Helena Lapas apresenta um lugar especial. No seu caso, e desde cedo, não se tratou de fazer arte como os homens, mas de assumir em plenitude um modo processual vinculado ao feminino, para o *prazer desse fazer* ocupar um devido lugar artístico.

Para além da afirmação feminina com a apresentação dessa tapeçaria como tese escolar final, afirmava-se logo aí um gesto ou um modo que marcaria o percurso de Helena Lapas, não só como um caso marcante da tapeçaria artística contemporânea portuguesa, como afirma também aí uma processualidade que se estende para além dos seus trabalhos de tapeçaria, que deve ser vista no plano artístico em geral.

A ligação ao mundo da tapeçaria e dos tecidos, permite encontrar um lugar especial de Helena Lapas nas renovações da década 1960 e seguintes. *Pintar com os pontos*, era já expressão da artista que assim se permitia a analogias com o pontilhista Seurat. E a década, a primeira que assumia as possibilidades do neo-dadaísmo e as consciências do *ready made*, permitiam estas possibilidades. E o próprio Duchamp dizia que, no limite, a bispaga de tinta era um *ready made* do pintor, um pronto a usar no acto de pintar. Há sempre algo prévio, algo que se dispõe enquanto arte. E porque não os fios de cor de tapeçaria? Ou os tecidos e panos usados como manchas de cor e textura? Isso permitiu-lhe outros alargamentos processuais. O seu material são os tecidos, e quando usa outros, como o papel, estes são manuseados como os seus tecidos. O pano está aí também na tradição da tela que a escola veneziana começou a lançar à entrada do século XVI, que Helena Lapas assume assim na sua plenitude, lançando pano sobre pano, tecido sobre tecido.

assume assim na sua plenitude, lançando pano sobre pano, tecido sobre tecido.

Portanto, este prazer do fazer assume a sua essência feminina não através de um trabalho sobre temas da mulher ou do mundo feminino, nem uma iconografia relativa ao mundo feminino, como algo exterior e representado (que é a força e profundidade, por exemplo, de Paula Rego), mas de assumir no interior da sua produção, de um fazer, uma processualidade artística feminina, algo que parte das raízes do material, do gesto da técnica, para com ela ocupar esse lugar que teve tradicional domínio masculino. Fica a questão se não foi essa coragem que colocou Helena Lapas num lugar incómodo ou que a crítica não soube onde colocar, uma dificuldade que surgiu na fase escolar e que acompanhou praticamente todo o seu percurso: que olharia para a sua obra como tapeçaria e não «arte»? Com esta proposta, que em Helena Lapas o *gesto feminino quer ser o que faz a arte*, procuremos entender alguns dos seus mecanismos de criação artística, que consideramos pessoais e de originalidade a destacar.

Em primeiro lugar entendemos que o seu trabalho não parte de referentes nem de motivos, muito menos de temas, que podem surgir em sentido lato, como um plano de fundo, mas nunca algo a que a obra, e sobretudo o seu fazer, tenha que obedecer ou, muito menos, ilustrar. O seu trabalho parte de materiais e gestos. Desenhar e pintar com os materiais revela-se assim outro processo. Já não o desenho como arte fundadora de um princípio de Belas-Artes, a antecipar a concepção das formas, mas um desenho que quando surge já é textura e cor, um desenho que está incorporado num gesto fundador que lhe é simultâneo. Escolher os materiais, compô-los e colá-los enquanto formas são o que substitui esse desenho tradicional.

Por isso, os instrumentos de Helena Lapas são também outros. O bisturi é o instrumento dominante, necessário para manusear, como uma anatomista, estas *superfícies-peles* que fonecem a cor e a textura, sendo o pincel usado não para o pigmento para a cola. Diz a artista que «os pincéis são moles», «não obedecem». O toque directo da mão com essas peles assume uma dimensão háptica soberana, que reduz a mediação com o que vai sensibilizar pictoricamente a superfície, como se a cor fosse colocada com cumplicidade táctil. Não se trata de pintar superfícies, mas de actuar artisticamente num campo visual com superfícies pintadas e texturadas. Uma dimensão táctil que deseja transformar e possuir, que procura evitar que as coisas fujam, como se estivéssemos perante uma estética de sobrevivência nesse jogo entre as mãos e os materiais. O resultado é uma *picturalidade sem pintura*, em que o que surge como sensibilidade de imagem traduz essa fisicalidade tátil. Se falamos em sensibilidade de imagem, é porque não se trata propriamente de conceber imagens, para antes um gosto pelo fazer sensível às superfícies como matéria e como resultado, assumindo de modo determinante o exercício de manipulação de vários materiais (papéis, tecidos, napas, peles, etc). Não uma imagem tradicional enquadrada, mas uma campo visual circunscrito no qual se elabora uma *sensibilidade pictórica*. Esquiva às representações e às ilusões, as obras de Helena Lapas assumem a sua sensibilidade das superfícies.

Outra questão importante em Helena Lapas é o seu exercício recolector de *superfícies-peles*. Há caixas de recortes de tecidos, napas, papéis, etc, recolhidas pelas suas viagens e por todo o lado, recuperados de vestidos ou qualquer outro uso de panos, tudo guardado como um espólio privado, que recolhe por todo o mundo e com todas as características, um *reservatório ecuménico de superfícies*. E estes têm sempre dois lados, frente e verso, vice-versa, que entra no jogo das escolhas e possibilidades. Há um processo de recolha de superfícies-peles, de tecidos, napas, peles, papéis, etc., que nos lembra a dimensão de recolector, na linha do *bicoloreur* de Strauss, que consideramos um dos menos explorados conceitos nas teorias estéticas contemporâneas. Existem heranças das *assemblages Merz* de Kurt Schwitters, já indicadas, mas Helena Lapas está pouco interessada no acaso e nos sarcasmos provocadores da «anti-arte», porque estes se inter põem na decisão das mãos e na expressividade da superfícies que o olhar da artista descobre enquanto manipula.

Por outro lado, a dimensão táctil e háptica do *fazer* devolve-se à sensibilidade do olhar que apelece tocar – não aquela imagem ou figura, mas aquela sensibilidade da superfície, tocar aquela cor, aquela textura... O gosto do

gesto que manuseia as peles, devolve-se à sensibilidade de quem olha. O óptico saboreia o háptico!

A sedução háptica das superfícies

A recorrente sensibilidade epidérmica de Helena Lapas apresenta nas recentes obras expostas na Galeria Ratton, um dos seus momentos mais marcantes. Aqui, a sensibilização das superfícies exibem-se como uma espécie de relicários.

Para esse efeito de relicário contribui o modo como a artista anula os fundos na transparência. Anulando uma superfície base, as superfícies jogam-se na transparência, lembrando o *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, aqui explorado num modo particular de emolduramento ou enclausuramento, colocando as suas peles a agirem numa dinâmica compositiva ainda mais autónoma. Neste caso não se trata de abrir uma relação para o espaço por detrás dos elementos na abertura transparente do fundo, como no *Le Grand Verre*, mas de anular esse fundo para isolar e fazer sobressair as peles. A parede por detrás não é para entrar, mas pelo contrário, para se segregar, para não interferir.

Tal relaciona-se com o interesse de Helena Lapas em afirmar a moldura enquanto modo de encerrar o campo visual próprio, o lugar onde devemos olhar, que é esse lugar onde se circunscrevem e suspendem os elementos que foram alvos da sua manipulação. Há um gosto em fechar, em delimitar, tomando claro o que foi alvo da acção da artista e o que é a sua produção artística – em suma, separa, isola e destaca.



Helena Lapas quer manter essa força da moldura do quadro tradicional, essa eficácia de separar o que está dentro e o que está fora, o que é quadro e o que está fora do quadro, como destaca Jacques Derrida em *La Vérité en Peinture*. Não tanto para fazer funcionar um tempo intemo representado, uma cena imagética na tradição da pintura e escultura, por segregação do tempo do espaço vivido do observador, mas para isolar esses elementos que as suas mãos conceberam – para o destacar não enquanto imagem, mas exactamente enquanto presença ao olhar, parecendo reagir e resistir ao excesso actual de imagens fáceis, da proliferação de imagens feitas por máquinas de modo imediato que saturam o nosso ambiente visual. Em Helena Lapas a moldura fecha um campo de autonomia das peles no interior do qual estas podem recortar o seu próprio limite. É a forma dessas *peles* que decide o seu próprio limite, porque este já não lhes é imposto por uma superfície de base (de fundo) que recebe as outras, mas tudo se fecha ao abrigo de uma moldura que delimita o foco do nosso olhar. Não imagem do mundo, nem imagem num mundo já saturado de imagens, mas a severidade da autonomia de um campo visual onde uma nova superfície de mundo se recorta e oferece como uma *presença de matéria sensível enquanto imagem*.

Também por esta razão, o tempo que aí se pretende circunscrever não é o tempo de uma narrativa ou representação da imagem, mas o do próprio

material e o da temporalidade do trabalho da artista, solicitando a percepção a debruçar-se sobre esse tempo próprio à produção. Há como que uma reacção à actual *imagem-ecrã*, em que as imagens se oferecem facilmente invadindo e ritmando o nosso tempo de observador. Esta moldura não é a da imagem electrónica do ecrã, que cintila por toda a superfície em tempo real, mas uma moldura que isola e destaca o que está ali enquanto realidade perante nós e produzida para nós. Não é uma imagem que nos invade, mas uma presença de que nos podemos aproximar.

Há assim uma imperceptível ontologia nestas obras de Helena Lapas, uma ética que devolve atitude à percepção nessa recuperação de um horizonte relacional e de liberdade que nos permite retomar o espanto e a credulidade perante a opacidade da presença da realidade. No tempo da imagem tradicional, sobretudo quando ela era rara, a imagem era a possibilidade de ver para além da realidade. O ecrã, enquanto imagem electrónica, é o que vemos para não vermos a realidade («A visão já não é a possibilidade de ver, mas a impossibilidade de não ver», afirmou Gary Hill), um fluxo imagético que *nos rouba o olhar ao ver*. As *peles* de Helena Lapas, pela crueza da sua presença material, pela combinação sensível em que sentimos as mãos da artista a mexer e a decidir, devolve o *ver ao olhar*, assinala a força de uma presença visual que é uma alternativa ao excesso de imagens. É como um encontro com um direito a ver num tempo saturado de imagens, uma alternativa à proposta do direito à cegueira que Paul Virilio contrapõe a esse excesso, de modo a podermos recuperar esse prazer de estarmos perante uma realidade trabalhada com uma *tekne* humanizada... e feminina. No fundo, reencontrar um lugar para a artisticidade das formas, que resiste como uma relíquia sensível, onde ainda funcione uma experiência estética.

Para o núcleo de obras a expor na Galeria Ratton foi também concebido um mosaico a partir de uma tapeçaria de Helena Lapas. A sensibilidade simultaneamente textural e cromática dos fios de cor e tecidos são transferidos para a dureza das pequenas pedras. Há uma *trans-mediação* que provoca fatalmente a experiência de uma *transmutação formal*. O fascínio está nesse jogo de transferência, na espera do que vai surgir em mosaico a partir do que a tapeçaria sugere. A forte sensibilidade de Helena Lapas às texturas e à expressividade das superfícies, toma o trabalho tão delicado como de desafio. Não se trata de escolher pedras com a mesma cor dos fios de cor e colocar na mesma proporção de espaço. Tal como os tecidos conjugados criam cores e texturas próprias à síntese de olhar (daí as tradicionais relações com o pontilhismo do impressionismo científico de Seurat), também as tesselas do mosaico (que aqui são vários tipos de pedra e vidro) sofre um particular processos de síntese. Tal como a dureza e maleabilidade dos materiais são diferentes, o que resulta em cada um destes media, com matérias e técnicas diferentes são uma diferença a gerir. O jogo da transmutação dessa sensibilidade textural, no esforço de criação de um análogo de síntese textural, articulado com as dificuldades em prever completamente os resultados, obrigou a processos de experimentação que tornou o processo tanto de pesquisa como de criação.

A profundidade temporal das superfícies

Em contraponto às *peles sensíveis* expostas simultaneamente na Galeria Ratton, as obras expostas na Sala dos Minerais do Museu Nacional de História Natural e da Ciência assumem uma dimensão objectual. Nas peças na Sala dos Minerais temos não uma pura superfície, mas presenças no espaço enquanto superfície. À leveza e tensão bidimensional do primeiro conjunto de obras, contrapõe-se agora uma sugestão de dureza, peso e massa. Em Helena Lapas a bidimensionalidade sempre se assumiu como 3ª dimensão, como objecto físico, mesmo quando se esticava em esforço de bidimensionalidade, porque as suas superfícies sempre foram assumidas como películas ou peles. Estas *peles* são um dos materiais privilegiados e têm implicações processuais. Antes de tudo, porque interferem directamente com uma superfície prévia sobre a qual se inscrevem, porque concorrem com ela. Não são uma linha ou mancha, uma inscrição sobre a superfície, porque são também a materialidade de uma *superfície-pele* que se lança sobre outra superfície que ao a receber se revela também como pele. Na sua obra é difícil ter uma *superfície primeira*, sobre a qual tudo o resto se sobrepõe.

Imagem . Série transparências . Técnica mista . 32 x 42cm . 2018



Lingua flor . Técnica mista . 89 x 35 x 21cm . 2018 (© Paulo Cintra)

No que consideramos ser uma miscigenada herança da *collage* e da tapeçaria, assume-se a materialidade tridimensional destas peles bidimensionais, de modo que *a pele se conjuga com a pele, a superfície se lança à superfície*. Contudo, se há uma tradição da *collage* cubista, não se trata no caso de uma *collage* a invadir a pintura porque o que se concebe enquanto imagem é um expressiva superfície exclusivamente concebida por esses materiais. Não se trata de riscar ou de colocar pigmentos sobre uma superfície, nem de superfícies sobre suportes tradicionais do desenho e da pintura, mas de *superfícies sobre superfícies, peles sobre e com peles*. Estas trazem consigo cores, texturas... que são marcas ou cicatrizes, que assumem tempos e identidades próprios que tanto resistem como desafiam. As manchas não se inscrevem sobre a superfície, porque são já territórios, marcas *de e em* superfície que não querem assumir uma superfície primeira e original – porque todas já o são em todas as fases do trabalho de Helena Lapas. Há um gosto operativo de cobrir, de tapar o que já é superfície com outras superfícies. Neste trabalho de *peles-superfície* actua um gesto que não é o tradicional de inscrição sobre um suporte. É um gesto que age sobre essa dimensão de pele bidimensional, mas que *se manipula com consciência tridimensional enquanto objecto bidimensional*: porque estas peles estendem, esticam ou cobrem... sejam essas superfícies (que são já material objectual), sejam esses volumes (que são as superfícies que as envolvem definindo-as como corpo. Vamos assumir que, desde cedo, sempre houve em Helena Lapas uma simbiose entre dimensional e tridimensional – o que recentemente entrou em jogo foi o uso do volume físico, com as peles a começarem a envolver corpos que ocupam massa no espaço, sulcando concavidades e convexidades, como se as suas peles quisessem passar de uma actuação dentro da moldura para outra no interior do espaço, de um espaço severo que ela próprias vão modelar.

Na exposição de 2010 desenvolvida em 2017 na Galeria Ratton, a artista surpreendia com estruturas orgânicas volumétricas, entre o esqueleto e o casulo, desvio ou outro uso dessa marca de ilha ou território da colagem, para umir também a do filamento e da coluna (ou da costela). Esta pesquisa pareceu-nos central para uma invasão tridimensional (que só existia indirectamente no uso do bidimensional) e a sua adopção do objecto. Por outro lado, também apresentava uma redução cromática, um uso de castanhos e de cores escuras, como que enegrecidas por uma camada de tempo, que forneceu à sua obra uma nova expressão dramática. Essa nova sensibilidade, revelava uma aparência mais torturada das formas, de valores sombrios e pesados, não deixando de transportar consigo uma continuidade de exploração das qualidades plásticas das superfícies.

A afirmação da terceira dimensão, nesse declarado assumir dos volumes, surgia entre o gesto e as formas encontradas, resultando mais desse manobrar de um fazer do que de uma prévia e intencional vontade de escultura. É uma volumetria que emerge de seu exercício de bidimensionalidade, vinculada

a essa cumplicidade de *assemblage* que já estava na *collage*. Daí, neste sentido, termos considerado que a sua bidimensionalidade sempre teve uma dimensão física (na tapeçaria...) e uma tridimensionalidade potencial... tal como a sua volumetria, exhibe a sua tridimensionalidade directa, que se sabe tem uma origem decidida em grande parte a partir das suas peles *bidimensionais*.

Helena Lapas explorou neste recente percurso duas vias de organicidade. Na exposição da Galeria Ratton, as primeiras formas volumétricas aludiam a pétalas e sementes, marcas de carnalidade (e ancestralidade) feminina, agora começam a lembrar fósseis, num traço de vitalidade petrificada, de uma organicidade fossilizada – ou o seu contrário, pedras ou fósseis orgânicos, *pedras com espinha dorsal*.

Há uma leveza real destes objectos que é contrariada pela densidade com que as suas peles se oferecem ao nosso olhar. Pegar nos objectos e sentir o seu peso, é quase trair essa densidade de tempo e massa com que o olhar recebe. Jogo fatal de uma criação que se faz da mão a desafiar o olhar, de uma principio de manipulação (da mão) que o olhar da autora confirma.

Aqui, ao contrário das peças na Galeria Ratton, não é a moldura que delimita, mas a própria presença física e volumétrica, que fecha o objecto sobre si, que o separa do espaço que o rodeia, que o centraliza enquanto lugar próprio que se separa do espaço que o envolve para melhor vincar o *espaço que ocupa*. Não é um trabalho de modelação à maneira do escultor. Não há uma matéria-prima que se molda ou que se esculpe, mas uma matéria (as *peles*) que resgatam ao espaço real um lugar que passa a ser seu, que essas *peles* tornam espaço seu. São as superfícies que esculpem, que descobrem e afirmam com severidade o corpo da sua presença volumétrica. É afinal a estratégia para essa ilusão de peles leves e finas mas que densificam os corpos ao nosso olhar, iludindo um peso e uma dureza que não têm mas que lhes permite outro jogo, o do tempo, com as pedras que pertencem à sala dos Minerais.

Mas, neste jogo de corpos fossilizados, de objectos petrificados, a maior ilusão é a do tempo, na força ou marca insinuada de uma profundidade ilusória de tempo. As texturas que envolvem os corpos criam não uma ilusão de espaço em profundidade, mas uma profundidade de tempo: *um trompe l'oeil temporal* que se fornece à presença dos objectos. São objectos recentes e leves, que ao nosso olhar parecem pesar no espaço e no tempo, inculcando um tempo profundo e arqueológico. As superfícies embrulharam o espaço para lhe ocupar um tempo profundo que foge à proximidade do nosso olhar.

Fernando Rosa Dias

Setembro de 2019