

# Maria Helena Vieira da Silva

Espazioaren anatomia

GUGGENHEIM BILBAO

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA: ESPAZIOAREN ANATOMIA .....	3
VIEIRA DA SILVAREN ITALIAR IRAKASPENAK .....	17
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA ETA HIRI ADARKATUA .....	21
ASTO GAINEKO MARGOLARIA.....	24
KRONOLOGIA.....	28

# MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA: ESPAZIOAREN ANATOMIA

Flavia Frigeri

1947an, Denise Colomb argazkilaria Maria Helena Vieira da Silvaren estudioira joan zen bisitan. Colomben neba, Pierre Loeb arte merkataria, Vieira da Silvaren lanaren lehen bultzatzaileetako bat izan zen, eta litekeena da hark aurkeztu izana bi emakumeak<sup>1</sup>. Colomb erretratu-argazkilaria zen, eta gustuko zuen artistei lanean ari zirela argazkiak ateratzea. Hainbat sortzaile erretratatu zituen beren estudioetan, tartean Alexander Calder, Pablo Picasso, Alberto Giacometti eta Nicolas de Stäel, lantokian zegoelakoan haien obra ulertzeko giltza. 1947an, Vieira da Silva hartu zuen argazkitan margolariak Boulevard Saint-Jacquesen zuen estudioan.

Argazki horretan hiru Vieira da Silva daude gutxienez; beharbada, baita gehiago ere. Lehenengoa sofan eserita dago; bigarrena, berriz, Colomben argazkiaren eskuin aldean dagoen agerkizun lausoa da; eta hirugarrena espazioan zehar dauden margolanetan dagoena da. Ez dira ikusten, ordea, Vieira da Silva irakurlea eta idazlea, musika klasikoa margolaritzaren osagarritzat jotzen zuen Vieira da Silva, ezta bizi guztian bikotekide izan zuen Arpad Szenes artistarekin maitemindutako Vieira da Silva ere. Ez dago Vieira da Silva bakar bat, hamaika baizik, eta badirudi Colomb ere ondo ohartu zela horretaz, margolariaren erretratu hainbat geruzarekin osatu baitzuen. Vieira da Silvaren lagun mina zen René Char poetak gauza bera iradoki zuen adierazpen honen bidez: “Vieira, multiple et une” (Vieira, askotarikoa eta bakarra)<sup>2</sup>.

Colomben geruzak metafora egokia dira Vieira da Silvaren lengoia plastikoa adierazteko, azken horrek forma, kolorea eta perspektiba baliatzen baitzituen zera erreala eta irudikatuaren arteko anibalentzia agerian jartzeko. Hirurogeita hamar urtez, bere artearekiko konpromiso tinkoa agertu zuen Vieira da Silvak, 1921etik hasita (orduantxe egin zuen, hamahiru urterekin, bere lehenengo olio-pintura) 1992an hil zen arte. Egunero-egunero, margotu egiten zuen, edo bere pinturari buruz pentsatzen aritzen zen. Bere jakintza, bizipen eta irudikapen oro mihisera iristen zen. Vieira da Silvaren labirinto-itxurako lanetan barrena era askotako ideiak iragazten dira, besteak beste, liburutegiko liburu-pilak, arlekinak dantzan, eraikuntza-guneetako aldarmioak, portuko ontzi-mastak, hiri-paisaiak, gizateria tragedia irudikaezinetik ihesi, eta espazioaren anatomia. Hona hemen margotzeari emandako bizitza baten zirriborroa.

## BIZITZA ITXURAZ SOIL BATEN HASIERA

Zure gutuna irakurrita, bururatu zitzaidan miragarria litzatekeela zerorrek idaztea biografia bat; portugesezko bakarra izango litzateke. Baina, eta asmatuko bazenu, Agustina? Niri galdezka ibili orde. Nire bizitza, orain artean, itxuraz soila izan da. Arpad ezagutzen duzu. Ezagutzen dituzu nire etxeen barnealdeak, nire janzkera eta ibilkera, nire hitzak, nire katuak<sup>3</sup>.

1970ean idatzitako hitz horien bitartez, Vieira da Silvak askatasun artistikoa eman zion Agustina Bessa-Luís idazle portugaldarrari, bere biografia idatz zezan. Partez fikzioa partez egiazkoa den biografia horren ernaldia luzea izan zen, eta 1982an argitaratu zen, azkenean, honako izenburu honekin: Longos Dias Têm Cem Anos (Egun luzeek ehun urte dituzte). Emaizta, bada, idazketa esperimentaleko pieza bat izan zen, zeinak hankaz gora jarri baitzuen “kontakizun historiko kronologikoaren formatu kanonikoa”<sup>4</sup>. Dena den, Vieira da Silvaren adierazpena bera da denetan txundigarriena: bere bizitza itxuraz soila zela, alegia; esaldi horrek egiazkoa eta gezurrezkoa dirudi aldi berean.

“Hazi nintzen inguruak arterako prestatu ninduen”, esan zuen Vieira da Silvak Anne Philipe idazleak Szenes eta bieie egindako —eta liburu baterako lain eman zuen— elkarrizketa luze batean<sup>5</sup>. Lisboako familia dirudun eta itzaltsu batean jaio zen Vieira da Silva, eta arteetan murgilduta egon zen gaztetatik. Liburuak, musika eta artea elementu garrantzitsuak izan ziren bere erreferentzia marko intelektuala eta bisuala taxutzerakoan. Alaba bakarra zen, etxean eskolatua, eta, hala, ordu asko eman zituen bakar-bakarrik; horren harira, zera esan zuen gerora: “Ez nuen sekula izan beste haur batzuekin egoteko aukerarik [...] batzuetan bakar-bakarrik egoten nintzen; eta, tarteka, triste sentitzen nintzen; oso triste ere bai. Koloreen munduan babes hartu nuen, soinuen munduan. Uste dut eragin horiek denak entitate bakar batean uztartu zirela neure baitan”<sup>6</sup>. Hartzaro bakarti hark bere barne-ikuspegia garatzen lagundu zion Vieira da Silvari, eta, dudarik gabe, hein batean hartzaro horren ondorioz jarraitu zuen heldutan ere pertsona barnerakoia izaten.

Bakardadeak tarteka zekarkion tristura gorabehera, Vieira da Silva loratu egin zen familiaren zaintzapean. Gaztetxoa zenetik, artista izateko nahia hauspotu zioten, baita horretarako babes osoa eman ere, eta familiak egiten zituen bidaia ugariak lagungarriak izan zitzaizkion Vieira da Silvari bere ikuspegia eta irudimena zabaltzeko. Bisita haietako batean finkatu zitzaion margolaria izateko desira. “Nire bizipenen artean margotzera eraman ninduen zera izan zen: zenbat hunkitu nintzen, bost urte nituela, National Galleryra joan nintzenean gurasoekin [sic]”<sup>7</sup>. 1928ko urtarrilean, hemeretzi urte zituela, arlo profesionalerantz bideratu zuen Vieira da Silvak bere pasioa: Lisboa utzi, eta Parisera joan zen amarekin. Han, Académie de La Grande Chaumière eskolan izena eman, eta eskultura ikasi zuen, lehenik Antoine Bourdellerekin (garai hartan, Germaine Richier eta Giacometti ziren haren laguntzaileak), eta, gero, Charles Despiauarekin<sup>8</sup>. Vieira da Silvak, laster asko, eskultura baztertu eta pinturari heldu zion oso-osoan, baina eskulturaren fisikotasunak eragina izan zuen, gerora ere, mihisean espazioa adierazteko zeukan moduan; gai horri geroxeago helduko diogu.

Parisek Lisboan nekez aurkitu zitekeen arte-heziketa liberala eskaini zion Vieira da Silvari; baina, horretaz gainera, ordura arte urrutitik baizik ezagutzen ez zuen abangoardiaren errealitatean murgiltzea ahalbidetu zion bete-betean. Aurkitu zituelarik Picassoren lana, eta, are nabarmenago, Matisseren

koloreak, Pierre Bonnarden perspektiba eta Paul Cézanneren gaiak zein arkitektura piktoria, gogotsu ekin zion une hartan oraindik ulergaitz zitzaion zerbaiten bila, eta, hari horri tiraka, bere lengoia abstraktu guztiz pertsonala mamitu zuen urte gutxiren buruan. 1928an, Vieira da Silva bilaketa-bidaia betean ari zen oraindik, arte modernoaren eta antzinako maisuen artean. Futuristek, beren berehalakotasun-zera horrekin, liluratu egin zuten, baina, haiek baino ikuspegi zuhurragoa erakutsi zuen Vieira da Silvaren iraganeko arteari zegokionez, handik ere gauzak ikas zitezkeela uste baitzuen. 1928ko udan, bira handi bat egin zuen Italian zehar, eta honako hiri hauetara joan zen: Milan, Padua, Venezia, Bolonia, Florentzia, Pisa eta Genova. Trecento eta quattrocento garaietako freskoak ezagututa, zoratzen zegoen: Vieira da Silvarentzat, modernitatearen hasiera ziren.

1928. urtean: orduantxe jaio zen Vieira da Silva artista dialektiko gisa. Baina mugari oro bezala, ez zen urte erraza izan. Atzera begira, zera esan zuen margolariak: “Hasiera berri guztiak izaten dira zailak. Hogei urterekin, nekeza da jakiten zer den egokia zuretzat, eta zer ez”<sup>9</sup>. Atal honen hasieran, Vieira da Silvaren bizitza itxuraz soila aipatu dugu, baina irudi hori zalantzarri gertatzen hasten da arreta Vieira da Silva artistarengan jarri ahala.

## BICHINHO, BICHINHA

Vieira da Silvaren maitale bakarra izan zuen, eta bizitza osoa eman zuen harekin. 1928an, Parisera iritsi berritan, Arpad Szenes artista hungariarrekin gurutzatu zuen begirada Académie de La Grande Chaumière eskolan. Szenesek, gerora, zera kontatu zuen: “Lehen aldiz ikusi nuenean, aparta irudituz zitzaidan! Eskola bereko ikasleak ginen hemen, Parisen, eta bera orduantxe iritsi berri zen Portugaletik. Gogoan dut berehala izan nuela besotan hartzeko gogoia, baina bortizki erantzun zuen berak, zera esanda: Ez al dakizu emakume portugaldarrak ezin direla ukitu?”<sup>10</sup>. Zakar jokatu bazuen ere, Vieira da Silva hasiera hasieratik geratu zen txundituta Szenesekin. Haren marrazkiak paregabeak irudituz zitzaizkion, eta ontzat hartu zituen bere lanari buruz egin zizkion kritika gogorak; “harrezkerok, askoz hobeto marraztu nuen”, onartu zuen Vieira da Silvaren<sup>11</sup>. Halako batean, Szenes Hungariara joan zen ezustean, halako arrasto sakona utzi zion emakume portugaldarraren izenik ere ez zekiela. Bi urte geroago itzuli zen, eta Vieira da Silvaren bila hasi zen berehala: berriro elkartu eta bi egunera, ezkontzea erabaki zuten. 1930. urtea zen, eta bikotea elkarrekin egon zen harik eta Szenes 1985ean hil zen arte. Bicho (portugesez, animalia) goitizena maitekorra erabiltzen zuten batak bestearekin deitzeko, eta lagunek ere hala esaten zieten<sup>12</sup>.

“Misterio hutsa da dena. Gure bizitza miragarria izan da. Mundu guztia dago harrিতuta! Elkar maite duten eta bizitza osoa elkarrekin eman duten bi margolari”: horrela deskribatzen zuen Vieira da Silvaren beren harremana<sup>13</sup>. Bichinho eta bichinha (bicho hitzaren txikigarriak, Vieira da Silvaren eta Szenesekin maiz erabiltzen zituztenak beren gutunetan) maitekorrak ziren, eta elkar babesten zuten. Szenesek, esaterako, Vieira da Silvaren pinturarekiko zuen debozio erabatekoa errespetatzen zuen, eta bere lanaren bidez gorazarre egiten zion emaztearen alde horri, Vieira da Silva margotzen erakusten duten hainbat erretratu egin baitzituen. Szenesentzat, Vieira da Silva margotzeko gai bat zen bere horretan: “artearekiko maitasunaz eta objektuarekiko maitasunaz” bedeinkatutako gaia<sup>14</sup>. Szenesen “miraria” zen; horren harira, zera azaltzen zuen Szenesek: “Maiteminduta zaudenean eta margolaria zarenean, maite duzun modeloa

ederrago bilakatzen da egunetik egunera”<sup>15</sup>. Vieira da Silvaren erantzuna: “Arpad da, munduan, barrutik eta kanpotik ikusten nauen pertsona bakarra. Berak bakarrik ezagutzen nau osoki”<sup>16</sup>. Artista bera eta bere artea gauza bat eta bakarra ziren, eta Vieira da Silvaren izaera taxutu zuten biek ala biek, baina baita Szenesek harenganako zuen maitasunak ere.

Whitney Chadwick eta Isabelle de Courtivron ikertzaileek “bikotekidearena” deritzon paradigma aztertu zuten, eta paradigma horren arabera, lankidetzaz artistikoa eta bikote-harremana uztartzen dituzten erlazioetan, emakumeak “gizon handiaren” ikasle edo imitatzaile gisa aurkezten dira maiz; Vieira da Silva/Szenes harremanean, ordea, Vieira da Silvak pizten zuen arreta gehien<sup>17</sup>. Fama ona zuen, bere lana nahiko hasieratik erakutsi izan zen, eta senarrak ez zion inoiz itzal egin. Beste modu batera esanda, hainbat emakume artistak aurre egin beharreko erronkek ez zuten isilarazi. 1982an egindako elkarrizketa batean galdetu zioten ea zaila izan ote zitzaion, emakume izanik, margolari-ibilbidea garatzea, eta zera erantzun zuen, lano: “Niretzat, eta salbuespena da beharbada, ez da zaila izan. Ez nuen izan nire belaunaldiko margolari gailenek baino zailtasun handiagorik”<sup>18</sup>. Vieira da Silvaren artista posizioa ez zen inoiz zalantzan jarri, eta berak eta Szenesek elkarri zioten maitasunak tinko iraun zuen orobat. Horri dagokionez, bere bizitza soilagoa izan zen beste askorena baino.

## ESTUDIOA

Estudiozalea zen Vieira da Silva: estudioa bera, margotzeko gunea izateaz gainera, ohiko gaia zen bere obran. 1958ko argazki batean, Vieira da Silva, bere ama eta Szenes ageri dira, artistaren amaren etxean, Lisboan, estudiotzat erabiltzen zuen gela batean jesarrita. Estudio horretan oinarritzen da, hain zuzen ere, 1934–35eko lan guztiz aipagarri bat: *Atelier, Lisbonne (Estudioa, Lisboa)*. Margolan horrek gorazarre egiten zion estudioari, gune fisiko eta kontzeptual gisa. Lisboako estudioaren barrualdeak zernolako anatomia zuen erakusteko ahaleginean, Vieira da Silvak plano garden gutxi batzuetara murriztu zuen espazioa lan horretan. Benetako gelaren xehetasun guztiak erauzi, eta euste egitura bakarrik utzi zuen agerian. Garai bereko beste lan batzuk bezala —hala nola *Composition (Konposizioa, 1936ko urtarrila)*, *Composition (Konposizioa, 1936)* eta *Les Tisserands (Ehuleak, 1936)*—, *Atelier, Lisbonne* ere arkitektura-espazioaren azterketa anatomikoa da. Kasu horretan, bi eragin antzematen dira: zubi bat eta giza hezurak.

Vieira da Silvak 1931n ikusi zuen lehenengoz Marseillako portu zaharreko transbordadore-zubia, eta erabat txundituta geratu zen kableak airean zintzilik zituen egitura arkitektoniko harekin. Zerion arintasunak —espazioan flotatzen ari zela zirudien— eragina izan zuen, gerora ere, artistak espazioaz zuen ulerkeran: forma jariakor eta loturarik gabekotzat hartzen zuen. Marseillak eta bertako berritasun arkitektonikoak berarengan izandako eraginarekiko keinu goiztiar gisa, *Marseille blanc (Marseilla zuria, 1931)* margotu zuen: egurrezko aldamio bat etxebizitza-multzo batetik hurbil. Aldamioa eta etxebizitza-blokeak minimora murriztu zituen, funtsezkoa ez zen oro arkitekturatik erauzi nahian. Lehenik Marseille blanc lanean eta, handik urte batzuetara, *Atelier, Lisbonne* lanean baliatutako sintesi piktorikoak Vieira da Silvaren obrako konstante bat iragartzen zuen: hezurdura hutsezko egituren bilaketa.

Lisboan ikasten ari zela, Escola de Belas Artes zentroko ikasleei beren-beregi zuzendutako anatomia-eskolak hartu zituen Vieira da Silvak, arte ederretako ikasketen osagarri. Gerora, zera esan zuen: “Hezurrekin ibiltzea oso interesgarria zen. Marraztu nituen, ez dakit zenbat zehazki, ehunka bai... Hezurrik marraztu nituen posizio guztietan, eta izugarri gozatu nuen. Niretzat, sorbalda-hezurra maisulan bat da. Osterak egitera joaten nintzen, hezurrik zorroan, eta etxera ere eraman nituen zenbait aldiz, marrazteko”<sup>19</sup>. Batzuen arabera, giza anatomia ikastea ezinbesteko mugarria da lengoia figuratiboa fintzeko; Vieira da Silvak, aldiz, abstrakziorako bidetzat hartzen zuen giza hezurrekiko obsesioa. Behiala, zeharo eman zitzaion giza gorputzaren zati ugariak erreproduzitzeko ahaleginari, eta, gerora, dedikazio-maila berarekin marraztu zuen lerro oro. Vieira da Silvak arreta handia eskaintzen zien xehetasunei —hala esan badaiteke—, eta forma oro zehatz-mehatz erreproduzitzeko zeukan modua —izan sorbalda-hezurrik, izan eraikuntza-guneetako aldamiok— arreta horretan oinarritzen zen; labur, bere lanaren adierazle bat zen. Bere senarrak azaldu bezala, “Vieira da Silvak apurka-apurka elikatzen ditu bere margolanak; beti lantzen ditu horrela: oso maiz itzultzen da margolanera, oso luzaroan egin ere”<sup>20</sup>. Ezaugarri hori, hain justu, *Portrait de Marie-Hélène* (*Maria Helenaren erretratua*, 1940) lanean erakutsi zuen, non mihise bat lantzen ageri baita Vieira da Silva: *L'Atelier* (*Estudioa*, 1940), hain zuzen ere. Vieira da Silvak, pintzelkadaz pintzelkada, harribitxi tankerako karratuz betetzen zuen mihisea, eta hedatuz eta uzurtuz doazen karratu horiek dantza betean diren figura zenbait agerrarazten dituzte. Espazioak eta giza gorputzak bat egite dute kolorearen, formaren eta Vieira da Silvaren obran hain funtsezkoa den perspektibaren nahasketa orekatu horretan.

Pintura, Vieira da Silvarentzat, prozesu bat zen, eta ez beti lineala. Poliki jarduten zen, eta maiz urteak behar izaten zituen artelanak amaitzeko. Honela azaldu zuen berak:

Margolan bat hasten dudanean, urtebetez behintzat neurekin gordetzea gustatzen zait. Batzuetan, baita askoz luzaragoan ere: konponbidea aurkitu arte. Margolan bat baino gehiago lantzen dutaldi berean, eta telefonoari erantzuten diodanean edo inor bisitan datorrenean —orain bezala, adibidez!—, estudioan geratzen naiz, eta margolanak aztertzen ditut: inoiz ez dira gauza bera; argiaren arabera, koloreak aldatuz doaz une oro. Egunero jarduten naiz, eta urteak zenbat egun, beste horrenbeste modutan aritzen naiz margotzen egunez egun! Eguneko ordurik onena, arratsaldeko bostetatik aurrera: askeago sentitzen naiz, kezka gutxiagorekin<sup>21</sup>.

Vieira da Silvak beti zerabilen buruan pintura. Julian Trevelyan margolariak esan bezala, “Vieira da Silvak bizimodu sinplea du, luxurik gabekoa kasik, bere estudioko pareten artean”<sup>22</sup>. Batzuen iritziz estudioko paretak murriztaileak izan daitezkeen arren, Vieira da Silvarek guztiz kontrakoa gertatzen zitzaion: mundu oso bat zabaltzen zitzaion bere lan-eremuaren barruan. Trevelyanek iradoki zuenez, kanpoko mundutik aparte egon behar zuen Vieira da Silvak barrukoa adierazi ahal izateko.

## LAUKIAK, DANTZARIAK ETA XAKELARIAK

Vieira da Silvaren bidaia artistikoan, barne espazio baten irudikapen abstraktuak mugari bat ezarri zuen, eta beharbada ez da kasualitatea. *La Chambre à carreaux* (*Gela laukiduna*, 1935) izeneko lanean karratuz eta erronboz osatutako gela bat ageri da, eta, bertan, lauzak eraldatu eta jariatu egiten dira, kolore osagarri eta disonanteen konposizio erritmiko bat sortuz. Trevelyanek pieza erosi zion Vieira da Silvari 1937an, eta hala oroitzen zuen une hura:

Duela hamazazpi urte, Parisen, Vieira da Silva ikustera joan nintzen; laguna nuen aspalditik. Bere azken margolana erakutsi zidan, *Chambre à carreaux*, lan-bolada kezkatu eta zail baten fruitua. Hilabeteak eman zituen mihise horrekin bakarrik giltzapetuta, eta, gauero, bere ohearen parean zintzilikatzen zuen, goizean esnatu berritan ikusteko [...] Musika inspirazio iturri kontzientea da berarentzat (badakit, Mozarten concerto bat aditu eta gero, gau erdia pasa izan duela lanean), baina margolan hori berariazko kontrapuntu lan bat da: ikusi nola txirikordatzen diren “motibo” gorri, urdin eta berdeak sakontasuna lortzeko; sakontasun hori, egiaz, askoz sakonagoa da perspektibaren diseinuak deskribatzen dituen gelaren mugak baino. Vieira da Silvak kolore motiboak baliatzen ditu espazioa sortzeko, eta horrexek bereizten du margolari garaikide gehienetatik. Gainera, musikan bezala, denboraren dimentsioa ere sartzen du: bere lanak ezin dira jada begi-kolpe bakarrean barneratu; aldiz, beren abiadura ezartzen dute, eta begia tentuz bideratzen dute beren egitura konplexuaren xehetasunetan barna<sup>23</sup>.

Trebelyanen hitzek zoli erakusten dute nola, *La Chambre à carreaux* mihisean, Vieira da Silvak pintura-konposizioa eta musika partituren egitura uztartu zituen lehen aldiz. Musika, izan ere, Vieira da Silvaren heziketaren parte izan zen, eta heldutan ere maiz aipatzen zuen, inspirazio-iturri etengabea eta konparaziorako puntua zuelakoan. “Musika sorkuntza hutsa da; pintura, berriz, sorkuntza gehi gauzapena. Bitartekaririk gabeko artea da”, azaldu zuen<sup>24</sup>. Konposatzaileek zuzendarien eta orkestren beharra dute partitura gauzatzeko; aldiz, pinturan, artista eta mihisea baizik ez daude; ez dago bestelako galbaherik. Artea, bada, Vieira da Silvaren nortasunaren luzapen bat zen, eta, hala, sentipen konplexu eta kontraesankorrez josita zegoen. “Nire buruari aske joaten uzten diodan margolanak gustatzen zaizkit”, adierazi zuen Vieira da Silvak, eta, jarraian, zera aitortu: “Batuetan etsaitu ere etsaitzen naiz mihisearekin”<sup>25</sup>. Pozaren eta frustrazioaren arteko joan-etorri horretan, kolorea bitartekari izaten zen maiz, eta bere lan askoren abiapuntua ere bai: “Marrazki zehatz bat egin baino lehen, kolore jakin batzuk margotu nahi izaten ditut”<sup>26</sup>.

*La Chambre à carreaux* sentimendu horren adierazpen gisa har daiteke. Kolore sorta kaleidoskopikoa du: begiak alderrai daramatza laukitik laukira, mugitzen ari direla baitirudi, pertzepzio-arauei buru eginez. Margolariak efektu optiko berbera bilatu zuen *La Chambre à carreaux* egin ostean 1930eko eta 1940ko hamarkadetan osatu zituen zenbait lanetan. Bere dantzari eta xakelariak lauki bakoitzaren mugen barruan hasten dira mugitzen, eta laukiok aldi berean dira multzo handiago bateko unitateak eta entitate indibidualak. *Danse* (*Dantza*, 1938), *Les Grilles en émeutes* (*Lauki-sareak matxino*, 1939), *Le Héros ou Le Héraut* (*Heroia edo Heraldia*, 1939), *Ballet ou Les Arlequins* (*Balleta edo Arlekinak*, 1946) eta *Figure de ballet* (*Balleteko figura*, 1948) lanen kasuan, figurak espazio batean kokatzen dira, eta espazio horrek lautzen eta xurgatzen ditu. Horrenbestez, zoruak, paretek eta figurek bat egiten dute, eta dinamismoaren eta gelditasunaren ilusio optikoa eragiten dute. Vieira da Silvaren dantzariak etengabean ari dira izurtzen,

murrizten eta jariatzen; jokalariek, berriz, karta-joko edo xake-partida amaiezinetan dihardute. Ez dago irabazlerik, jolasa ez baita sekula bukatzen. *Les Joueurs de cartes* (Karta-jokalariak, 1947–48) eta *Échiquier rouge ou Joueurs d'échecs* (Xake-taula gorria edo Xakelariak, 1946) lanetan, karta-jokalariak zein xakelariak espazioarekin uztartzen dira, eta, Kent Mitchell Minturnek iradoki bezala, beste zerbait zabaltzen dute: “hirugarren termino piktoriko bat, lautasunaren eta sakontasunaren artekoa: balizko narratiba bat garatzeko espazioa”<sup>27</sup>.

Esan daiteke Vieira da Silvaren lan orotan badagoela narraziorako bulkada bat, nahiz eta gutxitan eransten zien argumenturik bere pinturei: mundu ideal batean, hamaika interpretazio onartuko lituzkete. Baina gauzak ez dira beti horrela izaten, eta, esanahia finkatzeko orduan, izenburuek badute zer esanik; Vieira da Silvak ondotxo zekien hori, eta zera esan zuen: “Izenburua identifikazio bat da. Margolana, azkenean, hitz batean laburbiltzen da”<sup>28</sup>. Predeterminazio horri ihes egiteko, Vieira da Silvak, hasieran, izenburu neutralak aukeratzen zituen, hala nola *Peinture (Margolana)* edo *Composition (Konposizioa)*. Narratiba bat ezartzea saihestu nahi zuen, baina, gero, burokrazia sartu zen tartean. Margolariak berak azaldu zuenez, “Pinturak atzerrira bidaltzen dituzunean, izen bat eduki behar dute aduanarako”, eta, hala, izenburuak jartzen hasi zen; dena den, “margolanek beren burua defendatzen dute! Ez dute edozein izen onartzen”<sup>29</sup>. Neutraltasunaren eta zehaztasunaren arteko tirabiran, izenburu labur eta gehienetan deskriptiboetara jo zuen artistak. *Danse, Les Joueurs de cartes* eta *La Chambre à carreaux* izenburuek arrasto bat ematen digute, baina ez dute istorio osoa azaltzen, Vieira da Silvak nahiago baitzuen bere lanek apurka-apurka erakutsi zezaten beren burua.

## ALICE LABIRINTOAN NOLA

Batzuetan, lanean ondo ari naizenean, badirudi Lewis Carrollen pertsonaia bat bihurtzen naizela. Margolanik onenak beti egin izan ditut niminoa bihurtu naizela iruditu zaidanean: pinturaren eskala berekoa, azkenean ere! Orduantxe aurkitzen dut neure burua. Espazioan egoteko modu bat da<sup>30</sup>.

Lewis Carrollen pertsonaia baten modukoa zela esatean, Vieira da Silva, dudarik gabe, Alice lurralde miresgarrian liburuari buruz ari zen, non neskato bat bere fantasien atzetik abiatzen baita untxi-zulo batean behera. Aliceren munduan ez dago giza eskalarik: izaki bizidunak zein bizigabeak aise handiagotzen eta txikiagotzen dira. Eta Vieira da Silvak iradoki zuen berari ere gauza bera gertatzen zitzaioela margotzen ari zenean. Bere nortasuna desegin egiten zen, eta pinturaren baitan sartzen, ez soilik kontzeptualki, baita fisikoki ere. Bere hainbat lanetan ageri dira transferentzia-prozesu horren arrastoak: *Personnages dans la rue (Pertsonaiak kalean, 1948)* margolanean, esate baterako, pertsona txiki batzuk ezkututzen dira lerro abstraktuen artean (gehienetan, makilatxoekin egindako figura modukoak). Horiek denak autorretratu gisa interpretatzeko tentazioa sortzen zaigu, baina badirudi Vieira da Silvaren existentziaren lekukotza baino gehiago direla. Hain zuzen ere, galeraren eta desplazamenduaren adierazle dira, eta lotura izan dezakete labirintoekin. “Uste dut bizi osoa eman dudala labirintoetan sartuta. Modu horretan ikusten dut mundua”, azaldu zuen Vieira da Silvak<sup>31</sup>.

Haurra zela, labirinto baten barruan suertatu zen Vieira da Silva, eta harrিতuta utzi zuten hango bide korapilatu eta ezin zeharkatuzkoek. Azkenean ere lortu zuen irtetea, baina labirintoaren esperientzia barruan geratu zitzaion, eta, denborarekin, bizitzaren mordoiloa islatzeko metafora aproposa iruditu zitzaion, baita denboraren joana azaltzekoa ere. Bere dantzariak, xakelariak eta bere arkitektura-espazioa labirintoen itxurakoak dira. Margotzen zuen karratu bakoitza labirinto bat zen bere baitan. *Le Couloir ou Intérieur* (Korridorea edo Barnealdea, 1948) lanean, barnealde bat ageri da, hainbat koloretako karratuz osatua, eta horien forma trinkotu edo leundu egiten da labirinto-espazioak sortuz. Labirintoak lotura-sistema konplexuak dira, beraz, halakoak egoteak berak iradokitzen digu Vieira da Silvaren bizitza ez zela zirudien bezain soila, eta horixe adierazten digute, halaber, karta-jokalariek eta xakelariak.

Karta-jokoa, sarri, jarduera zalapartatsu gisa islatzen da; Vieira da Silvaren kasuan, ordea, ez da hala. Bere lanetan, kartetan zein xakean diharduten figurak buru-belarri murgilduta daude jokoan. *Échiquier rouge* ou *Joueurs d'échecs* eta *Les Joueurs de cartes* obrek baretasuna eta kontzentrazioa iradokitzen dituzte, oro har. Alabaina, bi margolanen genesisia esanguratsua da, eta iradokitzen digu atzean badaudela kezka konplexuago batzuk, karta onak izatetik edo aurkariari xake-mate egitetik harago. Inspirazioa, hasieran, Cézanneren *Les Joueurs de cartes* (Karta jokalariek, 1890–95) margolanak ekarri zion: Vieira da Silvak Parisen ikusi zuen, hara bizitzera joan zenean lehen aldiz. Lan horretaz zera kontatu zuen: “Niretzat, pintura egiteko modu baten erakusgarria zen Cézanneren Karta-jokalariek, eta bat zetorren bizi nintzen munduko sentimenduekin [...] Gizontxo horiek nire buruan egon dira, karta-jokoan, neure bizitza osoan”<sup>32</sup>. Kartak nahastu eta nahastu, Cézanneren jokalariek, Vieira da Silvaren bezalaxe, gizakiaren atarramentua irudikatzen dute, non norbanakoek beren bidea egin behar baitute, baina, era berean, etengabe aldatuz doan makrokosmos batera moldatu behar duten. Sentimendu horrexek jota zegoen Vieira da Silva *Échiquier rouge* ou *Joueurs d'échecs* eta *Les Joueurs de cartes* margotu zituenean. Bizialdaketa erraldoiak gertatzen ari zitzaizkion, eta bere bidea egiteko saiakeran zebilen, apenas menderatzen zuen mundu batean.

## BRASIL

1939ko irailean, alemaniar tropak Parisera sartzeko mehatxua bolo-bolo zebilela, Vieira da Silva eta Szenes Lisboaara joan ziren. Szenesen jatorri juduak zeresan handia izan zuen erabaki horretan. Vieira da Silvak zera espero zuen: bere jaioterriak berriro ere besoak zabalik hartzea, eta nazionalitate portugaldarra berreskuratu ahal izatea (1930ean uko egina zion, Szenesekin ezkondu ondoren). Bikoteak eginahalak eta bi egin zituen hori lortzeko: Szenes katoliko bihurtu zen, eta Vieira da Silva eta biak elizatik ezkondu ziren 1939ko azaroan. Nolanahi ere, ez zuten arrakastarik izan, eta herritartasun portugaldarra ukatu zieten bie. Babesgabe, alemaniarrek Lisboaraino helduko ziren beldurrez, Vieira da Silvak eta Szenesek herrialdea utzi eta Brasilera joatea erabaki zuten. 1940ko udan Rio de Janeirora heldu ziren.

Brasileko auto-erbestealdia bereziki latza izan zen Vieira da Silvarentzat; Bigarren Mundu Gerrako albisteek izugarri eragiten zioten. “Brasilen egonda ere, erabat jabetzen nintzen kanpoko gertakariez, eta, neurri batean, burua Europan nuela bizi nintzen”, esan zuen<sup>33</sup>. Gerrako sufrimenduez gainera, nekeza suertatzen zitzaion Brasilgo klima beroa, eta herriminak jota zegoen: amaren falta handia zuen, baita

egunerokotasun frantziar-portugalдар erosoarena ere. Dena erauzi ziotela sentitzen zuen, ez zegoela jada itxaropenik, eta, horren ondorioz, bere buruaz beste egiten saiatu zen; bizirik atera zen, baina ezinegonak han zirauen.

Egoerak bultzatuta, edo beharbada hari aurre egite aldera, bere oinazea arterantz bideratu zuen Vieira da Silvak. Brasilen eman zuen garaian ez zuen asko margotu, baina han sortu zituen lan bakan horiek inoiz egin zituen handinahienetakoak dira. *Le Désastre* (*Hondamena*, 1942), *História trágico marítima ou Naufrage* (*Itsas istorio tragikoa* edo *Naufregioa*, 1944), *L'Incendie I* (*Sutea I*, 1944) eta *L'Incendie II ou Le Feu* (*Sutea II* edo *Sua*, 1944) pintura historiko tradizionalarekin lotzeko moduko margolan epikoak dira. Dena den, Vieira da Silvak, ohartuki, ez zuen pasadizo jakin bat margotu, ezta herrialde baten patua beste batenaren gainera ezarri ere. Aldiz, esperientzia bakar eta konpartitu baten gisara bildu zuen gerraren drama. Elkarri lotutako figurek betetzen dute pinturaren azalera osoa, aurreko margolanetako laukien antzera; oraingo honetan, eginahal betean diharduten gorputzen masa bat dakusagu: gizateriak jasandako galera eta txikizioa adierazten du. Tragediak, sugar erasokorren eta naufragio baten tankera hartuta, subjektuak inguratzen ditu halako emozio-sare konplexu batean. Vieira da Silvaren figurek karga emozional nabarmena dute: bizitzari eusteko borrokan dihardute, maite zituztenen galeratik negarrez ari dira, etsai komunari eraso egiten diote, haren aurrean men egiten, eta borrokan jarraitzen dute baita heriotzaren parean ere. Vieira da Silvak Europako albisteen aurrean margotutako erantzun horretan, ziurgabetasun-espazio berean kokatzen dira hildakoak zein bizirik iraun zutenak.

Brasileko aldia garai iluna izan zen Vieira da Silvaren bizitzan. “Brasilen egonda ere, erabat jabetzen nintzen kanpoko gertakariez, eta, neurri batean, burua Europan nuela bizi nintzen”, esan zuen<sup>34</sup>. Baina, era berean, Szenesek eta biek berebiziko eragina izan zuten artista gazteagoengan, eta harreman sendoak garatu zituzten haiekin, bereziki Murilo Mendes eta Cecília Meireles poetekin. Mendesen laguntza funtsezkoa izan zen Vieira da Silvak bere lehen bakarkako erakusketa egin zezan Brasilen, Rio de Janeiroko Museu Nacional de Belas Artes museoan. Erakusketako katalogoan zera idatzi zuen poetak: “Maria Helena Vieira da Silvaren arteak, etorkizunean, bikain islatuko du Lehen Mundu Gerraren osteko esperimientuen atzetik etorri zen berreraikuntza-garaia. Maria Helenak ez zuen tabula rasarik ezarri nahi iraganari zegokionez; kontrara, antzinako maisuen eragina eta teknika aztertu zituen, gogoeta egin zuen haien inguruan, eta bere estiloa sortzeko behar zituen elementuak bildu zituen; hori guztia tradizioarekin eta abenturarako zein ikerketarako joerarekin lotu zuen”<sup>35</sup>. Mendesen hitzek erakusten dutenez, Vieira da Silvak lotura sendoa zuen iraganeko artearekin (gai hori katalogo honetako beste testu batean aztertzen da), oraina eta etorkizuna ulertzeko prisma gisa hartzen baitzuen. Paolo Uccelloren perspektiba linealaren eta diseinu orohartzailaren efektu txundigarria biziberritu egiten da Vieira da Silvak Europaren garairik ilunenari eskainitako gogoetan. Mundu-mailako gatazka amaitu eta gero, Vieira da Silva prest zegoen hutsetik hasteko, eta, 1947ko otsailaren 27an, Europarantz itsasoratu zen. “Zazpi urte eman nituen poetaz inguratuta [...] Adiskide eta zaindari genituen. Cecília Meireles, Murilo Mendes”, gerora oroitu zuenez<sup>36</sup>.

## HIRIAK: EGIKAZKOAK ETA IRUDIKATUAK

1947ko martxoan iritsi zen Vieira da Silva Parisera, eta berehala itzuli zen Boulevard Saint-Jacqueseko estudioa: gerra aurretik ere estudio hartan lan egiten zuten Szenesek eta biek, nork bere aldetik. Jeanne Bucher galerista arduratu zen, bikotea kanpoan zen bitartean, espazioari onik eusteaz. 1932an elkar ezagutu zutenetik, Bucher funtsezkoa izan zen Vieira da Silvaren ibilbide artistikoa finkatzeko zereginetan. “Niretzat, Jeanne Bucher elfo moduko bat izan zen”, baieztatu zuen Vieira da Silvak, estimu-adierazpen betean, 1933an bere lehenengo erakusketa antolatu zion galeristari buruz ari zela<sup>37</sup>. Horren ostean beste hamaikatxo erakusketa etorri ziren, besteak beste, 1946an, Bucherrek ahalbidetuta, New Yorkeko Marian Willard Galleryn antolatutakoa Vieira da Silvak Brasilen egindako margolanekin; urte horretan bertan, erakusketa egin eta gutxira hil zen Bucher, ezustean. Lekukoa, orduan, Bucherren iloba txiki eta suhria zen Jean- François Jaegerrek hartu zuen. Bucherren galeriaren ardurari eutsi zion, eta Vieira da Silvaren eta Szenesen lana sustatzen jarraitu zuen urte luzez<sup>38</sup>.

Bucherren ekarpena gakoa izan zen: Vieira da Silvaren lehen erakusketak ahalbidetu zituen, eta haren obrak bertako zein nazioarteko bildumetan sartzeari bidea lortu zuen; alabaina, Vieira da Silvaren lehen erosle nagusiak artistak izan ziren denak. Lehendabizikoa Massimo Campigli izan zen; ondoren Trevelyan eta Hilla Rebay etorri ziren; azken horrek *Composition* (*Konposizioa*, 1936ko urtarrila) erosi zuen Solomon R. Guggenheimen arte abstraktu eta ez-objektiboaren bildumarako. Garai hartan, Vieira da Silvaren lengoia bisuala garatze-bidean zen oraindik, eta salmenta goiztiar haiek konfiantza-keinu sendoa izan ziren artistarentzat. Hamarraldi bat geroago, Brasileko garaia ondoren, Vieira da Silvak jada egonkortuta zeukan bere lengoia, eta prest zegoen Bigarren Mundu Gerraren osteko sorkuntza-bolada bizirako. Atzean utzi zuen giza oinazearen tragedia, Brasilgo obra guztiaren ikur, eta hiriko espazioari — erreala zein irudikatua— luzatu zion begirada. Parisen, Europako beste hainbat hiritan bezalaxe, suntsipenaren aztarnak agerikoak ziren artean ere. Berreraikuntza orduantxe hasia zen, eta herritarrak errazionamendu pean bizi ziren oraindik. Luxurik gabeko testuinguru horrek, akaso, Vieira da Silvak Frantziako hiriburuz egindako errepresentazio kaleidoskopikoaren kontrakoa eman dezake; izan ere, bere mihiseetan, berriro jaioarazi zuen argien hiri: horra hor jendetza bozkariotsua Pariseko kaleetan barna *Fête nationale* (*Jai nazionala*, 1949–50) lanean, eta gaueko ikuspegiak *Paris, la nuit* (*Paris, gauez*, 1951) eta *La Ville nocturne ou Les Lumières de la ville* (*Gaueko hiri edo Hiriko argiak*, 1950) obretan. Halako baikortasun batek zertzen ditu Vieira da Silvaren hiriak, izan Paris zein Londres, baina baita Erroma, Venezia eta Nizhny Novgorod ere; hiri-paisaiak islatzean, bazter uzten zituen alienazioa, deserrotzea, desorientazioa edo axolagabetasuna, hiriek biztanleengan eta bisitariengan oso maiz eragiten dituzten sentipenak.

Karratu eta lerroen sakabanaketan halako poztasun bat somatzen da, eta, alde horretatik, Vieira da Silvaren hiriak bere oroitzapen kontziente zein inkontzienteen baliokide bisualak dira. Gutxitan marrazten zuten identifikatzeko moduko lekurik, bere asmoa ez baitzen hiri zehatz-mehatz islatzea, ezpada haren irudipen abstraktu bat helaraztea. Oroimena pizten duten zeren antzera, Vieira da Silvaren hiriak bere toki kutunekiko —hala nola Paris edo Lisboa— maitasunean eta miran oinarritzen ziren. *Rua da Esperança* (*Itxaropenaren kalea*, 1941) lanean, Lisboako benetako leku bati keinu egin zion, baina hiriko beste txoko eta xehetasun batzuekin uztartu zuen. Vieira da Silvaren obrek gogora dakarte Italo Calvinoren *Le città*

invisibili (Hiri ikusezinak, 1972). Izan ere, liburu horretako narrazioetan ez da hiri baten erretratu erreala egiten; aitzitik, balizko zenbait hiriren zirriborroak agertzen dira.

Calvinoren hiriak denboratik eta espaziotik kanpo daude kokatuta, baina iradokitzen dituzten hausnarketek edozein hiri ekar dezakete gogora. Gauza bera gertatzen da Vieira da Silvaren irudimenaren fruituekin ere. Hiri-mapa azkengabeak txertatzen dira Vieira da Silvaren lauki sareetan, eta keinu egiten diote, modu delikatuari egin ere, hiri-testura garaikidearen hauskortasunari. *La Ville* (Hiria, 1950–51) laneko lerro fin eta etereoek hiri baten gomuta dakarte, ezaugarri funtsezkoak bakarrik baliatuz. Calvinok “hiri ikusezinak” bisualizatzeko eskatzen die irakurleei; bada, Vieira da Silvaren ere ikuslearen esku uzten du berak aurkeztutako hiri hauskorrek berreraikitzeke lana. Haren hiriak ezkutuan bezain agerian daude; horren erakusgarria da honako obra hau: *Fête vénitienne* (Veneziako jaia, 1949). Bertan, Venezia banderatzeko alaien eta ur urdinen bitartez adierazita dago: hiriko urmaelari egindako keinu ez oso sotila. Veneziako jaien oroitzapena dario —esate baterako, Festa del Redentore delakoarena— Vieira da Silvaren benetako hirian oinarrituz sortu zuen ikuspegi irudikatuari. Hiriak laster asko bihurtu ziren Vieira da Silvaren gerraosteko pinturaren bereizgarri, baina esan daiteke Lisboak hasieratik izan zuela eragin nabarmena artistaren obran. Vieira da Silvaren labirinto-itxurako margoetan maiz agertzen dira abaraska sakonak, eta, hain zuzen, Lisboako eta inguruetako azulejoen aztarnak dira. Artistak honela azaldu zuen: Portugalen bada buztinezko lauza mordo bat: azulejoak. Hitza bera azure hitzetik dator, urdinak izaten baitira. Dekorazio motibo tradizionalak dira, eta antzinako etxeetan egoten dira. Horrek ere eragina izan zuen nigan. Azkenik, teknika horrek badu halako bizitasun bat, neronek bilatzen dudana eta pinturen erritmoa aurkitzeko modua ematen didana<sup>39</sup>.

Beren izaera erritmikoarengatik aukeratuak, azulejoak Vieira da Silvaren hiri-errepresentazioen modukoak dira: ez dira literalak izaten inoiz, baina beti daude hor, sotilki.

## AURRERANTZ ETA GORANTZ

1950eko hamarkadatik aurrera, Vieira da Silvaren ibilbidea loratu egin zen. Bere lanak nazioartera hedatu ziren, eta 1956an frantziar nazionalitatea eskuratu zuten senarrak eta biek. Maiz joaten ziren Portugalera, baina Frantzia zuten bizileku nagusia: aldika Parisen aldika Yevre-le-Châtel herrian egoten ziren, Orleansetik hurbil. Yevre-le-Châtelek aukera ematen zion Vieira da Silvaren hiriko kaosetik urruntzeko, artegintzan buru-belarri aritzeko eta gertuko adiskideekin egoteko, besteak beste, Pierre Boulez konpositorearekin eta René Char, Sophia de Mello, Breyner Andersen, Agustina Bessa-Luís eta Mario Cesariny poeta eta idazleekin. Bere etxe-estudioa XVII. mendeko eraikin bat zen, Georges Johannot arkitektoak eraldatu eta handitua; behin batean, John Rewald idazle eta komisarioak bisita egin zion, eta, ondoren, espazioaren erretratu txundigarri bat idatzi zuen, hura Vieira da Silvaren artearekin lotuz. “Espazioaren antolaketa korapilatsua da”, esan zuen, “Vieira da Silvaren lanaren bereizgarria: perspektiba zorrotzak edo laukizuzen leunak; halako espazio garden bat islatuko balute bezala; bat egiten duten lerroak eta noranzko jariakorrak, lauki txiki txukunak eta tankera kristalinoak; denak jariatzen dira bere konposizioetako egituretan zehar, eta bere mihiseen gainean zabaltzen, armiarma artistiko baten sare bitxia nola”<sup>40</sup>. Honela jarraitu zuen: “Bera bizi den etxean era horretako espazio garden ugari dago.

Arkitektoak [...] etxabeko banatze-paretak deuseztatu, eta zimenduak baizik ez zituen agerian utzi: forma irregularrak, higatuak, eskuz zizelkatutako habeak; eremua eteten dute modu erritmikoan, eta gela batetik besterako 'muga' bakarra dira<sup>41</sup>. Espazioaren gardentasuna eta arintasuna, baita Rewaldek aipatzen zuen perspektiba sakontasuna ere, beti izan ziren Vieira da Silvaren lanaren parte, baina 1950eko eta 1960ko hamarkadetan ezaugarri hori areago nabarmendu zen, bereziki barnealdeei eta kanpoaldeei dagozkien margolanetan. *Bibliothèque* (*Liburutegia*, 1949), *La Gare Saint-Lazare* (*Saint-Lazare geltokia*, 1949), *La Chapelle gothique* (*Kapera gotikoa*, 1951) eta *Chantier* (*Eraikuntza-gunea*, 1950) anatomiaren arabera birdiseinatutako espazioak dira denak ere; hots, "armiarma artistiko batek egindako sare bitxi" moduko bat, Rewalden hitzak erabiliz. Hedakorrek dira, armiarma-sareen antzekoak, eta hala izanik espazioan eta denboran sartzen dira ezusteko moduetan. Espazioaren gaiak interesa pizten zion artean ere Vieira da Silvaren. 1960ko hamarkadaren amaieran eta 1970ekoan bere lehenagoko lanetako labirinto-estilora itzuli zen. Oraingoan, ordea, kolore distiratsuen ordez tonu ilunagoak baliatu zituen. *Le Sommeil* (*Loaldia*, 1969) dugu labirinto-lanen korrante berri horren erakusgarrietako bat. Hainbat neurritako lauki eta laukizuzenek betetzen dute obraren azalera, eta korridoreak eta ateak dakartzate gogora. Honelaxe azaldu zuen Vieira da Silvaren berak, Philipperi emandako elkarrizketan: Nire azken margolanetan agertzen diren formatuak batzuk etxetat hartzen ditu jendeak sarri; niretzat, ordea, barnealdeak dira, leihoak eta ateak dituzte, baina ez dira gelak zehazki; atariak dira, areago. Niretzat, atea elementu garrantzitsua da oso. Aspaldidanik, iruditzen zait itxitako ate baten parean nagoela, funtsezko gauzak gertatzen ari direla beste aldean, eta nik ezin ditudala ikusi, ezta zer diren jakin ere. Eta heriotza izango da ate hori zabalduko didana<sup>42</sup>. Heriotza, berez, nolabaiteko hasiera berri bat zela, ezen ez amaiera bat, luzaroan pentsatu izan zuen Vieira da Silvaren, maiz hausnartzen baitzuen bere bizitzaren bukaeraz. Behinola, hala esan zuen: "Zutik hil nahi dut, pintzela eskuan, astoaren parean"<sup>43</sup>. Berarentzat, heriotza baino erronka handiagoa zen bizitza, eta 1985ean Szenesen heriotzari aurre egin behar izan zionean, pinturak eman zion babesa. Bere bizitzako azken urteetan, kolore zurikaren paleta neutro baterantz jo zuen Vieira da Silvaren gero eta gehiago. *Vers la lumière* (*Argirantz*, 1991) obra, hil baino urtebete lehenago margotua, lan etereoz osatutako sail bati dagokio. Azken pintura horietan argia jorratu zuen espazioen anatomiaren ordez. Desagertu egin ziren forma gurutzatuak, hirien eta azulejoen oroitzapenak, baita partida berean betirako harrapatuta dauden jokalaria ere, eta argi lorratz bati eman zioten bide. "Zera egin nahiko nuke: pinturaren bitartez deskubritzea ea zer ari den gertatzen beste aldean", esan zuen behiala Vieira da Silvaren<sup>44</sup>. Beste aldea, zera atzemanekin baina oinarritzakoa, betidanik bilatu zuen Vieira da Silvaren, eta horrek iradokitzen digu ezen bere bizitza, azken batean, ez zela hain bizitza soila izan.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Baliteke ere Jeanne Bucher galeristak aurkeztu izana bi emakumeak, 1920ko hamarkadaz geroztik ezagutzen baitzuen Colomb. Bucherrek 1932an ezagutu zuen Vieira da Silva, eta funtsezkoa izan zen artistaren ibilbidea garatzeko, bai mentore gisa, bai galerista gisa. Galerie Pierreko Pierre Loebek ere lan handia egin zuen 1948tik 1964ra arte (hil zen urtera arte) bikotearen lana erakusten eta bildumagileen artean sustatzen.

2. Vieira da Silvaren eta Charren arteko harremanaren harira, ikus Rosemary Lancaster, *Poetic Illumination: René Char*. Rodopi, Amsterdam, 2010.
3. Claire Williams, "Capturing the Likeness: The Encounter between Writer (Agustina Bessa-Luís) and Painter (Maria Helena Vieira da Silva) in *Longos Dias Têm Cem Anos*", hemen: Maria-José Blanco eta Claire Williams (ed.), *Feminine Singular: Women Growing Up through Life-Writing in the Luso-Hispanic World*. Peter Lang, Oxford, 2017, 273. or.
4. Williams, "Capturing the Likeness", 263. or.
5. Marina Bairrao Ruivo eta Sandra Santos (ed.), *Au fil du temps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2008, 187. or.
6. *Vieira da Silva nas colleções internacionais. Em busca do essencial*. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2004, 201. or.
7. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 188. or.
8. 1954an, Vieira da Silvaren eta Richierren lanak elkarrekin egon ziren ikusgai Kunsthalle Basel museoan, eta, hurrengo urtean, Amsterdameko Stedelijk Museum. Bi artistek batera landu zuten erdi eskultura, erdi margolana den *Cité (Hiria, 1954)* obra.
9. Anne Philipe, *L'Éclat de la lumière : Entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes*. Gallimard, Paris, 1978, 26–27. or.
10. Maria Joao Avillez, "Vieira da Silva: a pintura e a vida". *Expresso - Revista*, uztailak 5, 1981, 19. or.
11. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 189. or.
12. Ikus Vieira da Silvaren eta Szenesen arteko gutuntruketa, hemen: Marina Bairrao Ruivo eta Sandra Santos (ed.), *Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, Correspondência 1932–1961*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A./Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2013.
13. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 71. or.
14. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 83. or.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Harreman artistikoan eta haren ondorioetan sakontzeko, ikus Whitney Chadwick eta Isabelle de Courtivron (ed.), *Significant Others: Creativity and Intimate Partnerships*. Thames & Hudson, Londres, 1993.
18. France Huser, "Vieira da Silva dans le labyrinthe", *Le Nouvel Observateur*, Paris, martxoak 20, 1982, 90. or.
19. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 66. or.
20. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 51. or.
21. Huser, "Vieira da Silva dans le labyrinthe", 90. or.
22. Julian Trevelyan, "Vieira da Silva, A Painter's Appreciation", *Vieira da Silva – French Paintings – W. Barns-Graham – Jacques Villon*. Redfern Gallery, Londres, 1952, or. gabe.
23. Trevelyan, "Vieira da Silva, A Painter's Appreciation", or. gabe.
24. François Truan, "Vieira da Silva ou la désobéissance", *J.A. Supplément de La Tribune de Geneva*, martxoak 6, 1968, or. gabe.
25. *Ibid.*
26. André Parinaud, "Vieira da Silva: Peindre c'est marier le regard intérieur au regard extérieur", *La Galerie*, Paris, 1974ko ekaina, 32. or.
27. Kent Mitchell Minturn, "A Cubism of One's Own", hemen: *Maria Helena Vieira da Silva*. Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris; Waddington Custot, Londres; Di Donna Galleries, New York, 2019–20, 25. or.
28. Truan, "Vieira da Silva ou la désobéissance", or. gabe.
29. Huser, "Vieira da Silva dans le labyrinthe", 90. or.
30. *Ibid.*
31. Huser, "Vieira da Silva dans le labyrinthe", 90. or.
32. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 190. or.
33. *Ibid.*, 196. or.
34. *Ibid.*
35. Murilo Mendes, hemen aipatua: Valéria Lamego, "2000 days in the desert: Maria Helena Vieira da Silva in Rio de Janeiro 1940–1947", hemen: Nelson Aguilar (ed.), *Vieira da Silva no Brasil*. Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, Sao Paulo, 2007, 296. or.
36. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 97. or.

37. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 192. or.
38. Gaur egun ere Galerie Jean Bucher Jaeger da artistaren ordezkaria.
39. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 94. or.
40. John Rewald, "A Visit with Vieira da Silva", *Vieira da Silva, Paintings 1967-71*. Knoedler & Co., New York, 1971, 9. or.
41. *Ibid.*
42. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 110. or.
43. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 207. or.
44. Huser, "Vieira da Silva dans le labyrinthe", 90. or.

# VIEIRA DA SILVAREN ITALIAR IRAKASPENAK

JENNIFER SLIWKA

Maria Helena Vieira da Silvak munduaz zeukan ikuspegia eta ulerkera jaioterriak (Portugalek) eta adopzio-herriak (Frantziak) taxutu zizkioten; hala eta guztiz ere, Italiak ere berebiziko garrantzia izan zuen, gaztetatik, artistaren prestakuntzan, eta lorratz luzea utzi zuen haren ibilbidean. 1928ko urtarrilean, hogei urte zituela, Parisera joan zen Vieira da Silva artea ikastera: hango akademiak egitura malgua zuen, eta hirian barrena ibiltzera eta museoak zein galeriak ikustera xaxatzen zituen ikasleak. Hala, artista maiz joaten zen Musée du Louvrera: iraganeko artista gailenengandik ikasi eta haien teknikak antzeratzeko ahaleginak egiten zituen. Garai haren harira, Vieira da Silvak, aurrerago, zera esan zuen: “Asko sufritu nuen, hasiera-hasieratik. Galduta sentitzen nintzen. Guztiz zaila gertatzen zitzaidan antzinako maisuen eta gure artean dagoen distantzia gainditzea. Lotsa sentitzen nuen. Zalantzak nituen, haien lanak kopiaitu ala ez, haiekiko zegoen distantziarengatik”<sup>1</sup>. Vieira da Silvaren jakin-mina eta bulkada, nolana ere, hasierako bere errezeloak baino indartsuagoak izan ziren, eta nonbait ere Errenazimentuko maisuen Louvreko bilduma handiek hauspotuta, urte hartako abuztuan eta irailean Italiara joatea pentsatu zuen, ikasteko asmoz; hala, Italiako Errenazimentuko artearekiko zuen interesa errotu zuen. Amari idatzi zizkion eta gaurdaino gorde diren gutun batzuek eta artistaren koadernoetako arkatzezko marrazkiek erakusten dutenez, Milanera, Veronara, Padovara, Veneziara, Boloniara, Florentziara eta Pistoziara joan zen<sup>2</sup>.

Gutunetan, bada, hainbat artelan ikusi izana deskribatzen du Vieira da Silvak: Andrea del Verrocchio, Donatello eta Michelangeloren eskulturak, Leonardo da Vinciren mural bat, Giottoaren freskoak eta Fra Angelico, Sandro Botticelli eta Agnolo Bronzinoen margolanak. Horiek guztiak ikusi ostean, alabaina, marrazki bakarra egin zuen Vieira da Silvak, Florentziako Basilica di Santa Crocen dagoen Giottoaren Frantzisko Deunaren heriotza eta igokundea (ca. 1325) freskoan oinarrituta egin ere. Dena den, gerora Michelangelo aztertuko zuen, bereziki haren David, erreprodukzioen bidez. Hona Vieira da Silvaren oroitzapena: “Marraztu egiten nuen [...] liburuetatik kopiaituz, adibidez, Michelangeloren Daviden argazki bat oinarri hartuta; eskultura horren anatomia perfektua da. Trazatu egin nuen, giharrak marraztu, eta haren izena idatzi”<sup>3</sup>. Kontu erabakigarria: Florentzian zegoela, irailaren erdialdean, Vieira da Silvak egiaztagiri bat jaso zuen, arte-ikasle gisa identifikatzen zuena, eta horri esker dohainik sar zitekeen hiriko museo guztietan; amari idatzitako gutun batean kontatzen duenez, egiaztagiriari esker egun osoa ematen zuen Gallerie degli Uffizin<sup>4</sup>. Nahiz eta Vieira da Silvak ez duen bertako bildumako lan zehatzik aipatzen, ikertzaileek azpimarratu dute zer-nolako garrantzia duen artistaren lanean espazioaren eta ikuspegiaren errepresentazioak (edo konpresioak), eta arlo horretako aitzindari goiztiar bat proposatu dute balizko inspirazio-iturri gisa: Piero della Francesca (ca. 1415–1492)<sup>5</sup>. Izan ere, hark idatzi zuen De prospettiva pingendi (Margolaritzako perspektibaz, ca. 1474), gaiari eskainitako trataturik antzinakoena, eta, horrenbestez, Pieroren testuen zein irudien iturriak mugarria izan dira artista askorentzat, XV. mendetik hasi eta gaurdaino. Nolanahi ere, Pieroren lan bakarra dago Florentzian: Urbinoko dukearen eta dukesaren erretratu bikoitza (ca. 1473–75, Uffizi). Erretratu horietan, bada, protagonisten hazpegiak

eta identitateak nabarmetzen dira. Pieroren perspektiba markatutako fresko itzelak, aldiz, beste nonbait gordetzen dira: Arezzon, eta haren jaioterri Sansepolcron (Toscana).

Litekeena da, beraz, Vieira da Silvaren perspektibaren arloko beste aitzindari nagusi baten irakaspenak jaso izana Florentziako bidaian: lehendik ere Louvren ikusia zuen Paolo Uccello (1397–1475) artistarena. Margolari florentziarra zen Uccello, eta, Piero bezalaxe, matematikaria zen orobat, eta txundituta zegoen perspektiba linealarekin —garai hartan, deskubrimendu berri samarra—; horri esker, halako sakontasun-eta atzerapen-irudipen bat eranstean zion bere margolanetako espazioari<sup>6</sup>. Asko interesatzen zitzaion puntu bakarreko perspektiba, eta bere konposizioetan “ihespuntu” zehatza kokatzearen zalea zen<sup>7</sup>. Joera hori nabarmen ikusten da 1425–1430 inguruan margotu zituen freskoetan, hain zuzen Basilica di Santa Maria Novellako Chostro Verde (Klaustro Berdea) delakoan, zeinean Evaren sorkundea eta jatorrizko bekatua margotu baitzuen, eta orobat sumatzen da Gallerie degli Uffiziko perspektiba-azterlanetan<sup>8</sup>, azken horiek 1430. urtearen inguruan marraztutakoak. Edonola ere, bere lan guztien artean, hauek dira ezagunenak: San Romanoko gudua erakusten duten hiru panel monumentalak, 1435–1460 inguruan margotuak. Dekoraziozko ziklo horrek Florentziako indarren garaipen bat laudatzen du: 1432ko ekainaren 1ean Florentziarrek Luccako, Milango eta Sienako indarrak mendean hartu eta Pisako porturako sarbidea eskuratu zutenekoa. Lionardo Bartolini Salimbeni buruzagi politikoaren enkarguz margotu zen lana, Florentzian zeukan palazioan jartzeko hain zuzen, balentria epikotik urte gutxira. Lanak, geroago, beren jatorrizko kokapenetik kendu zituzten, eta sakabanatu egin ziren. XIX. mendearen erdialdetik leku nabarmena dute hiru bilduma garrantzitsutan: Musée du Louvre, Gallerie degli Uffizi eta Londreseko National Gallery<sup>9</sup>. Hiru panelen artean, Vieira da Silvaren Londresekoa ikusi zuen lehenengo, bost urte besterik ez zituela. Handik hainbat urtera, familiarekin Londresera egindako bidaiarekin gogoratu, eta esan zuen National Galleryra joateak piztu ziola pinturarako joera: “Nire bizipenen artean margotzera eraman ninduen zera izan zen: zenbat hunkitu nintzen, bost urte nituela, National Galleryra joan nintzenez gurasoekin”<sup>10</sup>.

Uccelloren San Romanoko gudua zikloak aztarna luzea utzi zuen Vieira da Silvaren gogoan; hainbestekoa non, Florentzian eta Parisen ikasten aritu eta hamar urtera, modelo bila zebilenean Bigarren Mundu Gerrako izugarrikeriei buruz egin nahi zituen lanetarako, konposizio famatu haietara itzuli omen baitzen. Ziklo horretan, perspektibaren arauarekin esperimendatzen aritu zen Errenazimentuko artista, guduaren kaosari ordena ezarri nahian bezala. Uccelloren mezenasak, ziur aski, guduaren gakoak azalduko zizkion, eta orobat esango zion nor erretratatu behar zuen, baina artistak uko egin zion, argiki, gatazka odoltsuaren xehetasun latzak islatzeari, eta, aldiz, eszena formalago bat agerrarazi zuen, gortekoa kasik, non zalditeriako kideek, beren lantza luze eta guzti, areago ematen baitute Justa jokariak, eta ez soldaduak zaldiz. Nahiz eta zaldun batzuek gerrarako armadurak dituzten soinean, beste xehetasun batzuk desfile eta lehiaketako jantzietan oinarritzen dira. Ikuspegi orokorrean zaldia zutituta edo erorita ageri dira, lauki-sare itxurako diseinua hartzen duen atzealde baten kontra: lursailen, eroritako gizonen, armadura abandonatuen eta lantza hautsien irudi eskortzatuak horizontalean edo elkarzut ageri dira hor. Bestetik, bertikal indartsuak ageri dira paisaia ilunaren kontra zutik: lantza tenteak, baleztak eta zutoihalak. Konposizioak trinkoak dira, eta bete-beteta daude; hori dela-eta, zailak dira irakurtzen, baina ikertzaileek, oro har, bat egiten dute puntu honetan: Londreseko irudian hasten da kontakizuna; bertan, Niccolo da Tolentino ageri da gerra-zaldi zuri baten gainean, Florentziako armadaren buru. Uffiziko panelean, berriz, hark zalditik botatzen du Bernardino della Carda, Sienako tropen burua. Ikertzaileen arabera, Uffiziko

margolana da kontakizunaren atal nagusia: balezten eta lantzen noranzkoa aintzat hartuta —Florentziako indarrenak apurtxo bat aurreratuta ageri dira; haien etsaienak, berriz, atzerantz egiten, sotilki— guduaren emaitza aurreikusten da; borroka, izan ere, Florentziako armadaren aliatu Micheletto da Cotignolaren erasoarekin ixten da, hirugarren panelean ageri denez —gaur egun, Louvren dago—.

Gudu-margolan horietako lerro bertikal indartsuen oihartzuna aditzen da Vieira da Silvaren deserrian egindako obretan —Rio de Janeiron bizi izan zen, Brasilen, Bigarren Mundu Gerraren garaian—, bereziki 1940ko hamarkadako *Désastre* (Hondamena) sailean. Bertikalen masa nabarmenki deigarria da Sur le thème du “désastre” (“Hondamena” gaiari buruz, 1946) lanean: lerro beltzek menderatzen dute, oso-oso, konposizioa, eta kolore-zati biziak tartekatzen dira, Uccelloren zutoihal militarren tankerakoak. Era berean, *Le Désastre* (Hondamena, 1942) deritzon margolanean, badirudi gorputzak tiraka, bultzaka, ihesi eta goraka dabiltzala konposizio kaotiko osoan, baina, egiaz, lerro bertikal eta horizontalek batzen dituzte, elkar gurutzatuz; hala, eszena islatzen eta errefraktatzen dute, eta formak geometriko eta ia abstraktu bilakatzen. Obra berean, zaldi zuriaren motiboa —Uccelloren motibo kutuna— hainbat aldiz agertzen da: zaldi zuri ugari ageri dira konposizioaren erdian; beste batzuk, berriz, ezker aldeko zein eskuinaldeko muturretan. Zaldi zuria berriro ere agertzen da, eskuinaldeko muturrean, hurrengo urteko *Le Désastre* (Hondamena, 1943) lanean, bai eta hari lotutako eszena arinago batean ere, *Carnaval de Rio (Rioko inauteria, 1944)*, zeinean, halaber, Uccelloren gudu eszenetako desfile- eta justa-elementu batzuk gorputzen baitira. Vieira da Silvaren obran zenbat zaldi agertzen diren kontuan hartuta, beharbada ez da harriztekoa txundituta geratu izana Italiara gazterik egin zuen bidaiari ikusi zituen zaldi-irudikapenekin, eta, amari bidali zizkion gutunetan, bereziki aipatu zuen Donatelloren monumentu bat, 1453koa, zeina Padovan baitago —Gattamelata erakusten du, zaldiz—; bai eta Venezian dagoen Bartolomeo Colleoniaren zaldi-estatua ere, Verrocchio egina (ca. 1480–88). Hiri horretan, gainera, zirriborro batzuk egin zituen, Basilica di San Marcoko aurrealdean dauden brontzezko zaldi antzinakoak oinarritzat hartuz<sup>11</sup>. Vieira da Silvaren gaitasun handia zuen iturri eta teknika artistiko ugari gogoan hartzeko eta uztartzeko, eta bere garaikideak ohartuta zeuden horrek: esate baterako, Murilo Mendes poeta brasildarra; Vieira da Silva Brasilen bizi zela ezagutu zuten elkar. Mendesez, behiala, zera aipatu zuen, zoli: “Maria Helenak ez zuen tabula rasarik ezarri nahi iraganari zegokionez; kontrara, antzinako maisuen eragina eta teknika aztertu zituen, gogoeta egin zuen haien inguruan, eta bere estiloa sortzeko behar zituen elementuak bildu zituen; hori guztia tradizioarekin eta abenturarako zein ikerketarako joerarekin lotu zuen. Artista gisa, oso dialektikoa zen”<sup>12</sup>.

Izan ere, Vieira da Silvaren bere gerra garaiko margolanetan irudikatutako motiboek eta dinamismoak Uccello eta Errenazimentuko beste maisu batzuk gogora ekartzen badituzte ere, haien ekarpenak Italiako futuristek XX. mendearen hasieran bultzatu zuten ikuspegiarekin uztartzea lortu zuen; futuristek mugimendu energetikoa, abiadura eta espazioan barrena mugitzen diren objektuen bortizkeria nabarmentzen zituzten. Umberto Boccioniaren *Carica di lancieri* (Lantzarien karga, 1915), esaterako, Vieira da Silvaren lanarekin aldera daiteke, Boccioni gatazka modu dinamikoan irudikatzen duen moduagatik: zaldien, figuren eta lantzen multzo bat erakutsiz. Vieira da Silvaren oso goiz irakurri zuen Manifestu futurista: hamalau urterekin. Gerora, hala esan zuen: “Futurismoaren manifestuak taxutu ninduen. Futurismoa, izan ere, bizi nuen bizimoduarekin lotuta zegoen. Beti hartu nuen oso aintzat mundu modernoa: ez ahaztu gure aitona egunkari bat zuzentzen zuela. Arte modernoa teknika modernoekin zegokien: hegazkinari, telefonoari”<sup>13</sup>. Vieira da Silvaren eskutan, mendeetan barna hedatzen

diren lan italiarren oroitzapenek bat egiten dute; eraldatu egin zituen, eta modu horretan, bere obra aldi berean zen espezifikagoa —Bigarren Mundu Gerraren lazturak islatu zituen— eta unibertsalagoa —ordena, bakea eta batasuna eskuratzeko grina erakusten ditu, kaosaren eta hondamenaren aurrean—.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Marina Bairrao Ruivo eta Sandra Santos (ed.), *Au fil du temps: Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2008, 190. or.
2. Gaur egun Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva fundazioaren bilduman gordeta daude, Lisboa.
3. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 189. or.
4. 1928ko irailaren 9ko (igandea) gutuna; hemen erreproduzitu: Sandra Brás dos Santos, “Maria Helena Vieira da Silva: Italian Journey”, *Electra* 23, 2024ko urtarrila, 205. or.
5. Horixe iradokitzen da, esate baterako, hemen: Brás dos Santos, “Maria Helena Vieira da Silva: Italian Journey”, 178. or.
6. Badira artistari buruzko monografia garrantzitsu batzuk; ikus: John Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, 2. ed. (1950), Phaidon, Londres, 1969; Alessandro Paronchi, *Paolo Uccello*, M. Boni, Bolonia, 1974; Anna Padoa Rizzo, *Paolo Uccello: Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Florentzia, 1991.
7. “Ihespuntua”: perspektiban dagoen irudiaren planoko puntu bat, non badirudien perspektiban dauden lerro paraleloen bi dimentsioko proiektzioek bat egiten dutela, hiru dimentsioko espazioaren ilusioa sortuz.
8. Uffizi galeriako perspektibadun hiru marrazki esleitzen zaizkio Uccellori: horietako bitan mazzochi delakoak ageri dira, hots, gizonen kapelak, eta hirugarrean, berriz, ontzi baten perspektibaestudio bat (inv. 1756 A; 1757 A; 1758 A). Uffizi galeriako bildumaren indizerik zaharretako batean —1885ekoa— erregistratuta ageri dira marrazki horiek. Ikus: P. N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*. Erroma, 1885.
9. Obra horien lekualdatzei eta denborarekin izan duten itxuraldaketari buruzko kontakizun bat jasotzeko, ikus Dillian Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings: Volume I*. National Gallery Company Ltd, Londres, 2003, 78–97. or.
10. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 188. or.
11. Gutun eta zirriborro horiek hemen argitaratu dira: Brás dos Santos, “Maria Helena Vieira da Silva: Italian Journey”.
12. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 190. or.
13. Bairrao Ruivo eta Santos, *Au fil du temps*, 189. or.

# MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA ETA HIRI ADARKATUA

LAUREN ELKIN

“Pariseko kaleek giza ezaugarriak dituzte”, esan zuen Honoré de Balzacek, “eta haren fisionomiak zenbait ideia finkatzen ditu gure gogoan, zeinen aurrean babesgabe ageri baikara”<sup>1</sup>. Maria Helena Vieira da Silvaren kasuan, Lisboa jaioterriko kaleek taxutu zioten begirada. Lisboak irakatsi zion nonahi ere laukisareak ikusten: halakoak ikusten zituen ez soilik mundu osoan ezagun diren Portugaleko azulejuetan, ezpada galtzadarri zuri-beltz txikietan ere —*calçada portuguesa* deritzona egiteko erabiltzen direnak—, zeinek hiri osoko zorua hartzen baitute. Diseinu geometrikoak, irudiak eta hitzak osatzen dituzte, edo, bestela —eta horixe da niri gogoan iltzatu zitzaidana bisitan joan nintzenean—, hautsi egiten dira, bereizi, eta denboraren eta higaduraren gorpuzte abstraktua bilakatzen dira. Eguneroko espazioetan, haiek osatutako lerroak hiriko zazpi muino pikoetan gora uhintzen dira. Han gainean multzokatzen eta makurtzen dira hiriko eraikinak, topografia une oro aldatzen delarik milimetro gutxi batzuk, eta oinezkoarentzat erronka bihurtzen da tente eustea. Lisboa mosaiko-hiria da, eta Vieira da Silvaren mosaikotan margotzen zuen.

Neskatotan, aspertuz gero ingurura begiratzeko esaten zioten. “Hala”, zioen artistak berak, “neskatoak, aspertuta baitzegoen, begiratzeari ekin zion, begiratzeari, aditzeari, aditzeari, begiratzeari. Horretarako soilik bizitzeari”<sup>2</sup>. Lisboa begiradarentzat antolatutako hiria da. Hirian badira hainbat talaia —*miradouro*, portugesez—, eta handik ikusten dira auzoak auzoen gainean; hiriko eraikinak, beraz, forma esentzial bihurtzen dira, gainjarritako laukizuzenak eta laukiak, leihoen zipriztinak han-hemen: Vieira da Silvaren lauzak. Berak atea, gelak, barnealdeak, eraikinen kanpoaldeak eta eraikinak margotzen zituen; hainbatetan hedatuta eta itzulietara margotu ere, barrualdeak kanpora aterata, labirintoak eta desorientatzeko moduko perspektiba bitxiak agerraraziz. Edonora begiratzen duzula ere, behatokiak eta ihespuntuak; ihes-lerroak noranzko guztietan.

Ihes-lerroak: Gilles Deleuze eta Félix Guattariri zor diegu kontzeptua; gakoa da deslurraldetzeari<sup>3</sup> buruz zuten ulerkeran. Ihes-lerroak, bada, beste norabait bidaltzen du begirada; aukera ematen digu dena delako testuingurua nahasteko, berrosatzeko, asaldatzeko. Niretzat, halako des-oinarritze bat da, bestelako lekuak, bestelako bizimoduak ahalbidetzeko aukera bat. Bi autoreek erraz gara zezaketen errizomaren gaineko beren teoria osoa Vieira da Silvaren 1954ko margolan bati so: *La Ville tentaculaire* (*Hiri adarkatua*), non elkarrekintza aberatsean diharduten abstrakzio andana bizia eraiki baitzuen. Hiria, beraz, organismo adar aniztun gisa irudikatu zuen, zeinak bere aihenak hedatzen baititu norabide orotan, halako mugimendu-oldar batek mendean hartuta. Alabaina, han-hemenka, badira orban ilunak ere: izan litezke hegazkinen itzalak, han goian hegan doazela, edo industriaren keak. Vieira da Silvaren hiri hori ondo errotuta dago munduan: munduak eragina du hirian, eta hiriak berak ere bai munduan.

Lerro, kaxa eta lauzen arteko harremanetan itxuratu zen Vieira da Silvaren begirada: lauki-sarean. Halako sareek harrapatu adina askatzen dute. Jokoaren larritasunaren poderioz urtzen diren xake taulak. Lauki-sareak matxinatu egin dira, Vieira da Silvaren 1939ko beste mihise honetan bezala: *Les Grilles en émeutes* (*Laukisareak matxino*); uko egiten diote beren lana betetzeari, ez diote beren formari eutsi nahi. Hala, Vieira da Silvak egituraren nozioa desitxuratzen du. Deleuzek eta Guattarik lauki-sare baten irudia baliatu zuten, ez hierarkia zurrinak deskribatzeko baizik eta potentzialki berregin eta berrantola zitezkeen harremanei buruz jarduteko. Nik neuk hauxe ikusten dut Vieira da Silvaren lauki-sareetan: kontzientzia bat, hiriak ez duela zertan izan gaur egun den modukoa, berregin daitekeela, eta, are, balitekeela gure oinen azpian aldatzen aritzea.

Bere margolanetan, batzuetan, zehazki non gauden ez badakigu ere, badakigu beti nonbait gaudela. Vieira da Silvaren 1930eko *Autoportrait* (*Autorretratu*) lanak emakume bat eremu jakin batean erretratatu du. Ezin da bestela adierazi: bertan ikusten dugun emakumea, bere begirada sarkor asimetrikoarekin, konposizioaren erdigunetik aparte kokatuta dago. Gelaren beraren planoak tentuz delineatuta daude, leiho bat iradokitzen da emakumearen atzean, eta burdina forjatuzko baranda bat. Artista non dagoen bezain garrantzitsua da artista nola dagoen. Ezin da gauza bera esan hurrengo urtean bere senarrari egindako erretratuaz, *Portrait d'Arpad* (*Arpaden erretratu*) obraz: gizona alde baterantz lerratzen da, zertxobait luzatua, bat eginez besoa bermatuta duen gainazalaren kurbarekin. Eserita dagoen besaulkiaren arrasto nimino bat antzeman daiteke mihisearen goiko eskuinaldeko muturrean. Edonon egon liteke. Senarra errazago moldatzen omen zen, Vieira da Silvak Brasilgo urteez kontatu zuena aintzat hartuta. Badirudi Arpad herrialde horretan loratu zela; Vieira da Silva, aldiz, ez omen zegoen gustura ingurune hartan. Gerrako berriek eta Frantziaren porrotak lur jota utzi zuten gainera: bere buruaz beste egiten saiatu zen.

Zoriontsuago bizi zen Parisen. Hogei urte zituela joan zen hara bizitzera, 1928an, hots, Portugalen estatu-kolpe militarra gertatu eta bi urtera —diktadurak 1974ra arte iraun zuen—. 1947an itzuli zen berriro ere Parisera, eta hiria oinez korritzeari ekin zion atzera: 1969ko katalogo bateko testu batean, Claude Esteban poeta frantziarrak “ibiltari nekaezina”<sup>4</sup> zela esan zuen Vieira da Silvari buruz. Parisen, anbiguotasunaren boterearekin bat egin zuen: gauzei aldi berean modu batean baino gehiagotan izaten utzi zien. Vieira da Silvaren lanean ez dago zera irrazionalik, dio Estebanek, baina ezta arrazionalik ere. “Je suis l’incertitude même”, esan zuen Vieira da Silvak 1960an, elkarrizketa batean<sup>5</sup>. “Gauza bat esaten dut. Beste gauza bat izan liteke. Beste gauza bat ere izan liteke”.

Ziurgabetasuna bera naiz: ziurgabetasuna da, hain zuzen, margolari abstraktu batek mihisean gauzatzen duena, eta beharbada margolari abstraktu batek soilik ikus lezake hiria anbiguotasun askaezinezko leku gisa. Parisera itzuli zenean, 1947an, parerik gabeko lekua zela idatzi zuen, “denboratik eta espaziotik kanpokoa”, non atmosferan zegoen zerbaiten eraginez “30.000 margolari abstrakziorantz”<sup>6</sup> bideratzen ari baitziren.

Vieira da Silvak artista gisa landutako auzi nagusietako bat hau izan zen: nola errepresentatu espazioa, eta, zehazki, hiriko espazioa. *Fêtes à Paris* (*Pariseko jaiak*, 1950) lanean, abstrakzioaren botereari dei egin zion: pasabideek eta eskailerek leku misterioetsuetara garamatzate; elkarri lotzen eta desantolatzen zaizkio (deslurraldetzen), nahinora doazen lerroen bidez; batzuk lotuta daude, banderaxoak nola; beste batzuk,

itsasontzietako soken antzera, hara-hona lerratuz. Hurrengo urtean, berriz, *Paris, la nuit* (*Paris, gauez*) margotu zuen, eta lan horren sakontasun urdin ederra aldarte bat da bere horretan. Perspektiba zalantzan dago: hiria gelen eta kalekhen ozeano baten moduan irudikatuta dago —bertan galtzeko—, edo goitik begiratuta, hegazkin batetik margotu balute bezala.

Oso gogoko dut 1962ko Porto lana, zeinetan hiriaren paisaia loriazko abstrakzio bihurtzen baita, bere barne-logika eta guzti. Edonola ere, izenburua irakurri ezean, ez genuke nahitaez lotuko hiri batekin. Edo, apur bat estutuz gero, iradokiko nuke ezen, izenburuak izenburu, margolanak Parisen irudi urduri, euritan blaitu eta konprimatu bat dakarrela gogora: bertako teilatu arbel urdinak, almendra koloreko eraikinak, tartekako adreiluak eta errepikapen handiosa. Balirudike hiri guztiak direla Paris, eta Paris dela hiri guztiak. Desagertu da xake-taula; bere geometria propioa garatu du.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Honoré de Balzac, *Ferragus*, hemen: *Œuvres complètes de Honoré de Balzac, Scènes de la vie parisienne* 1. lib., Alexandre Houssiaux, Paris, 1855, 6. or.
2. “Entretien avec Georges Charbonnier”, *Vieira da Silva*, erak. kat. Musée des Beaux-Arts de Belgique, Brusela, 1991, 193. or.
3. Ikus, adibidez, Gilles Deleuze eta Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Éditions du Minuit, Collection “Critique”, Paris, 1980.
4. Claude Esteban, “La conscience et l'étoilement”, *Vieira da Silva: peintures, 1935–1969*, erak. kat., Musée national d'art moderne, Paris, 1969, 14. or.
5. “Entretien avec Georges Charbonnier”, 193. or.
6. Nelson Aguilar, “Mario de Andrade: The Critical Path from Anita to Vieira da Silva”, hemen: *Vieira da Silva in Brasil*, ed. Aguilar, erak. kat. Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 2007, 318. or.

# ASTO GAINKO MARGOLARIA

GIULIA ANDREANI

Guk, margolariok, ergelak ematen dugu hitz egiten dugunean<sup>1</sup>.

Ez dakit zer den bizitza pinturatik kanpo [...] Bizitza osoan, neskatoa nintzenetik, gogoeta asko egin dut pinturari buruz; pintura izan da nire pentsamenduen ardatz. Ez dakit besterik egiten<sup>2</sup>.

Artea sortzeak zeregin askatzailea eman dezakeen arren, estudio baten barruan margotzea itxialdi-modu bat ere bada. Maria Helena Vieira da Silva eta bere garaiko beste margolari bat, Valentine Prax frantziarra, alderatzeko modukoak dira. *Femmes d'intérieur*<sup>3</sup>: biek izan zuten "haurrik gabeko bizitza bat, pinturari osoki emana"<sup>4</sup>, biak ezkondu ziren artista banarekin, eta beren lankide gizonen begirada gutxi-asko onbera jaso zuten. Bere "emazte xelebreaz" ari zela, zera zuen akorduan Arpad Szenesek: "Marrazki txikiak egiten zituen paper-zati handietan". (Hori ez da lan egiteko modua, neska!). Vieira da Silvaren lanen "txikitasuna" justifikatu nahian zera esan zuen: "Beharbada lotsagatik zen, baina, gerora, handi askoak egin zituen"<sup>5</sup>. Szenesek Vieira da Silvaren erretratu bat egin zuen 1940an: *Portrait de Marie-Helene (Maria Helenaren erretratua)*, non neskatotan Lisboan zeukan estudioan ageri baita Vieira da Silva<sup>6</sup>. Zurbil ageri da, betzulo ilunekin, makurtuta<sup>7</sup>, mihise bat duela aurrean, asto gainean: labirintoa dirudien xake-taula bateko karratu txikiak betetzen ari da buru-belarri. "Margolan bat beste margolan baten barruan", erretratuaren protagonista bere estudioan agertzen baita<sup>8</sup>. Badirudi Szenesek margolariaren besoan jarrera azpimarratu nahi zuela: Vieira da Silvak eskumuturrari tinko eusten dio; ez dadila zirkinik mugitu, hotza, nekea edo zalantza gorabehera. Ez da harrizkoa Vieira da Silvaren buruzko literatura kritikoa "Penelope ehuntzen"<sup>9</sup> aipatzea: ehuntzea, horra hor *art appliqué* guztien artean femeninoena, Vieira da Silvaren belaunaldiko emakume artistei eransten zitzairen *travail de dame* delakoaren arrasto<sup>10</sup>. Nolanahi ere, Vieira da Silva bere estudioan itzaletan lan egiten bazuen ere, ez zen inoiz geratu bere senar artistaren itzalean, Prax ez bezala.

## MARGOLARI-SIRENA

Lanaren aurrean paratzen den ikusleak ziurtasunak eskaintzeko gai den izaki baten aurrean dagoela sentitu beharko luke<sup>11</sup>.

Nahiz eta Vieira da Silva margolari abstraktutzat hartzen den, figurak ez zituen inoiz guztiz baztertu. Hara eta hona ibili zen beti figurazioaren eta abstrakzioaren artean; bazirudien txandaka ziharduela kanpokoaren eta barrukoaren artean, giltzapetik askapenera. Bere "margolari-bizitza" bidaia baten tankerakoa da; bidaia bat hiriko, portuko eta itsasoko paisaietan barrena: horietan sirenak sortzen dira

maiz, *femmes d'exterieur* delakoen mukurua; hain dira menderakitzak, hilgarriak izan baitaitezke gizonentzat. Kimera horiek Vieira da Silvaren obrako zenbait fase markatzen dituzte.

*La Sirène (Sirena)* izeneko 1936ko lan goiztiar batean, zeina opari eman baitzion bere adiskide Kathleen Granville bildumagileari, sirena bakarti bat ageri da (bularrak nabaritzen zaizkio, baina, gainontzean, figura isolatua androgino samarra da), uretan flotatzen, lira bat eskuan duela<sup>12</sup>. *Les quatre sirènes (Lau sirenak, 1940)* lanean, berriz, lau silueta ikusten dira, olatu abstraktuen artean galduta; uhinak, izan ere, lerroz osatuta daude, eta diagonalean zeharkatzen dute marrazkiaren azalera; hala, laugarren sirenak itzal mehatxagarri bat dirudi. Brasilgo erbestealdi deserosoan margotu zuen 1942ko beste lan batean, *Les Sirènes (Sirenak)*, bi geruzako azalera batean dabilta sirenak: batean, itsasoa iradoki baino ez da egiten, pintzelkada urdinen bitartez; bestean, sirenak olatu artean azaleratzen dira, gizonezko naufragoa besoetan kulunkatzen edo harrapatzen.

Azkenik, 1957ko lan gailena, *Les Sirènes (Sirenak)*, olio-pinturaz margotu zuen mihise handia da. Ziurrenik, Bigarren Mundu Gerraren ostean margotutako sail bati dagokio, beste hauekin batera: *Gris Corot (Corot grisa, 1950)*, *Composition 55 (55 konposizioa, 1955)*, *Nuit blanche (Gau zuria, 1960)*, eta *L'Équité (Ekitate, 1966)*; lanotan kolore neutroz margotutako erliebedun zatiak eta hainbat geruzaz osaturiko harmonia tonalak uztartu zituen, lehenagoko lanetako bortizkeria kromatikoa alde batera utzita. Baina, paisaia/abstrakzio gehienek kolore eremu antolatuen tankera hartzen duten arren, *Les Sirènes* margolanean, aldiz, zuri-ukituak geruzaz geruza gainjartzen dira<sup>13</sup>, ke-hodeiak bailiran, eta azpian dauden zati, forma eta figura zenbait ezkutatu eta ezabatzen dituzte. Itsasoak eta zeruak bat egiten dute itsas-lainoa balego bezala, edo hondamen-hodei erraldoi bat lehertu balitz bezala. Izenburuak, bestalde, sirenen presentzia gailen edo mehatxagarria dakar gogora: margolanaren hautematea lausotzen dute, pertsonaia mitologikoen marinelak desbideratzen zituzten moduan.

## MARGOLARI-ARGONAUTA

Nire margolanetan halako ziurgabetasun bat ikusten da, labirinto izugarri bat. Horixe da nire paradisia, labirinto horixe, eta beharbada ziurtasun apurtxo bat topa liteke haren erdi-erdian. Beharbada horrexen bila ari naiz<sup>14</sup>.

Margolaritzaren lengoia aldi berean da baieztapena eta zalantza. Batetik ausardia eztaudak, bestetik zalantzak baliatuta —emakumea izanik, artearen historia ez baitzen berarentzako lekua—, Vieira da Silva bere burua erakutsi zuen, bere burua askatu zuen artearen bidez. Bide berriak urratuz, bere bizitza pinturari eman zion. Vieira da Silvak “abizenez sinatzen zuen, lehenik margolaria eta ondoren emakumea izan nahi baitzuen”<sup>15</sup>. Saiatu behintzat saiatu behar zuen. Emakume margolarien zama bikoitza jasan behar dute: batetik, Mendebaldeko artearen historiatik jasotako dogma eta teknika guztiak; bestetik, generoari lotutako misoginia eta oztupo sozial laidogarriak. Emakume izanik margotzeko kemena behar da beti, ez baitago inoiz aski emakume artista goren<sup>16</sup>.

Eskala handiko *Les Sirènes* lanean, zero-itsasoek bat egiten dute. Artea bidaia bat da (edo naufragio bat), ur ezezagunetan zehar. Vieira da Silva, horrenbestez, Penelope zen, kokapen etxekoi batean lanean — bere estudioan—; baita sirena deserrotu bat ere, amatasunaren aruari muzin egin ziona; eta argonauta bat<sup>17</sup>. Pintura, izan ere, ontzi erdi-solido bat da, eta espazioa arakatzeko erabil daiteke (espazio finitu edo azkengabea: estudio txiki batetik hasita mundu osoraino doana). *The Argonauts* liburuan, Maggie Nelsonek, introspektzioa, pasadizo pertsonalak eta esplorazio teorikoak baliatuz, bestearekin duen harreman intimoa (maitasuna) eta idazketarekin duen harremana (artea) aztertzen ditu<sup>18</sup>. Hari komun batek lotzen ditu Nelson eta Vieira da Silva: ziurgabetasunak. Baieztapenaren beldur. Hizkuntza “totalizatzailetik”, hau da, espezifikotasuna gutxien duen hizkuntzatik, aldentzeko ahaleginean beti; hori beste paranoia mota dela ohartuta. Barthesek zaldiko-maldiko horren irtenbidea aurkitu zuen, hain zuzen, bere buruari gogora ekarriz “lengoaiak baieztatzen duela, ez hark”. Absurdoa da, diosku Barthesek, hizkuntzaren baieztapen-izaeratik ihes egiten saiatzea “esaldi bakoitzari ziurgabetasun-esamolde txikiren bat gehitu nahi izatea absurdua da, izan ere hizkuntzatik datorren ezerk ezin du hizkuntza bera dardararazi”<sup>19</sup>.

Vieira da Silvak tinko eutsi zion bere eskumutur hauskorrari —eskuinari, zehazki—, bizitza osoan zehar margotzeko, ahalik eta dardara gutxien eginez, eta bere burua baieztatuz. Margolari argonauta gisa egin zuen bidaiari, emeki baina erabakitasunez, dardara batean jarri zituen artearen historia patriarkalaren muga gogortuak. “Eta, zalantzarik gabe, ikusi nahi nituzke hainbat hizlari apur bat dardaratiago, apur bat ezjakinago”<sup>20</sup>.

Dardara zaitezte! Dardaratu!

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Anne Philipe, *L'Éclat de la lumière: Entretiens avec Maria Helena Vieira da Silva et Arpad Szenes*. Gallimard, Paris, 1978, 14. or.
2. Diane Daval Beran, “Vieira da Silva: A Life of Painting”, hemen: Guillaume Theuliere (ed.), *Vieira da Silva: L'oeil du labyrinthe*, erak. kat. Fine éditions d'art, Paris, 2022, 233. or.
3. “Femme d'intérieur” [Etxekoandrea], hemen: Sylvain Lacombe (ed.), *Valentine Prax (1897-1981)*, erak. kat. Paris Musées, Paris, 1996, 230. or.
4. Marina Bairrao Ruivo, “Lisbon-Paris: Maria Helena Vieira da Silva's City”, hemen: Theuliere (ed.), *Vieira da Silva*, 230. or.
5. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 12. or.
6. Szeneren erretratuaren angeluak apur bat beherantz egiten du, haren gizon-begiradak agindu bezala.
7. Xal beltz batean bilduta dago artista. Margotzeak hoztu egiten du bat, baita barnealde burges batean egonda ere. “Izoztuta, margolariak nola”, frantsesek dioten moduan (“Gelé comme un peintre”).
8. Antza, 80 × 100 cm formatua gogoko zuen: “Asko gustatzen zait espazioa margotzea, eta denok neurtzeko moduko dimentsioak dituzten mihiseetan adierazten dut beste inon baino hobeto”. Philipe, *L'Éclat de la lumière*, 13. or.

9. “[*Urbi et Orbi* lanean] Peneloperen ehuntze-jardun etengabea gorpuzten da, bai eta nola urruntzen den, apurka-apurka, errealitatetik”. Nais Lefrançois, “The Eye, the Mind, the Collection: Vieira da Silva, the Granvilles, and Dijon”, hemen: Theuliere (ed.), *Vieira da Silva*, 227. or.
10. Garai hartako emakume margolarien lanari halako izendapenak jartzen zitzaizkion maiz. Valentine Praxek honela kontatzen zuen arte-kritikari bat bisitan joan zitzaionekoa: “Bazirudien urrun eta erdeinuz kokatzen zela ‘emakumearen’ aurrean. Neure margolan bat ikusi zuen gure etxeko gela txiki batean zintzilik: loreontzi bat eta tximeleta batzuk agertzen ziren, eta esan zuen: ‘andreen kontuak’, eta kito”. Valentine Prax, *Avec Zadkine: Souvenir de notre vie*. Bibliotheque des arts, Paris, 1995, 89. or.
11. Nicolas Misery eta Frédérique Goerig-Hergott, “Maria Helena Vieira da Silva, Rythmes-Temps-Echappées”, hemen: Theuliere (ed.), *Vieira da Silva*, 20. or.
12. Marrazkiaren sinadura: “bicho” (“animalia” edo “zomorro”, portugesez); Szenesek Vieirari jarritako ezizen txeratsua. *Bichos (Zomorroak)*, bestalde, eskultura manipulagarrien sail bat da, Lygia Clark artista brasildarrak sortua. Izendapenaren aldaera femeninoa, *bicha*, irain homofoboa da.
13. Leukosia, “izaki zuria”, Greziako mitologiako sirenetako bat da.
14. Maria Helena Vieira da Silva (1980), “Perspective”, hemen: Theuliere (ed.), *Vieira da Silva*, 250. or.
15. Marc Lenot, “Femmes artistes: Le Paradoxe portugais”, Le Blog Lunettes Rouges, uztailak 14, 2021, <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2021/07/14/femmes-artistes-le-paradoxoportugais/> (azken kontsulta: urtarrilak 16, 2025).
16. Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists”, *ARTnews* (1971ko urtarrila); hemen erreproduzitua: Thames and Hudson, Londres, 2021.
17. Frantsesezko hiztegi etimologikoaren arabera, argonauta da “existitzen den horretatik harago arakutzen duena, deskubritzen duena”, eta, are gehiago, zera zehazten du: “Madarikatua bedi argonauta alferra, jada deskubritua izan den edertasunaz askiesten dena!”. Camille Mauclair, *De Watteau à Whistler*. E. Esquelle, Paris, 1905, III–IV. or. <https://www.cnrtl.fr/definition/argonaute> (azken kontsulta: urtarrilak 16, 2025).
18. Maggie Nelson, *The Argonauts*. Graywolf Press, Minneapolis, 2015.
19. *Ibid.*, 98. or.
20. *Ibid.*

# KRONOLOGIA

## 1908

Maria Helena Vieira da Silva ekainaren 13an jaio zen, Lisboan, Rua das Chagas kaleko 22. zenbakian (gaur egun 20. zenbakia da). Bere gurasoak Marcos Vieira da Silva (1875–1911) eta Céu da Silva Graça (1884–1984) ziren.

## 1908–10

Ingalaterrara, Frantziara eta Suitzara bidaian joan zen gurasoekin.

## 1911

Artistaren aita, lanbidez ekonomialaria, otsailaren 14an hil zen Leysinen (Suitzan), tuberkulosiak jota. Vieira da Silva txikia txundituta geratu zen Suitzako mendialdearekin: elur zuri-zuriak eragindako lilura hura zuen haurtzaroko lehen oroitzapenetako bat. Ama eta biak amaren aldeko aitona-amonen etxera joan ziren bizitzera: aitona, José Joaquim da Silva Graça (1858–1931), kazetaria zen, *O Século* egunkariaren zuzendari eta jabeetako bat; amona, berriz, Maria Matilde d'Assunção Silva Graça (1860–1953) zen. Etxean kultur zaletasuna sustatzen zuten, artistak berak gogoratu zuenez: “Gurean denok ginen artezaleak: oroz gain liburu ederrak eta musika maite zituen jendea ginen”.

## 1913

Zenbait bolada pasa zituen Londresen eta Hastingsen (Erresuma Batua): British Museum deskubritu zuen, eta liluratuta geratu zen Shakespeareren *Uda-gau bateko ametsa* obraren antzezpen bat ikusita. Antzezlanak eragin handia izan zuen artistak gerora irudiak sortzeko garatu zuen prozesuan.

## 1919–27

Etxean eskolatu zuten Vieira da Silva. Musikarekiko joera zuen, eta piano-eskolak hartu zituen; gainera, marrazketa ikasi zuen Emília dos Santos Bragarekin (1867–1949), eta gero pintura, Armando Lucenarekin (1886–1975), zeina irakaslea baitzen Lisboako Escola de Belas Artesen. Une batetik aurrera, arteari eman zitzaion osoki, baina musikarekiko zaletasunari eutsi zion: “Musikaren koloreak sartu nahiko nituzke nire pinturan”, esan zuen. Denbora asko igarotzen zuen familiaren liburutegian, eta, besteak beste, Constantin Brancusi (1876–1957), Henri Matisse (1869–1954) eta Rembrandt (1606–1669) artisten obra ezagutu zuen bertan.

## 1926

Arte ederretako ikasketen baitan, anatomia eskolak hartu zituen Escola de Belas Artesen. Vieira da Silvira zirrara handia eragin zion giza anatomiak: “Hezurak marraztu nituen posizio guztietan, eta izugarri gozatu nuen”, zioen.

## 1928

Amaren laguntzaz, Parisera joan zen arte ikasketetan sakontzera. Han, Académie de la Grande Chaumière eskolan izena eman zuen, eta eskultura-eskolak hartu zituen Émile-Antoine Bourdellerekin (1861–1929), zeinaren laguntzaile baitziren, garai hartan, Alberto Giacometti (1901–1966) eta Germaine Richier (1904–1959). Akademian ezagutu zuen Arpad Szenes margolari hungariarra. Vieira da Silva Hotel Médical ostatuan bizi zen amarekin, Rue du Faubourg Saint-Jacques kalean. Ostatutik begien bistan zeukan hiria, eta horrek eraginda margotu zituen lehen hiri-paisaiak. Aisialdian, hiria esploratzen zuen oinez, edo metroa hartuta bestela, eta museoetara zein arte-galerietara joaten zen. “Dena begiratzen nuen, eta ikusten nuen orotatik ikasten nuen, baina bazterrean geratzen nintzen beti. Inpresionismoak, kubismoak eta pintura abstraktuak aberastu egin ninduten. Baina ez nuen sekta baten parte izan nahi”, oroitzen zuen. Talde-erakusketa batean parte hartu zuen lehen aldiz, Société des Artistes Français elkarteak urtero Grand Palaisen antolatzen zuen Beaux-Arts erakusketan. Udan, Italian barrena bidaiari ibili zen. Milanen, Paduan, Venezian, Bolonian, Florentzian, Pisan eta Genovan egon zen.

## 1929

Eskultura ikasi zuen Pariseko Académie Scandinave ikastegian Charles Despiauarekin (1874–1946), baina laster utzi zuen diziplina hura, eta osoki eman zitzaion pinturari. Beraz, margolaritza ikasten segitu zuen, Charles Dufresne (1876–1938), Henry de Waroquier (1881–1970) eta Othon Friesz (1879–1949) irakasleekin oraingoan. Arratsaldeetan, grabatua lantzen zuen Stanley William Hayterren (1901–1988) Atelier 17 lantegian: “Gauza barregarria da: grabatu-tresnekin aritzen naizenean, iruditzen zait landareak marrazten nabilela; grabatu-tresnak ematen dit irudipen hori”. Eskolak hartu zituen, halaber, Fernand Légerrekin (1881–1955), Académie Moderne delakoan.

## 1930

Otsailaren 22an Szenesekin ezkondu zen; ondorioz, Hungariako hiritar bilakatu zen, eta nazionalitate portugaldarra galdu zuen. Bikotea Villa des Caméliasera joan zen bizitzera, Pariseko XIV. barrutira. Toki hark bizitoki eta estudio gisa balio zien bi artistei. Vieira da Silvak Portugaleko talde-erakusketa batean parte hartu zuen estreinako aldiz: lehendabiziko Salon des Indépendants delakoan izan zen, Lisboako Arte Ederren Elkarteak antolatuta.

## 1931

Hayterren Atelier 17 espazioan Max Ernst (1891–1976) eta Joan Miró (1893–1983) ezagutu zituen. Maiatzean Marseillara joan zen, eta txundituta geratu zen Portu Zaharreko transbordadore-zubiarekin.

Zenbait lan egin zituen zubiaren egitura linearrean oinarrituta, tartean *Marseille blanc* (*Marseilla zuria*, 1931).

### 1932

Vieira da Silvak bi galerista ezagutu zituen: Jeanne Bucher (1872–1946), izen bereko galeriaren jabea, eta Pierre Loeb (1897–1964), Galerie Pierren jabea. “Niretzat, Jeanne Bucher elfo moduko bat izan zen, eta Pierre Loeb, aldiz, azti bat; biek ere ahalmen handiak zituzten. Elfo ongile, Azti zintzo eta fidatzeko moduko Aingeru guardakorik ez baduzu, jai daukazu: gutxienez Trinitate bat behar da jendeak margolari koitadu bat maita dezan!”. Vieira da Silvak ikasten segitu zuen: Roger Bissiererekin (1888–1964) aritu zen Académie Ransonen.

### 1933

Bucherrek Vieira da Silvaren bakarkako lehen erakusketa antolatu zuen bere galerian, Parisko Rue du Cherche-Midi kalean. Zenbait margolan jarri zituen ikusgai, bai eta *KÓ et KÓ* haur-liburua ere, Pierre Guéguenek (1889–1985) idatzi eta Vieira da Silvak ilustratua.

### 1934

Vieira da Silvak bere lehen margolana saldu zuen; Massimo Campigli (1895–1971) artistak erosi zion.

### 1935

Vieira da Silvari Lisboan eskainitako lehen bakarkako erakusketa antolatu zuen António Pedro (1909–1966) idazle eta margolariak Galeria UPen. Parisetik urruti bolada lasai bat emateko gogoz, Vieira da Silva eta Szenes Portugalera joan ziren tarte batez.

### 1936

Urtarrilean, Vieira da Silvak eta Szenesek beren lan abstraktu berrienak ikusgai jarri zituzten Lisboako estudioan. Gertakariak arreta piztu zuen, eta bi artistek harremanak finkatu zituzten Lisboako arlo artistiko eta intelektualeko kideekin. Urriaren hasieran Parisera itzuli ziren.

### 1937

Urtarrilean, Vieira da Silvak beste erakusketa bat izan zuen Galerie Jeanne Bucherren. Vieira da Silva eta Szenesen adiskide Marie Cuttolik (1879–1973) bi margolan sortzeko eskatu zien Matisseren eta Georges Braqueren (1882–1963) lan banatan oinarrituta, gero tapiz gisa erreproduzitzeko. Esperientzia horren bitartez, Vieira da Silvak harremana egin zuen Matisserekin, eta artista gazte portugaldarrari hezigarri gertatu zitzaizkion hark kolorearen inguruan zituen ideiak; Braquek, berriz, besoak zabalik hartu zuen, eta

adorea eman zion. Julian Trevelyan (1910– 1988) artista izan zen Vieira da Silvaren obra bat erosi zuen bigarren pertsona: *La Chambre à carreaux* (*Gela laukiduna*) erosi zuen. Laster asko, Hilla Rebayk (1890–1967) beste margolan bat erosi zion, *Composition* (*Konposizioa*, 1936ko urtarrila), Solomon R. Guggenheimen bildumarako.

### 1938

Vieira da Silva eta Szenes etxe eta estudio berri batera aldatu ziren: Boulevard Saint- Jacqueseko 51. zenbakian zegoen, Parisen. “Ez zen oso leku erosoa, baina bikaina zen”, esan zuen Vieira da Silvak.

### 1939

Alemaniarren inbasioaren beldur, eta Szenesek jatorri judua zuelako kezkatuta, bikotea Portugalera joan zen bizitzera. Estudioa eta bertan gordetako lan ugariak zaintzeko ardura Bucherri utzi zioten. Lisboa iritsita, enkargu bat jaso zuen Vieira da Silvak: 1940an bertan antolatu behar zuten *Exposição do Mundo Português* erakusketarako lan handi bat egitea. Portugaleko presidente António de Olivera Salazarrek (1889–1970), ordea, ez zuen ontzat jo margolana, eta ez zuten ikusgai jarri. Azaroan, Szenes katoliko bihurtu zen, eta horren ostean bikoteak botoak berritu zituen ezkontza erlijioso baten bidez, Lisboako Sao Sebastiao elizan.

### 1940–41

Portugaleko egoerak okerrera egitera, Vieira da Silvak eta Szenesek bizitokia aldatu zuten beste behin ere, eta 1940ko ekainean Rio de Janeirorantz itsasoratu ziren. Brasilen finkatzea nekeza suertatu zitzaion Vieira da Silvari: eguraldi beroak gogaitu egiten zuen, kezkatan zebilen European geratutako senideen egoera zela-eta, eta asko sufritzen zuen Bigarren Mundu Gerran gertatzen ari ziren sarraskiekin. Bikoteak harremana egin zuen Brasileko idazle eta poetekin, bereziki Murilo Mendes (1901– 1975) eta Cecília Meirelesekin (1901–1964). “Adiskide eta zaindari genituen”, esan zuen, txeraz, bieie buruz.

### 1942

Vieira da Silvak *Le Désastre* (*Hondamena*, 1942, 18. artl., 76. or.) margotu zuen: gizateria tragediaren atzaparretan harrapatuta erakusten duen sail bateko lehendabiziko lana. Obra hori, beste berrogeita bi pintura eta hamalau marrazkirekin batera, Vieira da Silvari eskainitako bakarkako erakusketa batean jarri zuten ikusgai Rio de Janeiroko Museu Nacional de Belas Artesen.

### 1943

Peggy Guggenheimek *31 Women* erakusketa antolatu zuen New Yorken zabaldu berri zuen Art of This Century museo-galerian, eta Vieira da Silvaren lana sartu zuen bertan. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiroko Escola Nacional de Agronomiak ikastegiko jangela apaintzeko enkargua egin zion, eta Vieira da Silvak *Kilomètre 47* (*47 kilometroa*, 1943) sortu zuen: zientziari eta naturari gorazarre egiten dion

lana, bere jaioterriko (Lisboako) azulejoak gogorarazten dituzten zeramika-lauzaz osatua. Szenes eta biak Hotel Internacional-era joan ziren bizitzera; ostatu ezaguna zen hura artisten eta intelektualen artean. Bikotearen estudioa laster asko bilakatu zen beren inguru hurbileko musikari, poeta eta artista gazteen bilgune.

#### 1944

Salmenta eskasak tarteko, Szenes irakaskuntzan sartu zen dirua irabazteko. Arrakasta handia izan zuen artista gazteen artean; besteak beste, ikasle izan zituen Lygia Clark (1920–1988) eta Almir Mavignier (1925–2018). Vieira da Silvak Rio de Janeiroko Galeria Askanazyn erakutsi zituen bere lanak.

#### 1945

Parisera itzuli ostean, bere lan batzuk jarri zituzten ikusgai *Salon des Réalités Nouvelles* erakusketan.

#### 1946

Minas Gerais estatuko gobernariak, Juscelino Kubitschek (1902–1976), gonbidapena luzatu zien Vieira da Silvari eta Szenesi beren lanak erakutsi zitzaten Belo Horizonteko udal jauregian. Willard Galleryn, berriz, Vieira da Silvari New Yorken eskainitako lehen bakarkako erakusketa antolatu zuen Bucherrek. Mark Tobery (1890–1976) margolariak *Joueurs de cartes* (*Karta jokalaria*, 1945–46) erosi zuen erakustaldi hartan. Bucher azaroan hil zen, eta galeriaren ardura haren iloba txikiak hartu zuen, Jean- François Jaegerrek (1923–2021).

#### 1947

Vieira da Silva Parisera itzuli zen martxoan: “Adiskidetasun ahaztezinak sortu genituen Brasilen, eta, gerora, Portugalen luzapentzat hartu nituen”, gogoratu zuen. Szenes, berriz, maiatzean itzuli zen. Ekainean, Vieira da Silvak Brasileko garaiko lanak jarri zituen ikusgai Galerie Jeanne Bucherren. Loeb bisitan joan zitzaion estudiora, eta artistaren lanak interesa piztu zion. Urtearen amaieran, Lisboaara joan zen bikotea.

#### 1948

Frantziako estatuak *La Partie d'échecs* (*Xake partida*, 1943) erosi zuen.

#### 1949

Pierre Descarguesek (1925–2012) Vieira da Silvaren obrari buruzko lehendabiziko monografia kaleratu zuen Les Presses Littéraires de France argitaletxearekin, *Artistes de ce temps* sailaren barruan. Vieira da Silvak bere lanak erakutsi zituen Pariseko Galerie Pierren.

## 1950

Vieira da Silvak bere lanak ikusgai jarri zituen Stockholmeko Galerie Blanchen. Udan, bikotea Portugalera joan zen. Vieira da Silvaren lana Portugalako pabiloian egon zen erakusgai Veneziako XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte biurtekoaren barruan.

## 1951

*Et puis voilà* libururako sortutako gouacheak jarri zituen ikusgai. Liburu hura Jean Bazaine (1904–2001) margolariak idatzi zuen, Marie-Catherine alabak bere panpinari kontatzen zizkion istorioak oinarritzat hartuta; izan ere, haurrak beti amaitzen zituen ipuinak “et puis, voilà” (“eta kitto”) esanaz. Galerie Pierren Vieira da Silvaren erakusketa bat antolatu zuten bigarren aldiz.

## 1952

Arthur Adamov (1908–1970) antzerkilariak *La Parodie* obrarako diseinua egin zezan eskatu zion Vieira da Silvari. Artista Londresera joan zen, talde-erakusketa bat antolatu baitzuten Redfern Galleryn: Vieira da Silvaren lanak erakutsi zituzten bertan, Wilhelmina Barns-Graham (1912–2004) eta Jacques Villon (1875–1963) margolarien pinturrekin batera. Artistari zuzendutako gutun batean, zera esan zion lagun batek: “Redfernera itzuli naiz gaur, eta bi koadro gehiago saldu dituzte. Arrakasta hutsa da, bai horixe!”. Urrian, Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting erakusketan parte hartu zuen Pittsburgheko Carnegie Institute erakundearen.

## 1953

Sao Pauloko Bigarren Biurtekoan erosketaren saria eman zioten. Bikotea etxez aldatu zen, Rue de la Glaciere kaleko Hôtel des Terrassesera, hain zuzen, baina Boulevard Saint-Jacqueseko estudioari eutsi zioten. Ostatutik zekusan airetiko ikuspegi inspirazio-iturri gertatu zitzaion Vieira da Silvari, eta bere konposizioetan irudikatu zuen. René Char (1907–1988) poeta ezagutu zuen, eta adiskidetasun-harreman luzea izan zuten geroztik.

## 1954

Kunsthalle Basel museoak Vieira da Silvaren lanak jarri zituen ikusgai beste sortzaile batzuen obrarekin batera: Bissiere, Hans Rudolf Schiess (1904–1978) eta Raoul Ubac (1910–1985) artisten pinturak eta Richierren eskulturak. Vieira da Silvak Universität Baselerako tapizak diseinatzeko lehiaketa bat irabazi zuen. Szenesek eta biek laguntzaile gisa hartu zuten Guy Weelen (1919–1999), Sonia Delaunayren adiskidea eta laguntzaile ohia. Vieira da Silvak XXVII Biennale di Venezia biurtekoan parte hartu zuen, bere lanak Frantziako pabiloian aurkeztuta. Salazarren erregimenaren kontra zegoela erakuste aldera, uko egin zion bere obra Lisboan ikusgai jartzeko aukerari. Haren obrak aldiro-aldiro erakusten jarraitzen zuten Galerie Jeanne Bucherren.

## 1955

Richier eta bieie erakusketa eskaini zieten Amsterdameko Stedelijk Museumen. Vieira da Silvak hirugarren saria eskuratu zuen Caracaseko Biurtekoan.

## 1956

Maiatzaren 15ean, Vieira da Silvak eta Szenesek frantses herritartasuna eskuratu zuten. Rue de l'Abbé Carton kaleko 34. zenbakira joan ziren bizitzera: etxe-estudio bat zen, Georges Johannet (1925) arkitektoak eurentzat eraikia. Vieira da Silvaren lanak ikusgai egon ziren Genevan, New Yorken, Lisboan eta Basilean.

## 1957

Vieira da Silvaren ama Lisboatik Parisera joan zen bizitzera, behin betiko.

## 1958

Hannoverreko Kestner Gesellschaft elkarteak Vieira da Silvaren lehendabiziko atzerabegirakoa antolatu zuen. Erakusketa beste bi lekutara ere eraman zuten: Wuppertalera eta Bremenera. Aipamen bat jaso zuen Guggenheim Museoaren Urteroko Sarian, eta laugarren saria eman zion Pittsburgheko Carnegie Institute erakundeak. 1958ko Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles erakusketan parte hartu zuen.

## 1959

Vieira da Silvak hogeita bost grabatu egin zituen *L'Inclémence lointaine* libururako: Charren poemabilduma bat zen, Pierre Beres (1913–2008) argitaratzaileak editatua eta 1961ean argitaratua. Kasseleko *documenta* erakusketaren bigarren edizioan parte hartu zuen.

## 1960

Jeanne Bucherren omenezko talde-erakusketa batean parte hartu zuen Galerie Jeanne Bucherren. Martxoan, Chevaliere de l'Ordre des Arts et des Lettres izendatu zuten. Burubelarri lan egiteko espazio bat behar zutela eta, hiriko erritmo bizitik urrun, etxe bat erosi zuen bikoteak: *La Maréchalerie*, Loira eskualdeko Yevre-le-Châtel herrian. Orduetik aurrera, uda-sasoia han ematen zuten. “Landa aldera joan ginenean ez genuen maletarik eraman, mihiseak eta pintzelak baizik”, azpimarratu zuen Szenesek.

## 1961

Vieira da Silva New Yorkera joan zen, lehen aldiz, Knoedler Galleryn eskaini zioten erakusketaren harira. Erakusketa hura, gero, Phillips Collectionera joan zen (Washington, DC). New Yorkeko arkitekturak zirrara handia eragin zion artistari.

#### 1962

Urtarrilean, Commandeure de l'Ordre des Arts et des Lettres izendatu zuten. Mannheimeko Städtische Kunsthalle museoak bere lanak erakutsi zituen. Nazioarteko Sari Handia eman zioten Sao Pauloko Laugarren Biurtekoan.

#### 1963

Bere tenpera-lanak erakusgai egon ziren Parisen (Galerie Jeanne Bucher), New Yorken (Knoedler Gallery) eta Washington DCn (Phillips Collection). Jerusalemeko Bezalel Museo Nazionalak Vieira da Silvaren grabatuak jarri zituen ikusgai.

#### 1964

Otsailaren 7an, Vieira da Silvaren ama zendu zen Parisen, eta Yevre-le-Châteleko hilerrian lurperatu zuten. Vieira da Silvaren lanak ikusgai egon ziren honako gune hauetan: Galerie Alice Pauli (Geneva), Musée de Peinture et Sculpture (Grenoble) eta Galleria Civica d'Arte Moderna (Turin). Kasseleko *documenta* erakusketaren hirugarren edizioan parte hartu zuen.

#### 1965

Vieira da Silvaren lanetan oinarritutako lehen tapiza sortu zuten Manufacture Nationale de Beauvais lantegian.

#### 1966

New Yorkeko Knoedler Galleryn bakarkako erakusketa bat antolatu ziotela-eta, Estatu Batuetara joan zen bigarren aldiz. Vieira da Silvak eta Szenesek aukera izan zuten Arizonako basamortura eta Mexikora joateko; Vieira da Silvaren beroa itogarria gertatu zitzaion. Enkargu bat egin zioten: zortzi beirate sortzea Reimseko Saint-Jacques elizarako. Bestalde, Lisboako Academia de Amadores de Músicak Vieira da Silvaren lanen erakusketa bat antolatu zuen, Portugaleko bildumetan zeuden piezak batuta.

#### 1967

Vieira da Silvak eta Étienne Martin (1913– 1995) eskultoreak beren lanak erakutsi zituzten Château de Ratillyn (Treigny). Lausanako Biennale Internationale de la Tapisserie biurtekoaren hirugarren edizioan parte hartu zuen.

## 1968

Reimseko Saint-Jacques elizarako egindako lehen beirate-sorta jarri zuten. Vieira da Silvak Charles Marq (1923–2006) eta Brigitte Simon (d.g.) artisten laguntzaz gauzatu zituen beirateak, eta 1997an instalatu zuten enkargu hartako azken pieza.

## 1969

Pariseko Musée National d'Art Moderne museoak atzerabegirako bat antolatu zion: 87 lan erakutsi ziren, 1935etik 1969ra eginak denak ere.

## 1970

1969ko erakusketa haren bertsio txikiago bat hiru museotara eraman zuten 1970ean: Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), Kunsternes Hus (Oslo) eta Kunsthalle Basel. Eta erakusketa haren bertsio handiago bat erakutsi zen Lisboan, Fundação Calouste Gulbenkian fundazioan. Garai bertsuan, Lisboako beste bi tokitan erakutsi ziren Vieira da Silvaren lanak: Gallery 111 eta Galeria Sao Mamede. Estatu Batuetako poesiari eta pintura modernoari egindako ekarpen bikainaren aintzatespen gisa, Vieira da Silvak birritan jaso zuen ohorezko Daughter of Mark Twain saria.

## 1971

Portugaleko Sociedade Nacional de Belas Artes elkarteko ohorezko kide izendatu zuten. Liburutegi baten irudian oinarrituta, Aubussoneko Pinton lantegiak tapiz bat egin zuen Bordeleko unibertsitateko Salle des Lettres aretoan jartzeko. Galerie Jeanne Bucherren, artistaren zenbait estanpa, litografia eta gouache jarri ziren ikusgai. Erakusketa harekin bat etorrita, Dora Vallierrek (1921–1997) Vieira da Silvaren buruzko monografiko bat argitaratu zuen: *La peinture de Vieira da Silva: Chemins d'approche*.

## 1972

Artistaren akuaforteak erakusgai egon ziren Roueneko Musée des Beaux-Artsen, eta, ondoren, Cherbourgeko Musée Thomas Henryn. Bere lanaren atzerabegirako bat antolatu zuten Colmarreko Musée Unterlinden. Éditions Hermann argitaletxeak Platonen *Symposium* liburuaren edizio bat argitaratu zuen, Vieira da Silvaren hemeretzi marrazkiz eta azal-irudi batez jantzia.

## 1973

Orleanseko Musée d'Art et d'Histoirek eta Maison de la Culturek erakusketa bana antolatu zuten, aldi berean, Vieira da Silvaren pintura eta estanpekin.

## 1974

Urtarrilaren 17an André Malraux (1901– 1976) idazle eta politikaria ezagutu zuen. Haren bost erretratu egin zituen, eta horietako bat aukeratu zuten Guy Suaresen (1932–1996) 1974ko *Malraux, celui qui vient* argitalpenerako. Jean-François Jaeger, Claude Bernard eta Alice Pauli buru zituen Genevako Galerie Artelek Vieira da Silvaren lanak jarri zituen ikusgai.

## 1975

Szenesen eta bien lanak erakusgai jarri zituzten Royaneko XII Festival International d'Art Contemporain jaialdian. Lagun mina zuen Sophia de Mello Breyner poetak eskatuta, bi afixa diseinatu zituen Portugaleko Krabelinen Iraultza oroitzeko; iraultza 1974ko apirilaren 25ean lehertu zen, eta Vieira da Silvak, Frantzia egonda ere, arretaz erreparatu zien gertakariei. Fundação Calouste Gulbenkianek argitaratu zituen kartelak, eta oraindik ere erabiltzen dira Portugaleko historia hurbileko gertaera nabarmen hori erakusteko.

## 1976

Char eta Vieira da Silva elkarlanean aritu ziren *Sept portraits* liburua prestatzen. Charrek honako aipamen hau erantsi zuen artistarekin izandako adiskidetasun luzearen omenez: “Chere voisine, multiple et une...” (Auzokide maitea, askotarikoa eta bakarra...). Vieira da Silvaren lanaren atzerabegirakoak aurkeztu ziren Luxenburgon eta Metzén. Vieira da Silvak eta Szenesek lan-multzo oparo bat eman zioten dohaintzan Pariseko Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidouri. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris museoari ere eman zizkieten bi obra: Szenesen *Portrait de Marie-Hélène* (Maria Helenaren erretratu, 1940) eta Vieira da Silvaren *Portrait d'Arpad Szenes* (Arpad Szenesen erretratu, 1936).

## 1977

Musée d'Art Moderne de la Ville eta Fundação Calouste Gulbenkian erakundeek, elkarlanean, Vieira da Silvaren lanaren atzerabegirako bat antolatu zuten 1929tik 1977ra bitarteko lanak bilduta. Irailaren 12an, Portugalek Parisen zuen enbaxadoreak Gra-Cruz da Ordem de Sant'ago da Espada intsignia eman zion artistari.

## 1978

Aalborg hiriko Nordjyllands Kunstmuseumez Vieira da Silvaren atzerabegirako bat antolatu zuen, Danimarkan egindako lehendabizikoa. Léopold Sédar Senghor (1906–2001) Senegaleko presidente eta poetak ilustrazio bat egin zezala eskatu zion *Élégies majeures* laneko *Ode à Pompidou* olerkia ilustratzeko. José Álvaro Morais (1943–2004) zinegileak artistari buruzko dokumental bat egin zuen: *Ma femme chamada Bicho*. Anne Philipe (1917– 1990) idazleak, berriz, *L'Éclat de la lumière* liburua kaleratu zuen Vieira da Silvarekin eta Szenesekin izandako elkarrizketa-sorta batean oinarrituta. Vieira da Silvak talde-erakusketa batean parte hartu zuen Galerie Jeanne Bucherren, non orobat erakutsi baitziren Louise Nevelson (1899–1988) eta Magdalena Abakanowicz (1930–2017) artisten obrak ere.

**1979**

Apirilaren 11n, Chevaliere de l'Ordre National de la Légion d'Honneur izendatu zuten. Arrazismoaren Aurkako eta Herrien Arteko Adiskidetasunaren aldeko Mugimenduko Ohorezko Batzordeko kide ere egin zuten.

**1980**

Senghor presidenteak gonbidatuta, bere lanak erakusgai jarri zituen Dakarreko Centre Culturel Français kulturgunean.

**1981**

Vieira da Silvaren margolanak, estanpak eta tapizak erakutsi zituzten Clunyko Écuries de Saint-Hugues kulturgunean. Udan buru-belarri aritu zen bost azulejo-panel eta tapiz bat prestatzen Palais de Santoserako, hau da, Frantziako Enbaxadak Portugalen duen egoitzarako. Parisko Bibliotheque Nationalek Vieira da Silvaren estanpen atzerabegirako bat antolatu zuen.

**1982**

Portoko Cooperativa Árvore artegunean Vieira da Silvaren hainbat estanpa jarri zituzten ikusgai Fundação Calouste Gulbenkian fundazioarekin elkarlanean. Tunisian ere egon ziren ikusgai bere lanak, Galerie de l'Information gunean.

**1983**

Vieira da Silvak ohorezko gonbidatu gisa parte hartu zuen Quercyko Rencontres d'Art topaketetan eta Gâtinaiseko XXVI Salon des Beaux Arts erakusketan. Museu de Belas Artes museoa bere lan grafikoaren erakusketa bat antolatu zuten. Lisboako Cidade Universitária metro-geltokirako dekorazio-panel bat egin zezan eskatu zioten. 1940ko lan bat hartu zuen proiektu hartarako oinarri gisa, *Le Métro (Metroa)*, eta Manuel Cargaleiro (1927–2024) zeramikariaren laguntzaz gauzatu zuen.

**1984**

Lisboako Academia das Cienciaseko kide izendatu zuten.

**1985**

Urtarrilaren 16an, Pariseko estudioan hil zen Szenes. Vieira da Silvaren hitzak: "Orain galduta nago, gutxi-asko, norabiderik gabe (nahiz eta gauzak egin nahi ditudan, etorkizun bat izan nahi dudana), baina orainean baino ez naiz bizi, iraganik eta etorkizunik gabe. Bikotekiderik edo biderik gabe".

## 1986

UNESCOk enkargu bat egin zion Vieira da Silvari: Bakearen Urtearen afixa diseina zezala. Florence Gould saria eman zion Académie des Beaux-Arts, eta Arte Plastikoen alorreko Antena I-Lisboa Sari Nagusia jaso zuen orobat. Hiru grabatu egin zituen Senghorren liburu berrirako; grabatuok Galerie Jeanne Bucherren jarri zituzten ikusgai.

## 1987

Sao Pauloko Museu de Artek Vieira da Silvaren lana goretzi zuen haren atzerabegirako bat antolatuz. Aix-en-Provenceko Musée Granetek ere erakusketa bat eskaini zion, eta erakustaldi hori Angersera eta Choletera eraman zuten gero.

## 1988

Fundação Calouste Gulbenkian eta Galeries Nationales du Grand Palais erakundeek Vieira da Silvaren lana erakutsi zuten. Urriaren 14an, Cidade Universitária metro-geltokirako egindako panela jendaurrean aurkeztu zen. Vieira da Silvak hainbat aintzatespen jaso zituen: biziarteko ohorezko kide egin zuten Art Gallery of Ontario, Londreseko Royal Academy of Artseko kide izendatu zuten, eta Portugaleko Gra-Cruz da Ordem da Liberdade eman zioten.

## 1989

Portoko Casa de Serralvesen, erakusketa bateratu bat antolatu zuten Vieira da Silvaren eta Szenesen lanekin, eta Porto hiriak, gainera, ohorezko domina eman zion Vieira da Silvari. Haren lana omendu zuten, halaber, XX Bienal Internacional de Sao Paulo biurtekoan: ohorezko gonbidatua izan zen. Gero eta ahulago zegoenez, estudioan denbora gutxiago ematen hasi zen.

## 1990

Maiatzaren 10ean Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva fundazioa sortu zuten Lisboan, bi artisten ondarea gordetzeko helburuz. Fundazioak museoa eta ikerketa-zentroa ditu.

## 1991

François Mitterrandek (1916–1996), Frantziako Errepublikako Presidenteak, Légion d'Honneur izendapena eman zion Vieira da Silvari. Madriliko Fundación Juan Marchek, berriz, artistaren lanari buruzko erakusketa bat aurkeztu zuen.

## 1992

Oinazeak jota eta minbiziaren aurkako tratamenduak ahulduta, Vieira da Silva martxoaren 6an hil zen, Parisen. Martxoaren 10ean lurperatu zuten Yèvre-le-Châteleko hilerrian, amaren eta Szenesen aldamenean. Bai Frantziak bai Portugalek ohoratzen dute haren ondarea.