

HELENA
ALMEIDA

HABITAR A OBRA

Obras da Coleção de Serralves

27/10 — 24/01 2021

Museu da Guarda

EXPOSIÇÃO/EXHIBITION

ORGANIZAÇÃO/ORGANISATION

Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

CURADORIA/CURATOR

Marta Moreira de Almeida

COORDENAÇÃO/COORDINATION

Joana Valsassina

PUBLICAÇÃO/PUBLICATION

COORDENAÇÃO/COORDINATION

Maria Burmester

TRADUÇÃO/TRANSLATION

Rui Cascais Parada

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTOGRAPHIC CREDITS

Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto; João Monteiro, cortesia/courtesy
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa

IMPRESSÃO/PRINTING

Empresa Diário do Porto

HELENA **ALMEIDA**

"A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra."

"My work is my body, and my body is my work."

Helena Almeida

SEM TÍTULO, 1994-95



Helena Almeida produziu desde a década de 1960 uma obra singular caracterizada por um marcado interesse pelo corpo, o seu lugar central — que regista, ocupa e define o espaço — e o seu encontro performativo com o mundo. As primeiras telas abstratas da artista abordavam de forma crítica os limites do espaço pictórico e as condições literais da pintura. Esse interesse estendeu-se nos anos 1970 à fotografia, onde o inconfundível espaço do ateliê da artista e o corpo feminino, fragmentado ou parcialmente obscurecido, se tornaram presenças recorrentes. É o caso da obra *Sem título*, de 1994-95, que integra esta exposição: uma sequência fotográfica de vinte elementos onde a artista se fez fotografar a distâncias várias e onde a escala e o número de elementos que a constituem, associados à dimensão espacial que sobressai do percurso/performance da artista pelo espaço fotografado, revelam uma abordagem inovadora à relação do corpo com o espaço. Apesar de trabalhar em meios vários, a artista delineia meticulosamente esta coreografia e a composição de muitas das suas obras em estudos e desenhos preparatórios que evidenciam a sua utilização da cor e o poder psicológico do corpo humano.

Uma conversa que não acaba: Helena Almeida entrevistada por Marta Moreira de Almeida e João Ribas
[Campo de Ourique, Lisboa, 27 de maio de 2015]

Marta Moreira de Almeida — A Helena conhece este ateliê desde sempre.

Helena Almeida — Desde sempre, era do meu Pai, que era escultor. Comecei a vir ao ateliê com sete, oito anos. O meu Pai trazia-me, eu ficava aqui a ver, ou servia de modelo... Ele punha-me em cima de uma peanha e dizia: "Põe as mãos assim, ou assado", e eu punha. Mas nunca quis fazer escultura. Foi sempre desenho, ou pintura.

MMA — A Helena estudou Pintura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

HA — Sim, fiz três anos de Belas-Artes, depois casei, tive os filhos, interrompi e depois voltei e acabei o curso. Em 1964 tive uma bolsa para estudar em Paris, o Artur [Rosa] ficou a tomar conta dos miúdos cá e eu nunca mais parei.

MMA — Mas a Helena desde sempre se considerou uma pintora.

HA — Sempre. Ia ser pintora: estava em estado de descanso mas era pintora.

João Ribas — E na Escola havia uma certa tendência, estilo ou género? Havia uma "escola"?

HA — Não, não, nós aprendíamos muito uns com os outros. Muito mais do que com os professores, porque o programa era muito antiquado. Era desenhar gessos e coisas assim. As aulas de História da Arte e as aulas de Modelo Vivo eram muito interessantes, o resto não tinha grande interesse. O melhor que tínhamos era a troca de impressões uns com os outros e a descoberta — a descoberta dos impressionistas, do Picasso, dos artistas que estavam na moda. Depois, quando ia viajar com os meus pais, ia ver os museus, ficava a par das coisas. Na Escola não podia haver tendências, tínhamos de fazer o que os mestres mandavam, mas depois em casa, no ateliê, fazíamos o que nos apetecia. E havia as exposições dos estudantes, onde expúnhamos o que queríamos, expúnhamos “arte abstrata”, coisas assim do género.

MMA — A primeira exposição individual da Helena foi na Galeria Buchholz, aqui em Lisboa, em 1967. No ano seguinte expôs um grupo de trabalhos, alguns dos quais pertencem hoje à Coleção de Serralves.

HA — Sim. Na primeira eu tinha pinturas com tracejados, como se fosse um corte. Um dos últimos quadros era uma tela e ao lado estava outra tela, que era um fragmento da primeira. Já aí se percebia que eu estava a negociar com a pintura. Na segunda exposição na Buchholz mostrei esses trabalhos de a tela ser janela, ser persiana.

MMA — Esse grupo de trabalhos e essas exposições de 1967 e 1968 marcam o início do seu percurso, não é?

HA — Sim, isto é o início do percurso. Depois houve um tempo de negociar as coisas, de não saber o que é que ia fazer.

MMA — Mas o que é que a Helena procurava nessa pintura? Como é que a descreveria?

HA — Era dar cabo da pintura. Como é que hei de dizer? Não queria pintar mais. Não era bem dar cabo da tela... Usava tulle, a superfície da tela... Depois comecei a pôr a tela em cima de mim.

JR — Então não queria representar.

HA — Não queria representar coisas. Era isso.

JR — De onde vem essa frustração a respeito da representação, com os limites da pintura? E como é que surgiu o seu interesse pelos limites do espaço físico da tela? Imagino que a Helena começou por desenhar e representar, de uma maneira tradicional, seja uma paisagem ou uma pessoa, um objeto.

HA — Não, isso era só para a Escola. Não sei explicar porque é que isto aconteceu. Foi um processo muito lento, muito trabalhoso. Lembro-me de tornar a pintar depois disso e de ficar muito insatisfeita, e então agarrar nos

tules e nas telas e nisso tudo e começar a pôr em cima de mim. Por exemplo, punha uma tela à minha frente. Vestia o braço, ou qualquer coisa assim. Isso foi o começo. [...]

MMA— Em 1969 começa a usar o seu corpo como objeto e a fotografia como meio. Tela rosa para vestir, desse ano, marca essa viragem, parece-me. Como é que esta viragem se processou?

HA — Já antes tinha posto telas em cima de mim e pedido ao Artur para me fotografar. Mas usando a fotografia como meio foi a primeira vez.

JR — A Helena acha que houve alguma relação desse seu projeto com o que acontecia em Paris, e nomeadamente a performance?

HA — Sim, as performances, havia muita arte edge... a arte op...

JR — [...] Interessa-me essa relação, porque acho que a Helena é uma artista que desde o início tinha uma perspetiva internacional [...]. Em termos muito esquemáticos [...]: Há um certo lado académico português, muito conservador, muito ligado ao Estado Novo, [...] Há a transformação desse academismo em direção a um certo interesse pela superfície, pelo espaço da pintura e depois há a outra transformação, que é habitar a pintura, ou vesti-la, introduzindo o corpo.

HA — Passa a ser uma espécie de eucaristia... É como se eu engolissem tudo... Eu não sei porque é que isso aconteceu, não sei porque é que as coisas vêm, mas às vezes bato de frente com uma ideia e não me interrogo. Não teorizo. Nunca teorizo uma coisa — faço. Sei muito bem o que estou a fazer, mas não sei o porquê. Sei porquê, mas não sei o porquê. Sei porque é que faço, porque quero aquela coisa, quero ver aquilo feito. Porque é que eu dei cabo da pintura... — no fundo não dei cabo, no fundo sou pintora, não é? Mas passei a ser a pintura, passei a ser a minha obra, passei a ser a coisa criada. E ao mesmo tempo sou o criador. E não sei dizer porquê. [...]

JR — O que me interessa aqui é esta ideia de a Helena confrontar vários limites. Havia o limite da representação, que já referiu, queria acabar com a pintura. E depois rompe a tela. [...]

HA — É verdade, mas de facto sentia-me livre, sentia que ao pé dos outros era livre. Que me tinha libertado de certa maneira. Que tinha engolido a pintura. Fiz tudo o que se pode fazer à pintura. Depois, quando a minha negociação com a pintura acabou, eu estava livre. Agora sou eu a minha obra. Passei eu, sozinha, a estar em frente à câmara, porque já tinha negociado isso tudo. Eu tinha investido, tinha-me investido; eu era a obra, portanto passava eu a ser a coisa criada. É isto, no fundo.

JR — Qual foi a reação às duas exposições na Buchholz em 1967 e 1968, como foram recebidas?

HA — Mal. Eram mal recebidas. Até mesmo amigos meus me perguntavam porque é que eu não pintava. Eu ficava tão decepcionada... Um dia eu estava a segurar um fio que era a linha que saía da tela — porque foi por aí que eu comecei, até, antes de acabar com a pintura. O desenho ajudou-me muito. Eu desenhava um fio, depois enfiava a linha de crina e passava a haver dois planos. Ora, estava eu a trabalhar num desses *Desenhos habitados*, houve um amigo meu que me disse: "Mas porque é que tu, em vez de fotografar, não pintas isso? Não pintas a mão a carregar e a pegar no fio? Era muito mais bonito!". Pensei com os meus botões: "Ai, meu deus, não percebes nada... Olha, deixa cair". *Laisse tomber*... Virei as costas, porque não é possível explicar. Nunca mais voltei a explicar o que quer que fosse. Não vale a pena: para que é que uma pessoa está a explicar? Está ali! [...]

JR — Esse momento de vestir a tela é em minha opinião um momento radical.

HA — Sim, não é que fosse radical, fi-lo muito divertida, o Artur e eu fartámo-nos de rir aqui. Vesti a tela como uma coisa cómica, sem perceber bem o que estava a fazer, mas com muita vontade de fazer, sabia que tinha de fazer aquilo. Muitas vezes reajo a ideias que tenho, e às vezes são as melhores. Essa foi boa,

porque senti que estava a fazer qualquer coisa diferente. Estava a fazer o que queria. Aquela, aliás, tinha braços, seria ainda antropomórfica... Ainda fiz umas assim, também com pernas, mas depois não gostei muito, achei que aquilo já era demais, e passei a pintar para a frente, a pintar para o espaço, no ar. A pôr a pessoa dentro do quadro. Deixou de se saber onde é que estava o quadro. Porque eu também estava, eu é que estava no quadro.

MMA — Exato. Todo o espaço da obra é organizado com a presença da Helena.

JR — E com a presença da artista no ateliê. Em vez de ser o espaço da representação da pintura, o que nós vemos é o espaço privado da artista, onde a vida e a arte se cruzam.

HA — Sim. Também quando usei os espelhos, vê-se o meu ateliê. O meu ateliê está dentro de mim. Eu absorvo o ateliê. Mas depois fiz outros trabalhos que têm a ver com emoções, com sentimentos, já têm pouco a ver com acabar com a pintura. Demorou uns anos, mas acabei com essa parte, embora no meu trabalho sempre esteja esse estigma. Eu chamo-lhe 'estigma' de deixar a pintura.

MMA — E porquê o azul?

HA — Uso o azul porque é uma cor espacial. Se pusesse verde ou amarelo, ficaria um desastre.

Ou castanho. Tem de ser azul. Às vezes ponho vermelho; é uma tinta que tem outros significados, é o peso. Uso-o quando não estou a querer fazer o espaço. Uso o azul para mostrar o espaço; ou quando abro a boca, aí ponho o azul. É mesmo o espaço, é engolir a pintura, é pôr o espaço na pintura. É agarrar na pintura... Tem de ser o azul.

MMA — A sua predileção pelas séries aproxima o seu trabalho do cinema e da tradição da fotografia conceptual. A serialidade tem um carácter narrativo?

HA — Tem e não tem. Eu pinto, depois agarro, depois levanto, depois como... É narrativo nessa medida. Mas não tem uma grande lógica. Há uma relação mas não direta. Gosto muito de cinema. Mas não tem uma relação direta com o meu trabalho. Tanto que eu até digo numa entrevista que às vezes estava mais tempo no foyer a ver as fotografias do que se ia passar do que propriamente a ver o filme. E é a mesma coisa com as performances. Eu gosto mais das fotografias das performances do que das performances. Estou convencida de que a fotografia até veio daí, veio das performances... Porque a performance começou primeiro. Nós íamos às bienais de Veneza, lembro-me de um japonês... E também de uma mulher e de outros. A performance em si era horrível, mas as fotos eram ótimas.

JR — O que aparecia nos cartazes e nos anúncios eram muitas vezes fotografias tiradas

por um fotógrafo durante a filmagem, não era uma imagem do filme. O seu trabalho também consiste em criar uma situação num espaço e registá-la numa imagem. Poderíamos falar de como iniciou esse processo? Começou a tirar fotografias ou foi mesmo construir...

HA — Não, foi através do desenho. Pedi ao Artur: "Vais tirar-me uma fotografia, eu vou pôr aqui o cavalete e tu vais tirar-me uma fotografia sem nada, eu a pintar para a frente com o cavalete. Eu até vou vestir-me com uns véus, vou vestir-me de diva, e tal". E fiz isso. Pinte para a frente, o azul. Ele tirou a fotografia. Foi a minha primeira fotografia. Fiquei encantada com as fotografias! E a partir daí pensei: "É isto mesmo que quero fazer. Agora, vou tirar o cavalete, já não há cavalete, nem nada, há eu a pintar para a frente". Tirámos o cavalete, tirámos o que não era preciso. Portanto, foi minimal, mesmo: "Tiramos tudo o que não é preciso e eu vou pintar para a frente". Depois fizemos muitas fotografias de mim a pintar para a frente, depois em frente a um espelho; fiz também uma série delas com os fios. Foram essas as primeiras.

JR — Mas essa composição era previamente determinada? A Helena desenhava?

HA — Tudo, tudo! Desenhava tudo. Tinha de desenhar tudo, para eu saber o que é que queria. Porque senão não percebia. O Artur era

o fotógrafo e eu fazia o esquema todo. Fazia um *script*... [...] como no cinema! [...]

JR — Mas a imagem que nos ocorre é uma sequência de fotogramas. Realmente, talvez a relação com o cinema seja estar dentro da obra.

HA — Não só com o cinema como com o ballet. Eu marco no chão as coisas no espaço. Os passos, tudo marcadinho, os bancos, as distâncias... que é para não haver erros. Mas mesmo assim há muitos.

JR — Mas o que é que seria um erro?

HA — Um erro é aquilo que eu não quero [risos]. [...]

MMA — Parece-me que em meados dos anos 1990 houve uma mudança de escala na sua fotografia que eu relaciono com a exposição que fizemos em 1995 na Casa de Serralves...

HA — É verdade! Eu tinha as coisas em maquete, pequena. A Foto Industrial lançou então uma câmara escura muito grande que me tornava possível projetar para aquele papel de grande formato. Então comecei a fazer as coisas todas em grande escala. Eu tinha tudo em escala pequena, as coisas não se vendiam, não valia a pena insistir. Comecei a fazer em escala grande. [...]

MMA — E o contexto nacional artístico também estava um pouco mais forte, não?

HA — Sim, um pouco mais forte... Mas naquela altura do 25 de Abril [de 1974] as coisas estavam muito fortes. As pessoas estavam muito loucas. Valia tudo. E havia muita gente a fazer o mesmo que eu: o [Fernando] Calhau; o Alberto Carneiro, que atirava com terra e troncos de árvore para dentro da galeria... Havia muita gente a fazer muita coisa cá na mesma altura que eu. Os anos 1970 foram um momento bom. Na década de 1980 foi realmente preciso eu ter força para continuar. Depois as coisas voltaram de outra maneira. E foi então que fiz a exposição em Serralves, que incluiu uma série de trabalhos dos anos 1980. [...]

JR — Ter uma grande exposição com esse trabalho todo, e ter essa recuperação, constituiu um momento de uma certa viragem.

HA — Não, é uma continuação. É uma espécie de conversa que não acaba, que eu vou tendo comigo mesma. Venho aqui para o ateliê: "Ah, não é bem assim que eu queria, devia ter feito isto assim e não fiz, vou fazer amanhã, porque hoje ficou mal". Não há nenhum acabar, porque a conversa continua sempre.

JR — Sim, mas sem forçar a dimensão psicanalítica, a cara deixa de aparecer...

HA — Deixa de aparecer porque não é precisa, porque distrai. A partir daí, nunca mais apareci. Apareci só ao princípio.

JR — Então foi uma decisão consciente.

HA — Foi uma decisão consciente. Nas *Pinturas habitadas* e nos *Desenhos habitados* tinha de ser. Em *Sente-me*, 1979, aparecia muito mal, já desfocada. E aqui arrependi-me amargamente de ter aparecido... Depois passei a ser só as mãos. Nos *Desenhos habitados* ainda é o começo, ainda HA muita ingenuidade, uma grande frescura de começo, de alegria. Mas depois, gosto muito mais disto, só com a figura tapada e com as mãos. Não é por ser mais velha ou mais nova, porque isso não tem nada a ver. Não estou aqui para fazer moda. Estou aqui para trabalhar. [...]

MMA — A ouvi-la falar, veio-me à memória o título de uma série sua, *Dias quase tranquilos*. A Helena deve ter muitos momentos desses, não é?

HA — Não, aquilo não sou eu... Aquilo é o outro. Eu estou a contar uma história, mas vou fantasiando. Não estou emocionada quando estou a fazer as coisas. Estou muito distanciada. Posso ter uma grande emoção e dizer "vou fazer isto" mas depois tenho de ganhar distância para conseguir pôr aquilo em prática. Tenho de esperar um mês ou dois. É quando as coisas esfriam que eu consigo pensar nelas e pô-las em prática. Tenho de me pôr em estado de conceção. Não sei dizer como é esse estado, mas é mais ou menos... como chegar a um sítio onde nunca estive. Chego a um sítio onde

nunca estive e começo a ver uma luzita, a apalpar terreno, vou desenhando e as coisas vão-se compondo. Mas primeiro vou ao limite, onde nunca estive. E é muito interessante tentar ir mais longe, a um limite onde nunca estive. Onde não conheço, onde não tenho referências de ninguém. É preciso que eu esteja completamente vazia. Para isso, tenho de esperar. É um processo, é o meu processo. Para outras pessoas será de outra maneira. [...]

PINTURA HABITADA, 1975





SEM TÍTULO, 1968

Tinta acrílica sobre tela, volumes em tela pintada a tinta acrílica dentro de bolsa de PVC

215 x 97 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999



SEM TÍTULO, 1968

Tinta acrílica sobre tela e madeira

130 x 97,5 x 4 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999



SEM TÍTULO, 1968

Tinta acrílica sobre tela e madeira, roldanas

130 x 97 x 6,5 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1999



SEM TÍTULO, 1968

Tinta acrílica sobre tule

130 x 97 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1999



SEM TÍTULO, 1970

Tinta-da-china e crina sobre papel

52 x 35 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,
em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte
Contemporânea, Porto. Depósito em 2002



SEM TÍTULO, 1970

Tinta-da-china e crina sobre papel

52 x 35 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,
em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte
Contemporânea, Porto. Depósito em 2002



PINTURA HABITADA, 1975

Tinta acrílica sobre fotografia p/b

48 x 58,5 cm

Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto. Depósito em 1999



PINTURA HABITADA, 1975

Tinta acrílica sobre fotografia p/b

42 x 47,5 cm

Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto. Depósito em 2004



PINTURA HABITADA, 1975

Tinta acrílica sobre fotografia p/b

49 x 59 cm

Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto. Depósito em 2004



PINTURA HABITADA, 1975

Tinta acrílica sobre fotografia p/b

49 x 59 cm

Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto. Depósito em 2004



PINTURA HABITADA, 1975

Tinta acrílica sobre fotografia p/b
46 x 50 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1999



ESTUDO PARA UM ENRIQUECIMENTO INTERIOR, 1977

Tinta acrílica sobre fotografia p/b (6 elementos)
48,5 x 29,5 cm (cada)

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1999



DESENHO HABITADO, 1977

Fotografia p/b com fio de crina (3 elementos)

31 x 48,5 cm (cada)

Col. Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1990



SEM TÍTULO, 1994 - 95

Tinta acrílica sobre fotografia p/b (20 elementos)

220 x 110 cm (cada)

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1995

PINTURA HABITADA, 1975



Helena Almeida produced work since the 1960s in which the importance of the body — registering, occupying and defining space — and its performative encounter with the world defined concerns. Almeida's early abstract paintings critically addressed the limits of pictorial space and the literal conditions of painting. This play with form, line and colour extended to the medium of photography in the 1970s, where the distinct space of the artist's studio, and the female body, fragmented or partially obscured, became recurring presences. This is the case of *Untitled* (1994-95) shown in the current exhibition: a twenty-part photographic sequence portraying the artist captured from different distances; the piece is notable for its scale, number of elements and spatial dimension that results from the trajectory/performance of the artist across the photographed space, which constitutes an innovative approach to the relationship between the body and space.

The choreography and composition of many of these works are meticulously sketched in studies and preparatory drawings, evincing a remarkable use of space and the emotive power and movement of the human body.

An Unfinished Conversation: Helena Almeida
interviewed by Marta Moreira de Almeida and
João Ribas [Campo de Ourique, Lisbon, 27
May 2015]

Marta Moreira de Almeida — You've known this studio all your life.

Helena Almeida — All my life. It was my father's, who was a sculptor. I started coming here when I was seven or eight. My father would bring me and I'd stay and watch, or be a model. He'd put me on a pedestal and say, 'Put your hands like this, or like that', and I'd do it. But I never wanted to do sculpture. It was always drawing or painting.

MMA — You studied painting at the School of Fine Arts in Lisbon.

HA — Yes, I did three years at Fine Arts. Then I got married and had children. I took a break, and then went back and finished the course. In 1964, I got a scholarship to study in Paris. Artur [Rosa] looked after the kids and I haven't stopped since.

MMA — But you've always considered yourself a painter?

HA — Always. I was going to be a painter. I was taking time out but I knew I'd be a painter.

João Ribas — And was there a particular tendency, style or genre at Fine Arts? Was there a 'school'?

HA — No, no, we learnt a lot from each other. Much more than from the teachers, because the programme was very old-fashioned. We had to draw plaster figures and the like. The History of Art classes and Live Model classes were very interesting, the rest really wasn't. The best thing about it was exchanging ideas with each other and discovering — discovering the Impressionists, Picasso, the artists that were in fashion. Then, when I was travelling with my parents, I would go to museums, keep abreast of things. There couldn't be any trends at Fine Arts, we had to do what the teachers told us to do, but then at home, in the studio, we did whatever we felt like doing. And there were student exhibitions, where we exhibited whatever we wanted; we exhibited 'abstract art', things like that.

MMA — Your first solo exhibition was at Galeria Buchholz, here in Lisbon, in 1967. The following year you exhibited a group of works there and some of them now belong to the Serralves Collection.

HA — Yes. In the first exhibition I had paintings with dotted lines, like where to cut. One of the last paintings was a canvas and there was another canvas beside it: a fragment of the first. So you could already see that I was negotiating

with painting. In the second Buchholz exhibition, I showed works where the canvas was a window, a blind.

MMA — That group of works and those 1967 and 1968 exhibitions marked the start of your career, didn't they?

HA — Yes, that was the beginning. Then there was a time of negotiating things, of not knowing what I was going to do.

MMA — But what was it that you were looking for in painting at that time? How would you describe it?

HA — To do away with painting. How can I put it? I didn't want to paint anymore. It wasn't quite wanting to do away with the canvas... I'd use tulle, the canvas surface... Then I started putting the canvas on me.

JR — So you didn't want to represent?

HA — I didn't want to represent things. That was it.

JR — But where did this frustration with representation, with the limits of painting come from? And how did your interest in the limits of the physical space of the canvas begin? I imagine that you started by drawing and representing, in a traditional way, either a landscape or a person, an object.

HA — No, that was only at Fine Arts. I can't explain how it happened. It was a very slow, laborious process. I remember returning to painting after that and being very dissatisfied, and then getting hold of the tulle and the canvases and all that and starting to put them on. For example, I put a canvas in front of me. I wore it on my arm or something like that. That was the beginning. [...]

MMA — In 1969, you began using your body as an object and photography as a medium. *Tela rosa para vestir* [Pink Canvas to Wear], from that year, was the turning point, it seems to me. How did it come about?

HA — I'd already put canvases on and asked Artur to take some photos. But I was using photography as a medium for the first time.

JR — Do you think there was any connection between your project and what happened in Paris, and especially performance?

HA — Yes, the performances, there was a lot of edgy art... Op art... [...]

JR — [...] That connection interests me, because I think you've always been an artist with an international outlook. [...] In highly schematic terms [...]: first there is a certain Portuguese academic side, very conservative,

very attached to the Estado Novo [...] then there is the transformation of this academicism towards a certain interest in the surface, in the space of the painting, and then there's another transformation that is inhabiting the painting, or wearing it, introducing the body.

HA — It becomes a sort of Eucharist... It's like I'd swallowed everything... I don't know why this happened, I don't know why things come, but sometimes I bump right into an idea and don't ask myself about it. I don't theorize. I never theorize about a thing — I do it. I know exactly what I'm doing, but I don't know why I'm doing it. I know why, but I don't know the why. I know why I'm doing it, because I want that thing, I want to see it done. Why did I do away with painting... deep down I didn't, deep down I'm a painter, right? But I became the painting, I became my work, I became the thing created. And, at the same time, I'm the creator. And I can't say why. [...]

JR — What interests me here is the idea of you confronting various limits. There was the limit of representation, which you've already mentioned, you wanted to do away with painting. And then you destroyed the canvas. [...]

HA — That's true but I really did feel free, I felt that I was free compared to others. That I'd freed myself in some way. That I'd swallowed painting. I did everything I could for painting.

Afterwards, when my negotiation with painting was over, I was free. Now I was my own work. Now it was me in front of the camera, because I'd negotiated all that. I'd invested, I'd invested in me. I was created. And, basically, that was that.

JR — What was the reaction to the two exhibitions at Buchholz in 1967 and 1968? How were they received?

HA — Badly. They were badly received. Even my friends asked me why I wasn't painting. I was so disappointed... One day I was holding a thread that was the line coming out of the canvas — because that's where I started, even before doing away with painting. Drawing helped me a lot. I drew a line, threaded the horsehair and there were then two planes. Well, I was working on one of those *Desenhos habitados* [Inhabited Drawings]. There was a friend of mine who asked me: 'Why don't you paint it instead of photographing it? Why not paint the hand grabbing the thread? It would be much nicer.' And I thought to myself: 'Oh my God, you just don't get it!... Look, just drop it.' *Laisse tomber*... I turned my back, because I just couldn't explain. I never explained anything else again. It wasn't worth it: what's the point of a person explaining it? It's right there! [...]

JR — That time when you wore the canvas was, in my opinion, a radical moment.

HA — Yes, not that it was radical, it was very funny. Artur and I were killing ourselves laughing here. I put the canvas on to do something comic, without really understanding what I was doing, but really wanting to do it, I just knew I had to do that. I often react to ideas that I have, and sometimes they're the best. That was good because I felt I was doing something different. I was doing what I wanted. That, incidentally, had arms, it was still anthropomorphic... I did some others like that, with legs, but then I didn't like them, I thought it was too much, and began painting outwards, painting towards space, in the air. Putting the person inside the picture. No one knew where the picture was any longer. Because I was there too, it was me in the picture.

MMA — Exactly. All the space of the work is organized through your presence.

JR — And through the presence of the artist in the studio. Instead of it being the space of the representation of the painting, what we see is the private space of the artist, where life and art cross.

HA — Yes. When I use mirrors as well, you see my studio. My studio is inside me. I absorb the studio. But I later did other works to do with emotions, with feelings, which had little to do with doing away with painting. It took some years, but I did away with that part, although my work would always carry this stigma of leaving painting.

MMA — And why blue?

HA — I use blue because it's a spatial colour. If I used green or yellow, it would be a disaster. Or brown. It has to be blue. I sometimes use red: it's a colour that has other meanings, it has weight. I use it when I don't want to make space. I use blue to show space. Or when I open my mouth, I put blue there. It's really space, it's swallowing the painting. It's putting space in the painting. It's grabbing the painting... It has to be blue.

MMA — Your predilection for series is close to your work in film and the conceptual photography tradition. Does this seriality have a narrative character?

HA — It has and it hasn't. I paint, then grab, then rise, then... It is narrative to that extent. But there is no great logic. There's a connection between my work and cinema but not a direct one. I really like cinema. But it has no direct connection with my work. So much so that I've even said in an interview that I sometimes spend longer in the foyer looking at the photos of what is going to be shown than actually watching the film. And it's the same thing with performances. I like the photos of performances more than the performances. I'm convinced that photography came from there, from performance, because performance started first. We would go to the Venice biennales, I remember a Japanese man...

and a woman too, and others. The performance itself was horrible, but the photos were great.

JR — What appeared on cinema posters and advertisements were often photographs taken by a photographer during shooting, and not actually an image from the film. Your work is also about creating a situation in space and registering it in an image. Could we talk about how this process started? Did you begin by taking photographs or was it really building...

HA — No, it was through drawing. I asked Artur: 'You take my picture, I'll put the easel here and you take a picture of me with nothing, just me painting outwards with the easel. I'll even put on a veil, I'll dress up as a diva, and such.' And I did it. I painted outwards, blue. It was the first photograph I took. Next, as I was doing the horsehair drawings [*Desenhos habitados*]... He took some shots. I was delighted with the photographs! And from then on I thought: 'This is what I really want to do. Now I'll take the easel away. No easel now, not a thing, there's me painting outward.' We took the easel away, we took away what wasn't needed. It was therefore minimal, really minimal. We took away everything that wasn't needed and left me painting outwards. Later, we took loads of photos of me painting outwards, then in front of a mirror; then I also did a series of photos with the threads. They were the first.

JR — Was this composition previously worked out? Did you draw it?

HA — Everything, everything! I would draw everything. I had to draw everything, so I knew what I wanted. If not I wouldn't understand. Artur was the photographer and I'd plan everything. I'd do a script... [...] like in the cinema! [...]

JR — But the image that comes to mind is a sequence of stills. Really, maybe the connection with cinema is being inside the work.

HA — Not only with cinema but also with ballet. I mark out the floor with the things in space. The steps, every little thing mapped out, the stools, the distances... so that there are no mistakes. But, even so, there are lots.

JR — But what counts as a mistake?

HA — A mistake is whatever I don't want [laughter]. [...]

MMA — It seems to me that in the mid-1990s there was a change in scale in your photography that I relate to the exhibition we did in 1995, at the Serralves Villa.

HA — That's true! I had a small model of the things. Foto Industrial had just launched a huge camera obscura that enabled me to project onto that large format paper. Then I began doing

things on a big scale. I had everything on a small scale, and the things wouldn't sell, it wasn't worth insisting. I started working on a big scale. [...]

MMA — And the national artistic context was also a little stronger, wasn't it?

HA — Yes, a little stronger... But at the time of the Revolution of 25 April, things were even stronger. People were really crazy. It was 'anything goes'. And many people were doing the same as I was: [Fernando] Calhau; Alberto Carneiro, who threw soil and tree trunks into the gallery... there were a lot of people doing a lot of stuff here at the same time as me. The 1970s were a good period. In the 1980s, I really had to force myself to carry on. Then things came back in a different way. And it was then I did the Serralves exhibition, which included a series of works from the 1980s. [...]

JR — But with such a major exhibition of all those works, and having this recovery, it was a kind of turning point.

HÁ — No, it's a continuation. It's a kind of unfinished conversation, one that I go on having with myself. I come here to the studio: 'Ah, that's not quite what I intended, I should've done it like this and I didn't. I'll do it tomorrow because it's turned out badly today'... There's no finishing, because the conversation goes on forever.

JR — Yes, but without forcing the psychoanalytical aspect, your face no longer appears...

HA — It stopped appearing because it's no longer needed, because it distracts. Since then, I've never appeared. I only appeared in the beginning.

JR — So it was a conscious decision.

HA — It was a conscious decision. In the *Inhabited Paintings* and in the *Inhabited Drawings*, it had to be there. Here, in *Sente-me* [Feel Me], 1979, it still appeared but very badly, blurred. And I bitterly regret having appeared here... Afterwards, it was just my hands. *Desenhos habitados* is still the beginning, it's still very ingenuous, a great freshness, a joy in beginning. But later, I like this much more, just with the covered figure and the hands. It's not about being older or younger, because that's got nothing to do with it. I'm not here to be fashionable. I'm here to work. [...]

MMA — Listening to you talk, I'm reminded of the title of one of your series, *Dias quase tranquilos* [Almost Quiet Days]. Do you have a lot of such moments?

HA — No, that's not me... That's someone else. I'm trying to tell a story, but I go off into fantasy. I'm not emotional when doing these things. I'm really distanced. I might be very emotional and say 'I'm going to do this' but then I have to

get some distance, so I can actually put it into practice. I have to wait for a month or two. It's when things cool down that I can think about them and put them into practice. I have to put myself into a state of conception. I can't tell you what this state is, but it's about... getting to a place you've never been. I get to a place where I've never been and start seeing a tiny light, feeling out the ground. I go on drawing things and they start coming together. But first I take it to the limit, where I've never been. And it's very interesting to try to go further, to a limit I've never been. One I don't recognize, where I have no references to anyone. I need to be totally empty. I have to wait for that to happen. It's a process, it's my process. Other people work in a different way. [...]

SEM TÍTULO, 1968



LER / READ

- Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, 1865
Agatha Christie, *A Casa Torta*, 1949
Philip K. Dick, *Ubik*, 1969
Hergé, *As Aventuras de Tintim*, 1929–1986
Vítor Serrão, *O Essencial sobre Josefa de Óbidos*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985
Umberto Eco, *O Pêndulo de Foucault*, 1988
Helena Almeida: *dramatis persona: variações e fuga sobre um corpo*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 1995
Salman Rushdie, *O Chão que Ela Pisa*, 1999
Delfim Sardo (ed.), *Pés no ar, cabeça no chão*, cat. exp., Lisboa: CCB, 2004
Helena Almeida: *A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2015

VER / SEE

- Winsor McCay, *Little Nemo*, 1911
Orson Welles, *The Lady from Shanghai*, 1947
Alfred Hitchcock, *The Rear Window*, 1954
John Cassavetes, *Faces*, 1968
Marco Ferreri, *La Grande bouffe*, 1973
Ana Vieira, *Janelas*, 1978
Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, 1985
David Cronenberg, *M. Butterfly*, 1993
Jane Campion, *The Piano*, 1993
Entrevista biográfica conduzida por Ana Sousa Dias a Helena Almeida, RTP, 05-07-2004
Óscar Faria, *A Segunda Casa — Helena Almeida*, 2005
Joana Ascensão, *Pintura Habitada*, 2006

OUVIR / LISTEN

- Christoph Willibald Gluck, *Orfeu e Eridice*, 1762
Giuseppe Verdi, *Nabucco*, 1842
George Gershwin, *Rhapsody in Blue*, 1924
Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961
Ney Matogrosso, *À Flor da Pele*, 1991
Compay Segundo, *Las Flores de la Vida*, 2000
Joanna Newsom, *Divers*, 2015
"Músicas do Mundo", Antena 2

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida desde esse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento contam-se a coleção da Secretaria de Estado da Cultura e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD). A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves, especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Collection of the Secretary State for Culture and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection. *Helena Almeida: Inhabit the Work* is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the Collection accessible to the public across all regions in the country.

SERRALVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Helena Almeida (Lisboa, 1934–2018), artista portuguesa consagrada internacionalmente pelo seu percurso singular, usa o seu corpo como extensão do desenho, da pintura e da fotografia. A artista delinea meticulosamente uma coreografia na composição das suas obras em estudos e desenhos preparatórios que evidenciam a sua utilização da cor e do corpo, de que é exemplo a obra *Sem título* (1994–95), uma peça especificamente produzida para a exposição da artista na Casa de Serralves, em 1995, que assume uma posição de destaque na presente mostra no Museu da Guarda.

Helena Almeida (Lisbon, 1934–2018), Portuguese artist internationally renowned for her unique work, uses her body as an extension of drawing, painting, and photography. Almeida meticulously outlines a choreography in the composition of her works, with drawings and sketches that highlight her use of colour and the body. An extraordinary example is *Untitled* (1995–95), specifically produced for the artist's exhibition at the Serralves Villa, in 1995, which takes a prominent position in this exhibition in Museu da Guarda.

www.serralves.pt



MUSEU MUNICIPAL DA GUARDA

R. Alves Roçadas 30, 6300-663 Guarda

+351 271 213 460 / museu.guarda@mun-guarda.pt / museudaguarda.pt

HORÁRIO/SCHEDULE

Terça a domingo Tuesday to Sunday, 9:00 - 12:30; 14:00 - 17:30



Apoio Institucional



Media Partner

