

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE PSICOLOGIA E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO



**ALBUQUERQUE MENDES, DO ARTISTA COMO
OBRA DE ARTE À UTOPIA DA MUDANÇA:
*Performance e Pedagogia***

Maria Manuela de Carvalho Rodrigues
Doutoramento em Educação Artística

Tese orientada pela Prof^ª. Doutora Cristina de Azevedo Tavares
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE PSICOLOGIA E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO



**ALBUQUERQUE MENDES, DO ARTISTA COMO
OBRA DE ARTE À UTOPIA DA MUDANÇA:
*Performance e Pedagogia***

Maria Manuela de Carvalho Rodrigues
Doutoramento em Educação Artística

Tese orientada pela Prof^ª. Doutora Cristina de Azevedo Tavares
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor

2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Maria Manuela de Carvalho Rodrigues, declaro que a tese de doutoramento intitulada “ALBUQUERQUE MENDES, DO ARTISTA COMO OBRA DE ARTE À UTOPIA DA MUDANÇA: *Performance* e Pedagogia”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, 31 de outubro de 2022

RESUMO

Na segunda metade do século XX emergiram, no sistema da arte internacional, práticas artísticas inovadoras com dimensão pedagógica, especialmente no domínio da performance art, visando transformações, tanto no sistema artístico como no espectador. Alguns dos protagonistas daquelas práticas artísticas apresentavam influências de filósofos e pedagogos como John Dewey, com especial relevância sobre a sua conceção de experiência estética.

Direcionado o objeto de estudo para Portugal, realizámos a pesquisa, em estudo de caso, sobre o contexto artístico das vanguardas artísticas portuguesas, seus protagonistas e, em particular, sobre o trabalho do artista Albuquerque Mendes, descrevendo, analisando e evidenciando: especificidades, objetivos e estratégias.

Concluimos que, também em Portugal a maioria das iniciativas e práticas foram realizadas em ambiente de laboratório experimental e por professores-artistas, em contextos alternativos do centro e norte do país, donde se destaca o papel do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com dinamização inicial de João Dixo. No domínio dos eventos artísticos salienta-se o papel de Ernesto de Sousa, Jaime Isidoro e Egídio Álvaro.

Albuquerque Mendes é, do nosso ponto de vista, o artista que apresenta uma obra e um corpo de performance mais longo e consistente, em renovação constante, plural e vasto, pelo que no estudo de caso, evidenciamos o seu percurso, influências, características da sua obra artística, do corpo de performance, idiosincrasias e, por fim, quatro estratégias a que frequentemente recorre nas suas performances: cooptação, condução, desconstrução e interrogação em prol da emancipação do espectador, que por sua vez se constituíram como estratégias em que vamos encontrar vínculos a concepções teóricas provenientes da pedagogia cultural e da pedagogia do evento.

Palavras-Chave: **Performance, Utopia da mudança, Artista educador, Experiência estética, Pedagogia**

ABSTRACT

In the second half of the 20th century, innovative artistic practices with a pedagogical dimension emerged in the international art system, especially in the field of performance art, aiming at transformations, both in the artistic system and in the spectator. Some of the protagonists of those artistic practices were influenced by philosophers and pedagogues such as John Dewey, with particular relevance to their conception of aesthetic experience.

Directing the object of study to Portugal, we carried out research, in a case study, on the artistic context of the Portuguese artistic avant-gardes, their protagonists and, in particular, on the work of the artist Albuquerque Mendes, describing, analyzing and highlighting: specificities, objectives and strategies.

We conclude that, also in Portugal, most initiatives and practices were carried out in an experimental laboratory environment and by artist-teachers, in alternative contexts in the center and north of the country, where the role of the *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* stands out, with dynamization initials by João Dixo. In the field of artistic events, the role of Ernesto de Sousa, Jaime Isidoro and Egídio Álvaro stands out.

Albuquerque Mendes is, from our point of view, the artist who presents a work and a longer and more consistent body of performance, in constant renewal, plural and vast, so in the case study, we highlight his path, influences, characteristics of his artistic work, of the performance body, idiosyncrasies and, finally, four strategies that he frequently resorts to in his performances: co-option, conduction, deconstruction and interrogation in favor of the spectator's emancipation, which in turn were constituted as strategies in which we go to find links to theoretical concepts deriving from cultural pedagogy and pedagogy of the event.

Keywords:

Performance, Utopia of change, Educator artist, Aesthetic experience, Pedagogy

Agradecimentos

Agradeço a todos os que contribuíram, a título pessoal, afetivo e acadêmico para a concretização desta investigação, e em especial:

A Albuquerque Mendes e à minha orientadora Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares pelo apoio, colaboração e dedicação.

À Paula Pinto, pela colaboração na cedência de vídeos sobre as performances de Albuquerque Mendes.

Aos professores e colegas do Doutoramento em Educação Artística.

A Sandra Vieira Jurgens, Catarina Rosendo e à Rute Dixó, pelas conversas e referências.

Às amigas de longa data e colegas em Sociologia e Fotografia e Arte Contemporânea, Helena Santos e Marta Castelo, também nos diálogos e referências.

Dedicatória

À Inês e ao Diogo

Ao Albuquerque Mendes

À Professora Cristina Tavares

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Albuquerque Mendes “Corpo de Performance”, cartaz e folha de sala.....	11
Figura 2 – Esquema da proposta de trabalho feita a Albuquerque Mendes	20
Figura 3 – Contemporary man.....	55
Figura 4 – Modelo de Aprendizagem de Ausubel.....	58
Figura 5 – Paleta, sinos e caixa de pintura utilizados nas <i>performances-ritual</i>	65
Figura 6- Pormenor e grande plano da “Clareira” na instalação “Floresta” (jan-mar1973).....	74
Figura 7- Questionário de João Dixo, João Dixo, Galeria S. Mamede (junho 1973).....	89
Figura 8 – Albuquerque Mendes (1984)	100
Figura 9 – Orlan e Albuquerque Mendes, com Julieta Dixo.....	115
Figura 10 – Texto em branco: Albuquerque Mendes e Egídio Álvaro	125
Figura 11 – “Diagonale” por Egídio Álvaro	129
Figura 12- Jantar/intervenção de criação do Grupo Puzzle, Galeria Alvarez Dois.....	133
Figura 13- “Autorretratos”. Grupo Puzzle (1976).....	135
Figura 14 – Proposta de Albuquerque Mendes no Grupo Puzzle	140
Figura 15 – <i>Performance-temática</i> “Passagem”, MNSR, (2016)	148
Figura 16- Cartaz da exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo Da Terra”	149
Figura 17, Figura 18, Figura 19 – Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”	151
Figura 20, Figura 21- Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”	153
Figura 22, Figura 23 - Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”	155
Figura 24, Figura 25 – Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”.....	156
Figura 26 – Autorretrato de Albuquerque Mendes	158
Figura 27 – Cartaz da exposição retrospectiva “Corpo de Performance”.....	164
Figura 28 - Triângulo de um trabalho eficaz de um artista contemporâneo.....	167
Figura 29 – Manifeste-se com o Espaço Lusitano	177
Figura 30 – Tabuleiro-quadro/oferta: <i>performance</i> “Envelope surpresa” (maio 2022)	179
Figura 31 - Instalação e performance “Tango” (<i>reenactment</i>).....	180
Figura 32 – <i>Performance-temática</i> “Sombras” (2021), com Beatriz Albuquerque	181
Figura 33- <i>performance-ritual</i> “Ritual” – Póvoa do Varzim (1976)	185
Figura 34 – Instalação e <i>Performance-intervenção</i> “História de um milagre”	187
Figura 35 – <i>Performance-temática</i> “Love me tender” (2010)	188
Figura 36- Conceito operatório: <i>performances</i> no contexto artístico de Albuquerque Mendes	202
Figura 37 - “A obra de arte é criação do fruidor. O nome é a criação do chamado artista”.....	207
Figura 38 “A obra de arte é criação do fruidor. O nome é a criação do chamado artista”	207

Figura 39 Autorretrato de Aurélia de Souza intervencionado por Albuquerque Mendes	211
Figura 40 - Coroa de Espinhos / Pincéis de Albuquerque Mendes	218
Figura 41 – <i>Performance-ritual</i> “A anunciação do lugar”, Guarda	220
Figura 42 - Vista parcial do painel da exposição “Corpo de <i>performance</i> ”	224
Figura 43 - Painel da exposição “Corpo de <i>performance</i> ”	226
Figura 44 - Instalação TANGO	228
Figura 45- <i>Performance-temática</i> “Passagem”	231
Figura 46 – Painel da <i>performance</i> “Passagem”	232
Figura 47 – <i>Performance-temática</i> “Para além do mal, como uma pintura figurativa” (2013)	234
Figura 48 – <i>Performance-temática</i> “Ritual” Amesterdão (1984)	235
Figura 49 – <i>Performance-intervenção</i> “Baía de Guanabara”	239
Figura 50 – porque <i>o ângulo reto ferve a 90°</i>	258

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

C.M. Vila Real – Câmara Municipal de Vila Real

ESBAP - Escola Superior de Belas-Artes do Porto

FBAUL - Faculdade de Belas-Artes de Lisboa

FBAUP - Faculdade de Belas-Artes do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FS – Fundação de Serralves

IADE – Instituto de Artes, Design e Empresa

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes



Figura 1- Albuquerque Mendes “Corpo de Performance”, cartaz e folha de sala

© C.M. Vila Real © Paula Pinto

© Composição e Fotografia: Manuela Rodrigues

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	8
LISTA DE ABREVIATURAS.....	10
INTRODUÇÃO	15
OBJETO DE ESTUDO	19
DA METODOLOGIA AO ESTADO DA ARTE	21

CAPÍTULO I – PROBLEMÁTICA, PREMISSAS E PERGUNTAS DA INVESTIGAÇÃO

1. Da utopia da mudança ao <i>artista educador</i>	26
2. Da <i>performance</i> à pedagogia no contexto artístico	
2.1. <i>Performance e educação</i>	42
2.2. <i>Arte? Nunca! Educação? Que ideia!</i>	46
2.3. <i>Performance e experiência estética</i>	50
2.4. <i>Não-arte e o des-artista</i>	55
2.5. <i>Pedagogia no contexto artístico</i>	58
3. <i>Premissas e perguntas de investigação</i>	61

CAPÍTULO II – NA MINHA EMPRESA OS ALBUQUERQUE MENDES FORAM TODOS SANEADOS: PERFORMANCE E ESTRATÉGIAS PARA A UTOPIA DA MUDANÇA NO CONTEXTO EDUCATIVO E ARTÍSTICO

1. Albuquerque Mendes: influências artísticas	
1.1. Trancoso	66
1.2. O teatro, a dança e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra	68

2. Os professores	77
2.1. Ângelo de Sousa	78
2.2. João Dixó	82
2.3. Alberto Carneiro	91
3. Festas, Encontros e Festivais	101
3.1. Ernesto de Sousa, Aniversário da Arte e Ogiva	108
3.2. Jaime Isidoro e Egídio Álvaro	113
3.2.1. Ciclo Internacional Perspectiva 74	119
3.2.2. Encontros Internacionais da Arte	121
3.2.3. Galerie Diagonale	128
3.3. Performarte	130
4. Grupo Puzzle	132
5. Espaço Lusitano	146

CAPÍTULO III – ALBUQUERQUE MENDES: QUALQUER COISA QUE O MEU CORPO FAÇA TEM UMA MENSAGEM

1. Albuquerque Mendes e o <i>corpo de performance</i>	148
1.1. A pintura não me chega	150
1.2. <i>Corpo de performance</i>	164
1.2.1. <i>Performances</i> coletivas e individuais de Albuquerque Mendes	165
1.2.2. <i>Performances-ritual, performances-intervenção e performances-temáticas</i>	185
1.2.3. Cronologia e taxionomia das <i>performances</i> individuais	189

CAPÍTULO IV - ESTRATÉGIAS REFLEXIVAS NAS PERFORMANCES DE ALBUQUERQUE MENDES

1. <i>Performances: experiência estética e função transformadora da arte no contexto artístico de Albuquerque Mendes</i>	194
2. <i>Idiossincrasias e estratégias de intervenção nas performances</i>	211
2.1. <i>Cooptação do público para as performances e condução do espectador para a narrativa</i>	217
2.2. <i>Desconstrução dos referentes, surpreendendo e provocando através do jogo, da ironia e do humor</i>	229
2.3. <i>Interrogação, para a construção singular de conhecimento. O espectador emancipado</i>	236
CONCLUSÃO	251
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	260
ANEXOS	275

INTRODUÇÃO

A motivação para a presente investigação situamo-la na perplexidade que experimentávamos, enquanto socióloga e formadora nas áreas comportamental e pedagógica, na presença de objetos e práticas artísticas da arte contemporânea que versavam sobre temáticas do quotidiano da vida e sobre as práticas artísticas do domínio pedagógico que Claire Bishop (2012) integrou na conceção de estética pedagógica. Práticas artísticas essas que descreveu no capítulo intitulado “Projetos pedagógicos: Como se pode trazer uma sala de aula para a vida como se fosse uma obra de arte?”¹, salientando que:

Quando a prática artística afirma ser pedagógica cria imediatamente critérios conflitantes na minha mente, a arte é dada para ser vista pelos outros, enquanto a educação não tem imagem. Os espectadores não são alunos, e os alunos não são espectadores, embora suas respectivas relações com o artista e o professor tenham uma certa sobreposição dinâmica. A história da arte participativa, no entanto, incita-nos a pensar nestas categorias de uma forma mais elástica. (p. 241)²

Mas também perplexidade perante conceitos e um vasto corpo teórico criado e desenvolvido no contexto artístico, por artistas do grupo internacional Fluxus, como o conceito de artista educador de Wolf Vostell ou o corpo teórico inscrito nas obras artísticas e pedagógicas de John Cage, Joseph Beuys, Georges Maciounas e, em particular, na obra “The education of the un-artist” (1993) de Allan Kaprow.

Ainda que perplexa, reconhecíamos naquelas abordagens uma forte semelhança com as estratégias pedagógicas e metodologias de ensino ativas e orientadas para as aprendizagens significativas e pela descoberta, no domínio da formação profissional.

¹ Pedagogic Projects: ‘How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?’

² When artistic practice claims to be pedagogic, it immediately creates conflicting criteria in my mind: art is given to be seen by others, while education has no image. Viewers are not students, and students are not viewers, although their respective relationships to the artist and teacher have a certain dynamic overlap. The history of participatory art nevertheless incites us to think of these categories more elastically.

Convictos de que os referenciais artísticos que dominávamos assentes em referentes da arte clássica e moderna não nos permitiam compreender nem aquelas abordagens nem o novo paradigma da arte contemporânea, tornou-se claro, para nós, que era necessário realizar uma pesquisa mais abrangente que nos permitisse compreender e conhecer os fundamentos da viragem que se tinha operado com este novo paradigma artístico e a apropriação que reconhecíamos de métodos, técnicas e estratégias do ensino formal e da formação profissional.

Os artistas e os diversos agentes do meio artístico realizavam e organizavam eventos com o objetivo de promover mudanças no sistema artístico, nos espectadores, mas também no sistema de ensino. Na senda daqueles objetivos os artistas utilizavam nas suas práticas artísticas, estratégias pedagógicas de Rudolf Steiner (Beuys) ou de John Dewey (Cage e Kaprow) e assumiam-se mais ou menos expressamente como artistas educadores (Vostell). Estratégias essas que -através da participação e do envolvimento em experiências estéticas- visavam o desenvolvimento de dinâmicas de aprendizagem baseada na disrupção, na descoberta e na autonomia do aluno (personalizada, portanto).

De sublinhar que os artistas visionários daquelas práticas eram professores-artistas, ora do ensino público oficial, ora do ensino particular formal e não formal.

A outro tempo, os artistas desenvolviam ações ao vivo e utilizavam o corpo como obra de arte, sendo que aquelas práticas, raramente visavam o belo e o prazer da fruição. Antes pelo contrário, os objetivos e as estratégias utilizadas visavam retirar o espectador da sua zona de conforto (Kaprow), gerar incertezas e dúvidas em vez do acréscimo de conhecimento ou reforço do conhecido. Deste primeiro conjunto de evidências surgiram as primeiras questões orientadoras da pesquisa: Porquê? Quem mais? Como?

A pesquisa dos objetivos associados ao desenvolvimento da performance art, as estratégias utilizadas e o impacto nos espectadores, constituíram a fase subsequente.

De sublinhar que Richard Schechner (2013) identifica sete funções para a performance: 1. entreter; 2. construir algo belo; 3. formar ou modificar uma identidade; 4. construir ou educar uma comunidade; 5. Curar; 6. ensinar, persuadir e/ou convencer e 7. lidar com o sagrado e/ou profano. (p. 59)

Na sequência da investigação preliminar e não sendo conhecido nenhum estudo em Portugal neste âmbito, julgámos pertinente encetar a investigação no cruzamento daqueles dois domínios, mas, desta feita, colocando o foco na análise do contexto artístico da performance art em Portugal. Partimos, assim, do contexto internacional para centrarmos a investigação nos eventos que desafiaram paradigmas, dogmas, certezas e convicções em prol da promoção de mudanças e inovações, tanto no sistema artístico português como no público espectador: a utopia da mudança.

Após aquela investigação preliminar, concluímos também que a abordagem mais adequada seria a da sociologia pragmática de Natalie Heinich e que, dada a insuficiência de registos documentais que suportassem a investigação, seria necessário orientar a investigação para um **estudo de caso sobre a obra e o contexto artístico do artista: Albuquerque Mendes.**

A investigação assumiu, por outro lado, duas vertentes na abordagem à problemática:

1. A primeira, uma abordagem macro sobre os sistemas cultural e educativo alternativos, onde era expresso o desejo de rutura e mudança tanto nas instituições como nas práticas tradicionais: o contexto artístico e educativo em que o artista Albuquerque Mendes iniciou e desenvolveu o seu trabalho.
 - Neste domínio descreve-se e analisa-se a dinâmica de rutura com os sistemas artístico e pedagógico convencionais e a emergência de novas linguagens artísticas.
 - O contexto educativo em referência é o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (ensino não formal) donde se salienta a ação professores-artistas como João Dixo, Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro.
 - E o contexto artístico, o dos operadores estéticos e dos eventos de performance art com especial destaque para as Festas, Encontros e Festivais organizados por Ernesto de Sousa, Jaime Isidoro, Egídio Álvaro, Manoel Barbosa e Fernando Aguiar, o Grupo Puzzle e o Espaço Lusitano;

2. A segunda, uma abordagem do ponto de vista individual, onde se descrevem e analisam as influências e as idiosincrasias da obra e do corpo de performance de Albuquerque Mendes.

De referir que ao longo da investigação e da escrita fomos cruzando a descrição e a análise interdisciplinar performance/pedagogia com base em estudos existentes no domínio das novas filosofias e metodologias de ensino-aprendizagem nas áreas da pedagogia cultural, em geral, e da pedagogia do evento, em particular.

Centrámos, por fim, o foco da investigação na descrição e análise das estratégias a que o artista fez recurso para cooptar o público e estimular o pensamento disruptivo no sentido da emancipação do espectador.

OBJETO DE ESTUDO

Deste modo, o objeto de estudo da investigação, do ponto de vista macro, centra-se na análise do contexto artístico e educativo em que Albuquerque Mendes iniciou e desenvolveu o seu trabalho, bem como no papel que as artes da ação ao vivo, em geral, e a performance, em particular, desempenharam nesse processo, pelo que, se centra, na pesquisa das dinâmicas associadas:

- à rutura com os sistemas artístico e pedagógico convencionais e à emergência de novas linguagens artísticas;
- ao contexto educativo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (ensino não formal) donde se salienta a ação professores-artistas como João Dixo, Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro;
- ao contexto artístico dos operadores estéticos e dos eventos de performance art com especial destaque para os Encontros, Festas, e Festivais, o Grupo Puzzle e o Espaço Lusitano.

Por outro lado, como referimos, do ponto de vista da eficácia da investigação, pelo facto da performance se caracterizar por ser uma prática artística efémera e com poucos registos documentais que suportassem a investigação foi necessário orientá-la para um estudo de caso sobre o artista Albuquerque Mendes, justamente porque encontrámos no seu corpo de trabalho de 50 anos, a pluralidade e abrangência necessária para o estudo.

O foco direccionou-se, assim e por fim, para a descrição e análise do seu corpo de performance e para a identificação e análise das estratégias utilizadas nas experiências estéticas de performance art que estimulam o pensamento disruptivo e a construção singular do conhecimento, o que por sua vez constitui matéria de estudo, na denominada pedagogia cultural, de autores como Dennis Atkinson com as conceções teóricas da pedagogia do evento e do desconhecido, como de Alain Badiou, Nicolas Bourriaud ou Jacques Rancière, na ótica da emancipação do espectador.

Do artista como Obra de Arte

Experiência Artística vivida por todos os presentes



Figura 2 – Esquema da proposta de trabalho feita a Albuquerque Mendes

© Manuela Rodrigues

DA METODOLOGIA AO ESTADO DA ARTE

Para a investigação fizemos recurso a fontes documentais primárias e secundárias, físicas e virtuais, desde fontes bibliográficas como livros, catálogos, estudos, artigos de jornal e revistas, comunicações em conferências a análises de críticos de arte, teses de doutoramento e dissertações de mestrado, a registo fotográficos e de vídeo, disponíveis em arquivos institucionais e pessoais.

As conversas e entrevistas informais com outros investigadores, que destacamos no ponto “Agradecimentos”, as conversas informais e as entrevistas gravadas com o artista Albuquerque Mendes foram decisivas no início, durante e no final na redação desta tese.

Do ponto de vista da metodologia, para além da consulta à obra “Como se faz uma tese em Ciências Humanas” (Eco, 2007), das referências da abordagem etnográfica do estudo de caso, encetámos uma abordagem metodológica pela sociologia pragmática de Natalie Heinich (2014) na perspetiva de que “Um sociólogo pragmático (...) não critica, não avalia, não interpreta: descreve, analisa e, por vezes, esclarece relações, estruturas ou frames invisíveis.” (p. 375)

A outro tempo, por se tratar de um estudo no domínio da arte contemporânea, Heinich considera imprescindível a análise do contexto, das relações dentro do contexto e das influências, justamente porque a obra de arte abandonou “o objeto produzido pelo artista para investir em contextos, palavras, ações, coisas, números...”. Exemplificando, esclarece que se torna insuficiente e mesmo “impossível contar a história da Fonte sem mencionar e explicar o contexto do Salon des Indépendants, a ausência de jurados, a presença de Duchamp entre os organizadores etc. etc.” (p. 377)

Para a recolha de informações sobre as performances e o impacto provocado no espectador foi também decisiva a análise documental de artigos de organizadores dos eventos, dos críticos de arte, de jornalistas e de artistas presentes em catálogos, revistas da especialidade e nos jornais, diretamente recolhidos em bibliotecas, como por exemplo, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e nos arquivos digitais disponíveis na internet.

Dado que só nos foi possível fazer observação direta de dois reenactments, do universo das performances realizadas desde 1974, tanto para a análise como para a descrição das performances e dos processos históricos recorremos a vídeos cedidos pela investigadora e curadora Paula Pinto, a fotografias e ao testemunho pessoal de Albuquerque Mendes, registado em entrevistas gravadas na plataforma de videoconferência Zoom e presencialmente, apenas com a gravação de registo sonoro.

Foram realizadas, entre outubro de 2021 e outubro de 2022, um total de 17 entrevistas gravadas sobre temáticas diversas desde: o artista, a arte, o processo criativo, a pintura, as influências na obra, o contexto artístico, os coletivos a que pertenceu, até à análise e descrição dos processos associados à maioria das suas performances. Em suma, realizámos ao longo de um ano de calendário, um conjunto de entrevistas com uma duração média de duas horas cada, num total de cerca de 400 horas.

Do ponto de vista das técnicas de questionário de sublinhar que as perguntas foram formuladas de acordo com os objetivos de cada tema. Foi, deste modo, realizado um leque diverso de questões, desde perguntas abertas a perguntas fechadas e desde perguntas não-estruturadas, semiestruturadas a estruturadas. Estas últimas foram enviadas previamente ao entrevistado, entrevista a entrevista, como por exemplo:

3. Quem é (o artista) Albuquerque Mendes?
4. Podia ter sido engenheiro, professor universitário e decidiu ser artista, porquê?
5. Parafraseando a Joseph Beuys, o que é (era) a Arte, para Albuquerque Mendes?
6. Começou por ser artista visual, (pintor) "Mas a Pintura não me chega", referiu em entrevista ao Público; e foi precursor da performance no espaço público, muitas das vezes na continuidade das suas narrativas pictóricas e em crítica à Academia e ao estabelecido nas Artes, mas não só (mais para a frente entraremos nesses detalhes).
 - a. Questão: Arte Vida, Vida Arte foi o paradigma da segunda metade do séc. XX. Aderiu a esse paradigma, ainda na Escola (CAPC) especialmente através das intervenções nas inovadoras "artes da ação" (performance,

rituais, acontecimentos, intervenções), recordo, por exemplo, “A vida é Bela,, a Arte é bela”. PORQUÊ?

7. Qual o papel da performance enquanto forma de expressão artística?
 - a. O que permite expressar e onde permite chegar, enquanto processo de comunicação artística?

Por regra, já na sequência do roteiro inicial as questões passaram a ter conteúdos direcionados como exemplificamos abaixo, no guião da entrevista nº 5:

1. Anexo uma listagem, ainda que não completa, de performances que realizou desde 1974.
 - 1.1. Gostaria de começar por aferir consigo se houve efetivamente períodos em que não fez qualquer performance. o cronograma que criei vejo que não existem performances nos anos de 1978, 1986-1996 (dez anos), 1998, 2002-2003, 2007, 2011 e 2013.
 - 1.2. A Intervenção que relatou na Entrevista anterior, no Círculo no verão quente de 75, que seria "conferência" e que consistia numa apresentação e discussão sobre a Exposição inaugurada. Trata-se da exposição e da performance-conferência Exercício com selo de Origem? Decorreu em jde 1975?
 - 1.3. A performance que também relatou na Entrevista anterior, baseada na sugestão do seu filho e onde pintava os bigodes, tal como Duchamp a Mona Lisa) Como se chamava? Quando? Em que evento do Colégio das Artes ocorreu? Lembra-se?
2. Há um conjunto de performances a que chama "Ritual". Porquê?
 - 2.1. Reparo que, por regra, estão associadas a eventos em espaço público (rua: o "não lugar" de Marc Augé). Existe alguma relação?
 - 2.2. Aquela designação é atribuída por analogia com os Rituais religiosos?

De referir que houve temáticas e referências que foram abordados em várias entrevistas o que conduziu à necessidade de ajustar as transcrições, com esclarecimentos feitos posteriormente.

Por esse motivo optámos por transcrever diretamente para o texto o pensamento e as descrições do artista. Albuquerque Mendes foi acompanhando a escrita da tese, pelo que se foi validando e ajustando capítulo a capítulo tudo o que se relacionava com o seu testemunho, o que permitiu esclarecer e acrescentar informação aos relatos e descrições presentes nas entrevistas.

Quanto à definição dos conceitos centrais na investigação de salientar que, ainda que abordados no Capítulo I, se mostrou necessário ajustá-los ao contexto artístico do artista, o que acontece, designadamente, no Capítulo IV, isolando e destacando as dimensões mais pertinentes para o objeto de estudo, e em concreto, às estratégias utilizadas no corpo de performance.

A redação da tese segue a norma APA, 7ª ed., por inerência às orientações académicas na altura do início da investigação.

O ESTADO DA ARTE

Existem já vários estudos académicos (dissertações e teses), que lemos e de que sublinhamos a utilidade na fase preliminar da nossa investigação sobre a temática da performance art em Portugal e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), que vão desde a análise e descrição do conceito, passando pela cronologia histórica, ao estudo de caso de artistas e do CAPC, que em diversas circunstâncias citamos no texto.

Contudo importa destacar o trabalho pioneiro de Isabel Carlos e as atualizações das referências históricas com a investigação das historiadoras Isabel Nogueira e Sandra Vieira Jurgens, num plano global, e de Catarina Rosendo, em especial no que se refere a Alberto Carneiro e ao CAPC.

O trabalho de Isabel Carlos tem como título: “Performance ou a Arte num Lugar Incómodo”, e é uma dissertação de mestrado, realizada em 1983, em Comunicação Social (Universidade Nova de Lisboa). Isabel Carlos, curadora e ex-directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, foi aluna do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), participante nas Sessões de Intercriatividade do artista e pedagogo Alberto Carneiro e membro do grupo artístico “Artitude”, com António Barros, Rui Orfão, o José Louro, o João Torres e a Isabel Pinto. Pela pertinência na nossa investigação, importa destacar a sua opinião, em entrevista a Sandra Vieira Jurgens:

Apesar de nunca ter querido ser artista foi no CAPC, onde tive aulas com o Alberto Carneiro e a Túlia Saldanha, que percebi que pode haver uma dimensão criativa a explorar. Digamos que o espírito e o ambiente do Círculo era muito mais livre, isto na medida em que não estabelecia fronteiras entre linguagens. Tanto podia acontecer uma performance, uma exposição de pintura ou um happening e foi essa liberdade criativa, de passar por várias expressões em termos de linguagens artísticas, que me atraiu imenso no CAPC. Esse é o meu primeiro contacto com o mundo das artes visuais. (Carlos, 2013)

Do ponto de vista histórico em análise, no contexto português, embora, os valiosos trabalhos e perspectivas de historiadores e críticos de arte como José Augusto França, Raquel Henriques da Silva ou Rui Mário Gonçalves, privilegiamos na nossa investigação, pela atualização e incidência na temática da arte contemporânea e nas vanguardas, as análises das historiadoras Isabel Nogueira e Sandra Vieira Jurgens.

CAPÍTULO I – PROBLEMÁTICA, PREMISSAS E PERGUNTAS DA INVESTIGAÇÃO

1. Da utopia da mudança ao artista educador

Vou ler umas palavras que têm a ver com o direito de sonhar. Com o direito ao delírio a partir de algo que me aconteceu em Cartagena das Índias. Eduardo Galeano (entrevista El Derecho al Delirio)

A utopia “está lá no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela afasta-se dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.” (Galeano, s.d.) Esta foi a resposta que o cineasta e multifacetado artista, o professor e teórico argentino Fernando Birri deu à pergunta de um aluno, numa conferência na Universidade de Cartagena das Índias.

Mas, também, podemos realçar outras ideias-chaves, como:

"Não há pensamento sem utopia" (Lefebvre, 1974, p. 196);

"Não há nada como o sonho para criar o futuro. Utopia hoje, carne e osso amanhã." (Hugo, 1862):

“Eles não sabem que o sonho /É tela, é cor, é pincel/ Base, fuste ou capitel/ Arco em ogiva, vitral/ Pináculo de catedral/ Contraponto, sinfonia/ Máscara grega, magia/Que é retorta de alquimista” (Gedeão, 1955)

Sir Thomas Morus, opositor militante dos estados despóticos europeus de 1516, em “Utopia” atribuiu ao conceito o lugar ideal da existência humana e desenhou a sociedade

imaginária como contraponto da sociedade real em que vivia e sobre a qual tecia dura críticas. (Morus, 2009)

As utopias na arte de finais do século XIX e XX também conferiram à utopia um território ideológico de ideais políticos e artísticos, de mudança através de manifestações lideradas por artistas da vanguarda.

O próprio “conceito de avant-garde reporta-se ao vindouro. A vanguarda pretendia modificar a arte, a sociedade, a política.” (Nogueira, 2015, p.77) através da recusa do conservador e do académico e de ruturas com a tradição (p.18). Ruturas que foram feitas face aos paradigmas dominantes no campo cultural com manifestos e intervenções (mais ou menos estéticas, mais ou menos politizadas operadas em círculos artísticos fechados, mas também no espaço público) onde dadaístas, futuristas, suprematistas ou construtivistas russos manifestavam as suas ideologias e os seus ideais de transformação.

No manifesto de 1920, fundador do construtivismo russo, o artista seria expressamente “colocado ao serviço da sociedade e da política” (Nogueira, 2014, p. 69) A utopia e a indissociável alquimia na vida, na filosofia ou na arte são temas recorrentes ao longo dos tempos que levantam questões diversas e múltiplas abordagens.

Na conferência Arte&Utopia, os professores e investigadores da Faculdade de Belas-artes do Porto, Bernardo Pinto de Almeida e Diniz Cayolla Ribeiro ligam os dois conceitos Arte e Utopia a partir do trabalho e do pensamento de Duchamp. Para estes autores:

Duchamp transportou para o interior do campo da arte a noção de jogo, noção que importou do xadrez e que reflete que o caminho as casas conjugadas a que é preciso chegar para ir até ao fim e, fazer xeque-mate. Mas xeque-mate a quem? À arte, aos irmãos, à instituição artística, em suma. (Almeida&Ribeiro, 2013, p. 146)

Segundo aqueles autores, o xadrez hipermoderno apareceu imediatamente a seguir à primeira Guerra Mundial em resultado de uma série de ortodoxias. Pelo que os jogadores demonstraram que “havia uma outra forma de pensar o jogo”. Duchamp também propôs uma outra forma de pensar a arte e passando a dominar o tabuleiro à distância.

Porém, para realizar a utopia “xeque-mate” o jogo não envolve apenas as instituições formais do campo artístico envolve, também o seu principal oponente, o espectador. Mas um espectador emancipado (Rancière, 2010) qualificado e antecipador da História e da crítica da arte: os especialistas (críticos, curadores, diretores de museus). “É pois preciso, senão mesmo imperativo, jogar o jogo da arte com (ou contra) esse que é o verdadeiro espectador. (Almeida&Ribeiro, 2013, p. 147).

O jogo envolverá, a montante um novo artista: o artista enquanto antropólogo engajado (Kosuth, 1966). Um artista reflexivo que se expressará na sua obra artística e criticamente sobre o seu meio, com objetivos envoltos em ideais de utopia de mudança pessoal e social.

Do panorama artístico, para além do incontornável Duchamp salientamos, a título de corolário da temática da nossa investigação (a performance e as estratégias utilizadas para convocar o espectador para a mensagem invisível da obra), dois outros artistas que contribuíram para a viragem para o paradigma artístico da Arte Contemporânea: Jackson Pollock e Yves Klein.

Nos Estado Unidos, Jackson Pollock, pintor, nos anos de 1947 a 1953 influenciado pela técnica de dripping de Max Ernest, pintou, sem pincéis, através de rituais corporais e gestuais telas gigantescas colocadas no chão. Àqueles rituais apelidou o poeta e crítico de arte americano Harold Rosenberg no artigo publicado pela revista Art News de dezembro de 1952, "The American Action Painters", de action painting. Na opinião de Kaprow, Pollock com a action painting terá sido o precursor da performance nos Estados Unidos. (Kaprow, 1993)

Em França, Yves Klein, considerado um dos precursores da arte conceptual e das experiências estéticas, filho de pintores, com uma carreira promissora no judo, sem formação académica nas artes e durante um período de vida intenso, mas curto, pela mesma altura ensaiava uma diversidade de trabalhos completamente inovadores sobre o vazio, a monocromia das cores e as antropometrias em Azul Klein, que chamaram a atenção de operadores estéticos.

Klein, a 27 de novembro de 1960, edita um jornal que dura apenas 24h. onde apresenta a icónica fotografia “ Saut por le vide”. Na “A exposição do vazio” (1958), pintou “ as

paredes, o teto e o solo da galeria, criando um estado pictórico invisível dentro do espaço duma galeria, mas a galeria estava (...) plena de arte imaterial, intangível e invisível.” Na noite da inauguração os visitantes passariam por uma cortina azul e beberiam com cocktail azul antes de entrarem na sala pintada onde o artista os esperava. Verlaine, ao analisar esta exposição, concluiu que os “diversos momentos e passos representam outros tantos rituais necessários para levar a cabo uma ação cerimonial cujo objetivo é criar uma atmosfera indispensável para transmitir ao público um estado de sensibilidade”. (Heinich N. , 2019)

Estas e outras inéditas propostas artísticas que denotavam uma outra forma de pensar e fazer arte, manifestando o desejo de utilizar o corpo e desencadear novas aprendizagens no espectador através do jogo e da transposição de cenários, objetos e práticas do quotidiano para o universo artístico.

De outro lado, os apelos à transgressão, à libertação e à liberdade realizados coletiva ou individualmente através de manifestos e manifestações de crítica tanto em relação ao capital económico e social, como ao capital cultural e simbólico (Bourdieu,1996) foram acompanhados por inovadoras e impensáveis propostas estéticas ao nível dos objetos artísticos como: instalações, assemblages, décollages e de práticas artísticas-em processo como os happenings e as performances, que remetiam para duas novas realidades:

- o ambiente de laboratório criado pela dinâmica de se viver uma experiência estética e a
- a necessidade expressa de envolvimento e condução do espectador durante essas experiências, donde se salienta as acções de arte sociológica de Fred Forest.

Tais práticas conferiam também aos objetos e às práticas artísticas uma declarada linguagem comunicacional de transformação e às artes da ação ao vivo, a natureza de artes do comportamento (Álvaro, 1979)

Acresce que, as práticas artísticas que colocaram, de sobremaneira, o foco no utópico desejo de transformar a arte e as suas conceções, a sociedade e o indivíduo fizeram recurso à criação de obras inéditas e com um carácter alternativo e foram realizadas na

maioria dos casos, tanto no estrangeiro como em Portugal por professores-artistas como John Cage, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Bazon Brock, Wolf Wostell, Ana Vieira, Ana Haterlly, João Vieira, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro ou João Dixo. Mas também por professores que em simultâneo eram curadores, críticos de arte ou galeristas como por exemplo, Harald Szeemann, Ernesto de Sousa, Jaime Isidoro, José Aurélio ou Egídio Álvaro.

Por regras, essas inovadoras práticas artísticas realizavam-se em lugares “de encontro de artistas e de propostas estéticas” (Rosendo, 2009). Individualmente ou inseridos em coletivos como os Fluxus, Gutai, KWY, Puzzle, ACRE, Cores ou Artitude, os artistas desenvolveram estratégias de intervenção e produção artística alternativa (Jürgens,2016).

Em Portugal, o termo alternativa, está associado ao já citado artista, comissário, também professor na Sociedade Nacional de Belas-Artes e crítico de arte Ernesto de Sousa, que desde cedo (1969) “participa no I Festival de Arte Coletiva, 11 Giorni a Pejo (Itália), organizado por Bruno Munari, onde contacta com todo um “novo conjunto de expressões artísticas.” Ainda em 1969, considera Almada Negreiros uma referência incontornável e auto-legitimante. Nesse ano ainda, realiza com Noronha da Costa o «Encontro no Guincho», uma acção que se inscreve já numa clara opção pela abertura a novos tipos performativos de manifestação artística, assim como a uma reconsideração do estatuto do objeto de arte. Em 1977 expõe a nova vanguarda artística na exposição Alternativa Zero-Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea.” (Jürgens, 2016, p.177).

Esta exposição ainda que identificada como exposição de artes plásticas, na realidade foi um “local de mapeamento de artes plásticas, performance, filme, conferências, música, entre outras linguagens e suportes.” (Nogueira, 2008) A exposição integrou as icónicas instalações de artistas como Ana Vieira (“Ambientes”), Clara Menéres (Mulher-Terra-Viva) ou Alberto Carneiro (Uma floresta para os teus sonhos, de 1970). Jürgens, tratou-se de um “Sinal de abertura perante a estética tradicional e académica, expressa em sintonia por outras iniciativas desenvolvidas à época no espaço nacional, e o desejo de atualizar e transformar o espaço cultural e artístico nacional.” (Jürgens, 2016, p. 178)

Por ocasião dos “Vinte anos da Alternativa Zero”, João Fernandes (1997) destaca no pensamento de Ernesto de Sousa que a ligação entre a vanguarda e o contexto social

jamais seria preterida num ambiente revolucionário onde predominava o sentido do coletivo:

o melhor da vanguarda supõe um meio social cúmplice: por isso geralmente a vanguarda é material de ou para a festa, para o convívio; a operação estética e o operador tendem a algo de carismático. Paradoxalmente, a contracultura é gregária. (...) A vanguarda não é individualista, e por isso se politiza tão espontaneamente quando o meio o exige (o dadaísmo de Berlim, o futurismo soviético)." (Fernandes J. , 1997, pp. 16-17)

Continuando a referenciar que para Ernesto de Sousa, **toda a vanguarda era,**

Negativamente:

I. Recusa (e destruição) de todo o objecto estético reificado, isto é: coisa separada da vida geral, mercadoria, troféu ou emblema elitista ou de prestígio social. Combate à ideologia produtivista.

II. Combate sem tréguas a toda a concepção da obra de arte como divertimento ou factor de respeitabilidade. Combate ao espectáculo (independente da própria vida) e à sublimação por via estética da memória colectiva. Combate a todo o ilusionismo e à passividade espectral. Combate ao consumismo, e, em particular, ao consumismo sublime (propriedade individual da obra de arte). Destruição da distância entre o espectador e o espectáculo.

III. Combate a todas as tentativas de utilizar a actividade estética reduzindo-a ao acessível e ao belo ("Kitsch"). Combate à massificação da cultura.

IV. Deslocação e destruição do conceito de qualidade. "Sou um especialista do mal-feito" (Filliou).

Positivamente:

I Procura da obra de arte como processo (e relativa a sujeitos em processo, sociedades em processo...), de que a obra aberta é um caso em particular. Valorização do efémero, técnicas do caso e da abertura. Simultaneísmo.

II Procura da globalização, descoberta de novas estruturas. Ideia de envolvimento e arte de sistemas. Entre a arte e a vida apenas subsistirão barreiras metodológicas. Técnicas de apropriação e de comunhão. Destruição do quadro(s) e dos tabus formais.

III Participação. “A arte deve ser feita por todos”. (Marx: no futuro não haverá pintores, mas indivíduos que fazem pintura). Artes da acção. Arte colectiva.

IV Nova vocação didáctica da actividade estética. Provocação (ou próvocação, como lhe tenho chamado) e humor como técnicas. N. B.:A maior parte das artes de guerrilha dizem respeito aos últimos enunciados. (Sousa E. , s.d.)

Destacamos, neste ponto, a centralidade dada à vida, ao espectador na sua ligação com o campo artístico e à **“Nova vocação didáctica da actividade estética”**.

Novos paradigmas e novas atitudes se ensaivam nos mundos da arte. Os artistas utilizavam objetos do quotidiano transformando-os em objetos artísticos (ready made, assemblagens), apenas e tão só porque eram expostos nos lugares consagrados da arte (museus e galerias). Desenvolviavam, também, inovadoras práticas artísticas efémeras da arte do comportamento em interface com o quotidiano, dando deste modo passos no sentido de reparar o vínculo social da sociedade de consumo, passiva e repetitiva. (Bishop, 2012).

No evento expositivo de 1969, comissariado por Harald Szeemann, “When Attitudes Become Form” que decorreu em Berna, as exposições revelaram as tendências artísticas para “a desmaterialização do objeto de arte, o fim de uma autonomia dos géneros artísticos e dos seus suportes, a crítica do conceito da originalidade, a relação arte-vida pesquisada pelo movimento Fluxus marcam então os parâmetros do debate e da experimentação.” (Fernandes, 1977).

No manifesto daquela exposição Harald Szeemann defende " o desejo de fazer explodir o triângulo internacional da arte: estúdio-galeria-museu" e a ideia de que "Na arte de

hoje, o tema principal não é a realização, o arranjo do espaço, mas sim a actividade do ser humano, do artista, o que explica o título da exposição (uma frase e não um slogan). (1977). A experiência estética atravessa, assim, o século XX desde os seus primórdios anos e estará na base das novas propostas artísticas, consagradas mais tarde como géneros artísticos da arte contemporânea.

Contudo, onze anos antes de de “When Attitudes Become Form”, já Allan Kaprow prognosticava em “O legado de Jackson Pollock” que:

os Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer "Eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente "artistas". Tudo na vida estará aberto para eles. (...) As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (Kaprow, 2007, p. 7)

E a alquimia concretizou-se, do lado dos artistas, através da experiência artística e do lado dos espectadores através da experiência estética (Dewey). A experiência estética era desenvolvida amplamente pelos artistas das vanguardas através da criação de inovadores objetos (instalações ou assemblages, por exemplo) e práticas artísticas (efémeras e ao vivo) que visavam o eco estético (Duchamp) e a imersão do espectador em experiências estéticas.

John Cage também aí foi professor e dinamizador de “Composição Experimental”, curso que na New School for Social Research, em Nova Iorque (1956) também já se tinha tornado lendário por ter dado origem ao:

Fluxus, movimento pós-guerra que procurava mover a arte para além da sua estreita obsessão com os artefactos fixos e para o reino da flutuante, imperfeito, mesmo amador da performance. Os alunos de Cage em "Composição Experimental" incluíam praticamente todos os primeiros figuras em Fluxus: Dick Higgins, La Monte Young, George Brecht, Al Hansen, Jackson Mac Low.

Allan Kaprow, o criador do Happening -evento de arte que envolvia a participação dos espectadores - foi também um estudante, tal como June Paik, o escultor George Segal, e Toshi Ichiyanagi, um jovem compositor japonês que foi acompanhado às aulas pela sua

então mulher, Yoko Ono. Fluxus transformou o seu público em artistas participantes; um exemplo famoso disso é "Cut Piece" (1964), de Yoko Ono, em que convidou pessoas da plateia a subir em palco e cortar o vestido peça por peça. (John Cage na sala de aula, 2016)

As concepções filosóficas e pedagógicas de John Dewey (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2006) influenciaram também a obra performativa e pedagógica do professor-artista Allan Kaprow em particular, nas suas obra "Education of the Un-Artist" e "18 Happenings in 6 Parts". Kaprow (2007) foi aluno e, posteriormente, colega de John Cage na New School for Social Research. (Kaprow, 2007, pp. 110-116)

Se, ainda durante a primeira metade do século XX, já se vinha assistindo, com Duchamp, ao desenvolvimento de estratégias que conduziam os operadores estéticos a uma nova forma de pensar a arte, é com a emergência da nova arte (Kaprow), na segunda metade do século, que o foco é colocado no corpo do artista, gestos e ideias e em objetivos de ensino e aprendizagem que dinamizassem um público-espectador ativo.

A "Nova vocação didáctica da actividade estética" a que se referia Ernesto de Sousa reportava-se, internacionalmente, às estratégias de ensino e a aprendizagem desenvolvidas nas Documenta 4 (1968) e 5 (1972).

Em ambas as Documenta o professor de "Estética não-normativa" Bazon Brock - no Colégio de Belas-artes de Hamburgo (1965-1976) -desenvolve o projeto "Escola de visitantes" no âmbito do que designa por estética da receção,. Aquela "escola" tinha dois objetivos:

- a) introduzir o espectador no novo paradigma da arte contemporânea e
- b) chamar a atenção do público para o papel que a arte pode ter na leitura da realidade.

Bazon Brock, a propósito das "Escolas de visitantes" esclarecia que:

Precisamos aprender a pensar por imagens. Nas escolas, aprendemos apenas as palavras línguas. As imagens permanecem inexploradas e deixadas a suposições vagas. Isso é tanto mais sério quanto já percebemos nosso mundo hoje mais nas imagens (através da televisão, do cinema, dos jornais, da publicidade, da decoração, do design) do que nas linguagens verbais. Esta escola de visitantes pretende contribuir para a aprendizagem das linguagens visuais. (Brock, 1972)

O professor Bazon Brock, estudou filologia, história da arte e ciências políticas em Hamburgo, Frankfurt, e Zurique e mais tarde dramaturgia, A partir de 1969 -apesar de não ter formação artística - iniciou os seus primeiros happenings juntamente com Joseph Beuys, Nam June Paik, Hundertwasser, e Alan Kaprow. Bazon Brock fez várias publicações (livros, jornais, manifestos), desenvolveu projectos para rádio e cinema e apresentou-se nos EUA, Japão e Europa com cerca de 1600 ensinamentos de acção, performances audiovisuais, happenings e “Estética como Comunicação.” (e-flux, s.d.).

Em paralelo, a aproximação ao ambiente escolar era realizada nas “aulas” do artista Joseph Beuys, onde desenvolvia sessões baseadas nas célebres equações “Todo o homem é um artista” ou “Arte = Capital”. Nestas sessões artísticas utilizava os quadros escolares de ardósia, os quadros negros. Essas equações descrevem metáforas. Mas metáforas para quê? “ Numa primeira instância são metáforas que apontam para estratégias contra a aura tradicional do artista, contra a utilização de objetos artísticos-matéria para consumo passivo do espectador e para novos papéis do artista.

Joseph Beuys, durante os mesmos cem dias de duração da Documenta 5 apresenta as ideias políticas sobre arte e escultura social representativas da acção performativa na denominada Oficina de Informação para a Democracia Direta, no Museum Fridericianum, levando a arte a uma participação na vida pública, ultrapassando qualquer categoria estética. Nele foram debatidos temas como: o ser humano; educação; escola e universidade; arte: conceito ampliado de arte. Os diálogos estabelecidos com o público ficaram registados no livro “Cada Homem um Artista” (Beuys, 2011)cujas transcrições foram feitas por Clara Bodenmann-Ritter, jornalista, galerista e editora.

Como um dos expoentes máximos, pela escala e pelo impacto, deste último eixo saliente-se o projeto “7000 Oaks”, uma escultura invisível que Joseph Beuys desenvolveu durante 5 anos, nas Documenta 7 e 8 de Kassel onde a plantação da “escultura natural globalmente única de “7000 carvalhos” mudou permanentemente a paisagem urbana de Kassel. Com este trabalho, Joseph Beuys deixou claro o seu “conceito expandido de arte” e o seu conceito de “escultura social”. Ela interliga ideias artísticas, sociais e ecológicas inextricavelmente a um símbolo de vida.” (Fundação 7000 Eichen, s.d.)

Na entrevista que deu a Ernesto de Sousa defendeu a utopia:

Ernesto de Sousa (ES): Tu fazes «propaganda política». A mim parece-me que propagas sobretudo uma ideia utópica. Acreditas que a utopia é necessária?

J.Beuyes (JB): Sim. **Mas devemos encarar a utopia no domínio das possibilidades reais.** Há uma utopia negativa que devemos riscar. E uma utopia positiva. Essa, embora mantendo-se como utopia, deverá também entrar no domínio das possibilidades reais.

(E com uma escrita característica e impressionante traça um esquema desta ideia no meu caderno. Compreende-se que os esquemas de Beuys tenham tanta importância para ele. São elementos do espaço socrático que conduzem ao diálogo, ao diálogo, ao D I Á L O G O . O Diálogo

JB: Nunca deixei de atingir o diálogo intenso. O resto, as ações, as obras, a «arte» é secundário. Pouco me interessa a arte senão na medida em que ela propicia o diálogo com o homem. Esse diálogo sempre o consegui... Algumas vezes tive que ouvir insultos, sarcasmos, mas isso também foi sem importância.

ES: Apesar da roupagem «política» da tua propaganda, julgo que ela é sobretudo moral porque se dirige a cada um dos teus interlocutores (...). (Sousa E. d., 1972)

Estamos no campo da O filósofo e professor norte americano John Dewey comprometida onde “Ao longo das últimas duas décadas, vários autores têm tentado estabelecer as bases para a análise crítica de um certo tipo de obra de arte que recusa a mera representação da

realidade para propor intervir directamente sobre ela; que adopta mais a forma de um processo de troca de ideias e experiências em vez de propor-se enquanto objeto ou obra; que desafia a figura do artista enquanto autor único da experiência estética para assim experimentar complexas formas de colaboração e participação.” (Raposo, s.d.)

Neste alinhamento de raciocínio, o recurso recorrente ao gesto e não à palavra, é uma estratégia a destacar porque como afirma Tânia Bruguera (2020) em entrevista a Claire Bishop, constitui uma linguagem que é espontaneamente entendida por todos:

“CB: Por que o gesto é tão central para a legibilidade?

TB: Porque esta é uma linguagem que todos entendem, não requer nenhum conhecimento de arte ou referências externas. O gesto é uma linguagem comum na sociedade, uma construção coletiva cujo significado é acordado; não é necessário explicar.” (p. s/p)

Estamos, também, no domínio do poder transformador da arte, da Poesis de Aristóteles e do “transformer” de Bernardo Pinto de Almeida, mas sem dúvida com práticas, recursos, meios, princípios éticos e objetivos diferenciados.

No caso concreto das novas artes do comportamento (que não eram nem teatro nem dança mas podiam contê-las) o impacto foi de tal forma surpreendente que conduziu, e ainda conduz, a que, recorrentemente agentes e públicos formulassem e formulem perguntas como:

– Isto é Arte?

Ou afirmações como:

– “Não se enquadra nos géneros e estilos existentes!

Ou, ainda,

– A provocações que deram lugar a verdadeiros tumultos populares com agressões a artistas.

E é já na segunda metade do século XX que se assiste à legitimação, no seio do vigente paradigma moderno das belas-artes (que a ele se opôs mas com ele coabitou e coabita), do novo paradigma da Arte Contemporânea (Heinich, 2012).

O ARTISTA EDUCADOR

No contexto das experiências artística da arte contemporânea e numa perspectiva de contaminação entre os campus da arte e da educação, arte deveria ter uma função social de transformação, sendo que, nesse enquadramento, eram atribuídos ao artista novos papéis. Destacámos para a nossa investigação o de: **artista educador**. O termo e conceito foi abordado por Wolf Vostell, em entrevista a António Cerveira Pinto, publicada na revista Sema, em 1979:

Cerveira Pinto - Qual é para ti a missão estrutural do artista contemporâneo?

VOSTELL - Retomando as minhas últimas palavras: ser criador e criar, paralelamente a este mundo tecnológico (um mundo de consumidores) outro mundo, paralelo, de educação e de reflexão.

O artista hoje é um criador e um educador; sobretudo um educador, no bom sentido da palavra: no sentido de uma educação complexa e não linear e simplista. De acordo com esta perspectiva entendo que o trabalho artístico deveria ser pago pelo Estado, no quadro dos seus programas de educação. **Fazer uma exposição para 30 000 ou 40 000 pessoas é não somente divertir as pessoas, mas sobretudo colocar um problema de vida através da Arte, e isto é educação** - muito mais, portanto, do que levar pessoas a ver quadritos e objetos!. (Vostell, 1979, p. 6)

Na opinião dos responsáveis do Museu dedicado a Vostell, em Malpartida de Cáceres, Espanha, sobre o “inventor da técnica de Dé-collage, pai do *Happening* na Europa e iniciador do movimento Fluxus e da videoarte”:

“O trabalho do artista em Malpartida situa o indivíduo que o contempla dentro das contradições que invadem a sua existência.

Utilizando todos os elementos visuais e expressivos à sua disposição, sejam materiais ou comportamentais, o artista produz um impacto no receptor que contribui para o grande empreendimento humano de abrir o pensamento em todas as direcções. ”³

Afirmando-se ainda que a arte de Vostell é um grito de alerta em que o artista apresenta os aspetos negativos para que o espectador encontre os aspetos positivos, num processo permanente de estimulação de novos processos mentais no espectador:

A arte de Vostell é um grito que lança os homens do fim deste encontro para que possamos ver onde estão as sombras e os conflitos da humanidade. O princípio da Descolagem, inventado por ele em 1954, invade sua obra em um processo perpétuo de destruição e construção de relações opostas pelas quais o artista propõe o aspecto negativo para que o observador consciente encontre o aspecto positivo do próprio acontecimento. Por outro lado, para Vostell, cada homem é casado com os objetos de seu tempo e não pode ficar indiferente à sua invenção e influência. Alterado pelo artista para produzir novos processos mentais no espectador.⁴

Em Portugal, a atribuição desse papel aos artistas e o próprio conceito já entrou não só no léxico de artistas, como refere o artista António Barros acerca das suas intervenções e objetos artísticos em que o conceito é explorado “DeFormar”, “Formar” sobre o projeto Artitude por António Barros, como também nas instituições de ensino artístico e artistas-professores de que salientamos a Conferência “Os Processos da Arte” realizada na FBAUL, em cujo programa se releva não só a convocação, por parte do artista, do público para experiências participativas como a utilização de metodologias tomadas de empréstimo a outras áreas disciplinares para promover, enquanto meio discursivo, modos de ver e compreender a realidade:⁵

³ La obra del artista en Malpartida sitúa al individuo que la contempla dentro de las contradicciones que invaden su existencia. Empleando todos los elementos visuales y de expresión a su alcance materiales o de comportamiento, el artista produce un impacto en el receptor que coadyuga a la gran empresa humana de abrir el pensamiento en todas direcciones..

⁴ Excerto da folha de sala da exposição permanente, no Museu Vostell Malpartida

⁵ realizada a 6 de maio de 2014 pela equipa editorial da Marte#05, numa parceria entre a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL) e Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC).

OS PROCESSOS DA ARTE. No decurso das últimas décadas, são inúmeras as propostas artísticas que têm enfatizado aspectos ligados ao seu próprio fazer-se, seja mediante a exploração dos mais variados dispositivos projectuais enquanto obra, a convocação do público para experiências de carácter participativo, um tipo de materialização que deixa visível os seus processos de constituição, ou ainda a incorporação de metodologias tomadas de empréstimo a outras áreas disciplinares. Por um lado, estes procedimentos têm contribuído para descentrar a produção artística das suas qualidades auráticas e reificadas e para promovê-la enquanto meio discursivo por excelência dos modos de ver e compreender a realidade.

Na comunicação *We shall destroy this program* do professor-artista Alexandre Estrela, também enfatiza o papel do **artista educador** ao declarar que “**Esta conferência é uma defesa incondicional do papel dos artistas enquanto educadores.** (...) Serão apresentados exemplos e vídeos onde esta passagem de testemunho é feita fora da grelha e alcance da linguagem e da ciência.”⁶

Neste eixo prevalece a conceção da obra de arte com uma função social e como um fenómeno de comunicação que se desenvolve no decurso de uma experiência estética (Dewey), em ambiente de reflexividade.

Estas premissas, consoante o ângulo de abordagem, darão origem à **estética participativa**, de Claire Bishop, à **estética relacional**, de Nicolas Bourriaud ou à **estética do performativo** de Fischer-Lichte, mas também à **pedagogia do performativo**, de Charles Gorian e arte engajada e comprometida, da artista Tânia Bruguera.

Nos objetivos e no *modus operandi* ressaltam semelhanças e interseções com o que acontece ou deveria acontecer numa relação professor-aluno, formador-formando em contexto de sala de aula ou sala de formação física ou virtual, como defendem teóricos da **pedagogia cultural** para o ensino, como Paulo Freire, com a pedagogia do oprimido ou Dennis Atkinson, com a pedagogia contra o estado, do desconhecido ou do evento.

No domínio da arte participativa e da ótica do artista educador, conceptualizam-se, antes e durante o desenvolvimento das performances, experiências estéticas que envolvem um

⁶ *idem*.

mediador (o artista) e um recetor (o espectador) que visam estimular, ativa ou passivamente, alguma transformação no público participante.

Nestas configurações o artista cria obras de arte com objetivos e estratégias projetadas para condução do espectador em determinado sentido do seu “discurso”. Álvaro Egídio destaca essa particularidade em Albuquerque Mendes ao relatar e citar, no catálogo *Performance portuguesa, em Paris* que:

Albuquerque Mendes cria situações em concerto com o público nas quais os elementos da cultura judaico-cristã desempenham um papel-chave: “eu utilizo a religião católica em todo o meu trabalho porque muitas vezes é muito fácil, pela facilidade que eu assim tenho em colocar as pessoas no sítio que eu quero⁷

Mas será através das práticas artísticas das artes do comportamento⁸ (Álvaro, 1979) que a relação entre o público-espectador e o artista- com seu corpo, as suas ideias, objetivos e estratégias- se estabelece de uma forma direta, momentânea e interativa.

Por esse motivo, o artista e as suas práticas desencadeiam uma nova realidade no emergente paradigma da arte contemporânea a de: o **artista como obra de arte**.

⁷ *idem*.

⁸ *arte do comportamento* é um conceito que Egídio Ávaro utiliza e desenvolve no catálogo “Performances, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement au Portugal” relativamente às artes da ação ao vivo, enfatizando os estímulos de natureza comportamental que são dinamizados durante o processo artístico.

2. Da *performance* à pedagogia no contexto artístico

2.1 *Performance e educação*

Explorada a problemática, de um ponto de vista mais global sobre o poder transformador da arte e sobre algumas das particularidades associadas ao papel dos operadores estéticos e dos artistas educadores durante a emergência do paradigma da arte contemporânea, importa neste momento enquadrar a segunda dimensão da problemática que consiste na relação da performance com as ciências da educação, salientando algumas evidências que ocorreram no campo artístico e respostas para algumas questões essenciais como:

- Que relação se estabeleceu entre a arte e a educação na modernidade e na pós modernidade?
- Porque é que a performance foi utilizada como um processo de comunicação próximo da relação professor-aluno e do ensino-aprendizagem?
- Que estratégias utiliza o artista para comunicar a sua mensagem ao espectador?

O filósofo e professor norte americano John Dewey, que como já referimos no capítulo anterior, publica o manifesto “O meu credo pedagógico” (1897) em defesa de uma filosofia progressista e pragmatista que tinha por finalidade o desenvolvimento de cidadãos reflexivos e com espírito crítico desenvolveu um modelo pedagógico em alternativa ao modelo diretivo que se centrava na assimilação e reprodução de informação. Em 1934, é publicado o visionário livro “Art as Experience” em defesa da integração da experiência artística, do jogo e do lúdico nas metodologias pedagógicas de ensino e aprendizagem.

John Dewey foi mentor da visionária New School for Social Research, de Nova Iorque, dos professores-artistas John Cage e Allan Kaprow. Também o Black Mountain College(1933-1957), na Califórnia -considerado o laboratório da experiência estética nos Estados Unidos e a incubadora da maioria dos artistas da vanguarda americana- foi criado com base na filosofia progressista e pragmatista e nos princípios pedagógicos de Dewey, com foco na interdisciplinaridade, na experiência estética transdisciplinar. De entre os

professores destacam-se Josef e Anni Albers e Walter Gropius da escola de arte vanguardista alemã, Bauhaus.

A Bauhaus, apesar da sua curta existência (1919-1933), teve um papel decisivo tanto na descoberta e utilização de novas metodologias e estratégias pedagógicas usadas para estimular a criatividade e inéditas criações artísticas, como na ligação interdisciplinar das baixas e altas artes. Na importância do lúdico e das artes da ação como estratégia e técnica pedagógica de ensino destacam-se atividades de natureza performativa, entre os quais o ballet triádico (1922) no contexto pedagógico promovidas pelo professor e mestre Oskar Schlemmer.

É também nos Estados Unidos, país para onde emigraram Marcel Duchamp e os professores da Bauhaus, que um conjunto de artistas interessados em explorar estas temáticas em fluxo, se juntam e desenvolvem práticas artísticas e um corpo teórico e instrucional que dará origem ao grupo Fluxus com um legado decisivo na emergência das artes da ações ao vivo e nesta problematização.

São também artistas e professores-artistas, em rutura com as metodologias tradicionais de ensino utilizadas no sistema de educação formal, que trazem para o campo da criação artística práticas de experiência estética ao vivo. Na opinião de Roselle Goldegerg (2012), no início dos anos 60, as múltiplas e intensas práticas artísticas dos membros do grupo europeus, orientais e americanos do grupo Fluxus em Nova Iorque tornavam-se “cada vez mais, o centro por excelência dos espetáculos de performance”. (p.165-166).

Nesse processo de rutura e mudança através da performane art destacamos:

- as intervenções de artistas como Maciounas, Dick Higgins, Bem Vaultier, Yoko Ono (ativista dos direitos humanos) no domínio do ambientes de aprendizagem da liberdade;
- o corpo teórico como “The education of un-artist” (1972), os textos sobre Arte-Vida-Arte e o já citado “Legado de Pollock” (onde introduziu o conceito de Performance) e as Assemblages, Environments e os Happenings, do professor-artista Allan Kaprow;

- os trabalhos do artista plástico, músico, teórico e historiador de arte George Maciunas, coordenador e fundador do grupo internacional Fluxus.

John Cage em associação com o bailarino Merce Cunningham promove “a dissociação entre arte e representação. O abandono da narratividade, da hierarquização espacial do espaço cénico, assim como dos géneros artísticos, a adoção da aleatoriedade como método de composição, a definição de dança como corpo em movimento e de música como o som que nos rodeia, trouxe uma liberdade e uma frescura que prepararam a emergência dos diversos artistas.” (Krstich, 2016) como George Brecht, Dick Higgins e Al Hansen, essa ludicidade se originou na sala de aula – como alunos da aula de música experimental de John Cage na New School for Social Research.

Na Europa o centro dinamizador das Artes da Ação esteve concentrado em França e na Alemanha:

- Ben Vautier, um francês nascido em Itália, escreve a partitura de Lesson (1963) eventos no Fluxus Performance Workbook, evocando a imagem de uma performance baseada em palestras em que ensinar e executar, aprender e participar são atividades paralelas. A transformação da sala de aula em um laboratório de performance, conforme descrito na “lição” de Vautier, e o surgimento de modelos de aprendizagem experiencial são sintomáticos do movimento educacional mais progressivo da década de 1960, que tentou desestabilizar ambientes de aprendizagem autoritários desde escolas públicas de ensino médio até escolas de arte pós-secundárias. (Krstich, 2016);
- O artista francês do Fluxus, consultor da ONU e ideólogo Robert Filliou, entre Verlag, Koenig e Nova Iorque, escreve em co-autoria e publica, em 1970, “Teaching and Learning as Performing Arts” com a participação de J.Cage, G. Brecht, A.Kaprow, B. Patterson, J. Beyus e tanto outros;
- Em Dusseldorf e Kassel, o alemão Joseph Beyus, cria, em ambiente artístico, performances-aulas e, em ambiente académico, a 27 de abril de 1973 a alternativa FIU (Free International University);

- O polaco Bazon Brock, professor universitário de estética cria, em ambiente artístico, actions teaching; e
- o alemão Wolf Vostell cria o conceito de artista educador.

Na Ásia, o protagonismo neste cenário dos membros do Grupo Gutai combinando pintura, performance, instalações interativas em permanente processo de experimentação e teatralização. Curiosamente a maioria dos artistas protagonistas deste processo eram professores universitários nas belas-artes e atuavam de um ponto de vista alternativo em ambos os campos, o artístico e o educativo.

Durante a segunda metade do século XX a articulação da performance com o campo das ciências da educação traduziu-se na contaminação de inscrições teórico-práticas resultantes da intersecção e apropriação, por parte da performance, de princípios, métodos, estratégias e técnicas de ensino emergentes:

Em meados da década de 1960, artistas afiliados a Happenings e Fluxus e educadores com ideias semelhantes assumiram esse problema ao reivindicar o jogo como estratégia pedagógica em seus esforços para reformar o currículo nas universidades e escolas de arte e suas ações deram origem a novos jogos adultos: modelos alternativos de currículo na forma de livros de artista, gráficos, jogos de tabuleiro, cartas de baralho e outros kits.

Todo este material aponta para uma relação complementar entre formas de brincar artístico e educativo, criando uma estética instrucional para a aprendizagem experiencial que se radicalizou durante a agitação social e política dos anos que antecederam e seguiram as revoltas estudantis de 1968. (Krstich, 2016)

2.2 Arte? Nunca! Educação? Que ideia!

No contexto português das belas-artes, Amadeo Souza-Cardoso já se tinha destacado a nível internacional. Verificava-se a saída de artistas para França e Inglaterra, como M^a Helena Vieira da Silva ou artistas do KWY João Vieira, René Berthólo e Lourdes de Castro, entre outros. O apoio da Fundação Calouste Gulbenkian a estudantes residentes foi também decisivo na ligação dos artistas portugueses à realidade internacional, tal como aconteceu a Alberto Carneiro, na Saint Martin's School of Art de Londres, mas também a Ângelo de Sousa ou João Dixo.

Por ocasião da exposição “VERBIVOCOVISUAL- Poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975”, na Galeria Zé dos Bois, o curador Natxo Checa (2017) refere que, segundo Eugénio de Melo e Castro, foi com Poesia Experimental que Portugal conseguiu inverter o crónico epigonismo português face às práticas artísticas internacionais. Citando Eugénio de Melo e Castro, também refere que na carta que escreveu no suplemento literário do jornal Times (1962) anunciava aos leitores que contrariamente ao que tinha sido sugerido naquele jornal:

experiências ligadas à poesia concreta não eram invenção anglo-saxónica – havia em Portugal e no Brasil quem se dedicasse à exploração da página como campo performativo e do signo como agente primeiro dessa performatividade, pelo menos desde meados dos anos 1950.

...

Ela [a Poesia experimental] sublinha a absoluta sintonia de um conjunto de autores nacionais com a abrangente revolução cultural que instalou a semiótica e o estruturalismo no centro dos debates culturais em ambas as costas do Atlântico. Contemporânea (e, por vezes mesma, precursora) das artes pop e conceptual, da performance e do happening, da interdisciplinaridade, do impulso no sentido da desmaterialização do objeto artístico e da generalizada contestação face à crescente mercantilização da obra de arte, a Poesia Experimental foi parte activa da efervescência intelectual saída dos escombros da Segunda Guerra Mundial. (Checa, 2017)

Na senda daquele pensamento, as obras de Ana Hatherly, de Alberto Pimenta ou João Vieira na poesia, pintura e *performance* foram precursoras da inovadora transdisciplinaridade de géneros artísticos, da arte conceptual, da desmaterialização da obra de arte, da experiência artística dirigida ao público-espectador e da explícita vontade de mudança de paradigma. Mudanças essas que se projetavam tanto no campo da realização (artista), como da perceção (espectador) da obra artística.

O objetivo era introduzir algo de inovador na arte e convocar o público-espectador para vivências e experiências perturbadoras e inéditas, associando a exposições e objetos artísticos, mais ou menos tradicionais, experiências espetaculares que levassem o público ao desconhecido.

Os mesmos propósitos encontrámos na área da música, nos anos 60, com o designado happening “Concerto e Audição Pictórica”, realizado a 7 janeiro 1965, sob a orientação de Jorge Peixinho, na Galeria Divulgação. Já nesta altura estava estabelecida a ligação internacional a John Cage e assumida a sua polémica influência:

Partindo deste postulado de John Cage: Todas as coisas nos dão a sua música, uma porta que bate, um automóvel que passa, um grito perdido no silêncio, ou mesmo os instrumentos ortodoxos executados de qualquer maneira menos aquela que é apropriada, enfim, desde que toda a matéria sonora saída de qualquer fonte é logo música, torna-se aparentemente fácil, comodamente acessível, a realização de uma sessão musical à maneira de Cage, mesmo que não sejam músicos a elaborá-la.

O público é que pode ser constituído por «conhecedores» da música clássica porque convém escandalizá-lo, fornecer-lhe dados para os seus complexos de culpa relativos à falta de evolução manifesta na música.” (Peixinho, 1965)

Importa destacar também o que Eugénio de Melo e Castro escreveu sobre o evento:

Na noite de 7 de janeiro de 1965, na Galeria Divulgação em Lisboa, aconteceu alguma coisa a que se chamou “Concerto e Audição Pictórica”. (...) A equipa que realizou o “Concerto e Audição Pictórica” era a seguinte: Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, Manuel Baptista, Mário Falcão, Melo e Castro, conforme consta no programa (...). (...) **Esse programa parece-nos, a nós portugueses, simplista, de tão genérico**

que é, em relação à gravidade dos problemas que pretende resolver ou só equacionar. É que nós estamos de tal modo metidos e mantidos nos nossos compartimentos estanques do “nosso tabuleiro de ovos” que uma sucessão de actos insólitos ou meramente só simples feita colectivamente e segundo um mais ou menos vago programa nos parece antes de mais nada ridículo e inútil. Comunicação, nessa série de disparates? – Não!

Arte? Nunca!

Educação? Que ideia!

A arte, a educação, a comunicação são coisas muito sérias, que só seriamente (sem rir?) se podem realizar...

Tal foi o tom da crítica e da polémica que em 1965, nos jornais de Lisboa, se seguiu à realização do “Concerto e Audição Pictórica”. E creio que ainda haverá pessoas ressentidas com o esbanjamento de “talento” que nessa noite realizou Jorge Peixinho, ao tocar violino com uma arma de fogo, ao beber champanhe por um bidé, etc. etc., ou então Salette Tavares a cantar esganiçada uma ária à cri-cri-cri-crítica, ou António Aragão dentro de um caixão, ou até Melo e Castro (eu) a tocar música em instrumentos (chocalhos) silenciosos e a agredir as pessoas com focos de 1 000 W!!! (Castro E. d., s.d.)

E sobre a sua participação com PEÇA 59 (MÚSICA NEGATIVA)- 1ª audição mundial ou Poema, in Poesia Experimental: 2º caderno antológico (1966) e o filme realizado por Ana Hatherly em 1977, Melo e Castro também escreveu:

“Este filme é sonoro” (...) “Música negativa (1965) nada tem a ver com a valorização musical do silêncio. Tem a ver (porque é para ser vista) com a ausência do som. Começou como uma brincadeira infantil e continuou como metáfora contra a impostura do silêncio e da censura salazarista, em janeiro

de 1965, sendo uma das participações no happening organizado por Jorge Peixinho Concerto e Audição Pictórica na Galeria Divulgação, em Lisboa. Este filme foi realizado por Ana Hatherly em 1977, tendo o autor como performer.” (in ‘O Caminho do Leve’). (Castro E. d., s.d.)

De algumas outras referências pioneiras, a salientar, desde já:

- Alberto Carneiro, artista, professor de desenho na Faculdade de Arquitetura do Porto e pedagogo no Ludus e no CAPC, que é considerado o precursor da arte ecológica e
- Egídio Álvaro, crítico de arte, comissário mas também professor no Instituto de Arte, Design e Empresa (IADE), em Lisboa, galerista em Paris (Gallerie Diagonnale) que foi comissário e promotor da “Performance portugaise”, sobretudo em Paris, mas também nos Encontros Internacionais de Arte (Valadares, 1974; Viana do Castelo, 1975; Póvoa de Varzim, 1976 e Caldas da Rainha, 1977). Performance essa que apresentava características de intervenção social e política.

Por fim, de sublinhar que, nos anos 70 do século passado, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e os professores João Dixo e Alberto Carneiro realizavam visitas de estudos ao estrangeiro (França, Inglaterra, Alemanha, Holanda, etc.), também com o apoio da Fundação Gulbenkian, o que permitiu que os alunos conhecessem o universo artístico internacional. Albuquerque Mendes participou em algumas das visitas de estudo.

2.3 Performance e experiência estética

A performance, na opinião de Roselee Goldberg (2012) teve um papel muito particular enquanto processo comunicacional de transformação. De um lado, enquanto forma de expressão artística catalisadora “contra os convencionalismos da arte estabelecida.” e, de outro, enquanto meio de expressão de ideias. Situando-se, assim a performance relativamente ao panorama artístico de rutura “ao longo do século XX, no primeiro plano dessas atividades: uma vanguarda das vanguardas.” (pp.7-8), justamente porque:

Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam os seus slogans e erguiam barricadas em protesto contra o “sistema” ... os artistas tomaram eles próprios a iniciativa de exprimir as novas diretrizes (...) os performers começaram a adotar os seus próprios corpos como material artístico. A performance representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias. ... O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica com que o performer o confrontava. (pp. 193-194).

E a performance, enquanto arte do comportamento ao vivo que desencadeia experiências assume um papel particular porque:

permite comunicar directamente com o público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. Por seu lado, o interesse do público por tal meio de expressão artística, sobretudo na década de 1980, provém de uma aparente vontade de ter acesso ao mundo da arte, de se tornar espectador dos seus rituais e da sua comunidade diferenciada, de se deixar surpreender pelas criações inusitadas e sempre transgressoras destes artistas. (pp.8-9).

Em Portugal, de entre as várias intervenções que ocorreram no sentido de que a “*performance* representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte” e que “O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica com que o performer o confrontava, destacamos a intervenção artística João Vieira nas suas exposições e, em particular o denominado “Expansões moles” na inauguração da exposição “Expansões Duras” na Galeria Judith da Cruz, (1972), descrita pela jornalista Maria José Palla:

Eram 10 da noite quando as primeiras pessoas começaram a chegar. Espectadores habituais das inaugurações, compradores, artistas e aparentados, intelectuais, raros jornalistas e homens de televisão. O chão integralmente coberto de letras multicolores

...

Que se vai passar aqui – perguntavam os homens da televisão ao expositor. Já se está a passar – respondia este calmamente. Figuras importantes para filmar? Figuras importantíssimas, figurões – era a resposta.

Algo se passava com efeito: a hesitação de pisar o que pomposamente se considera arte. Mas a obra do artista estava ali mesmo para isso. E então, sem outra possibilidade de escolha que não fosse a de entrar ou retirar, as pessoas venceram a barreira da suspeita e do medo e penetraram na exposição. A festa começava. (...) Foi nessa altura que se descobriu que as letras espalhadas no chão também podiam ser vestidas. (...) A confusão animava a euforia que se estabeleceu. (...) Disparatado os insultos estalaram. Meio a sério meio a brincar, dois espectadores serviam de porta-vozes às opiniões dos grupos. Sinal do único diálogo possível, certificado, de que apesar de tudo, a comunicação se estabelecera. (Palla M. J., 1971)

A Arte é uma festa! Foi este o título, em jeito de conclusão, a que a jornalista Maria Antónia Palla deu ao artigo que nos dias de hoje já é um documento histórico, registo e testemunho da inauguração da exposição de pintura de João Vieira, “Expansões” onde foram criados “(...) exercícios que convidam o espectador a participar na descoberta do espaço e do tempo, na relação do seu próprio corpo com as célebres letras gigantes, então apresentadas enquanto objetos de espuma maleáveis e moldáveis ao corpo. (Melo, 2007)

Algo de novo e inesperado estava a acontecer no meio artístico português, em ambiente encenado e festivo.

Na opinião expressa da espectadora e jornalista, o que aconteceu naquela noite e naquele lugar, para quem esteve presente não se esgotou, nem em mais uma trivial inauguração de uma exposição de pintura, nem em mais um espetáculo/animação introdutório à abertura do espaço de exposição ao público. Foi muito mais do que isso!

Continuando, na senda deste testemunho, são de reter ainda algumas outras passagens do artigo que evidenciam, do seu ponto de vista, as intenções (os seus objetivos expressos) do artista e o relato interpretativo da espectadora participante:

Na exposição agora realizada, as hipóteses eram limitadas: brincar ou retirar [continua a jornalista]. A acção-espectáculo que marcou a inauguração revelou muito acerca da nossa própria mentalidade: as pessoas não entram no jogo, como diz o pintor por falta de hábito, por timidez, fruto do meio e da educação locais. A arte para João Vieira tem a ver com festa, com jogo e também com libertação. Uma exposição que um pintor faz –diz- é um sinal da atitude que o artista tem perante a vida. (Palla M. J., 1971)

Por outro lado, o próprio João Vieira, afirma naquela entrevista que:

Quero e continuarei a querer (...) que as pessoas encarem a arte de uma maneira não habitual. É importante perder a cara de museu que é a cara de enterro. A minha vontade é fazer participar as pessoas na festa, que é uma exposição de pintura de uma artista vivo.” esclarece João Vieira.

João Vieira (1934-2009) fez parte de uma geração de artistas plásticos da vanguarda artística que tanto a nível nacional como internacional (ex. KWY) praticavam o experimentalismo interdisciplinar. Era um artista que “Queria fazer poemas com pintura e começou a pintar letras.”, e que nas suas manifestações artísticas apelou ao lado festivo e celebrativo da arte e à participação direta do público. (Ideias, 2012)

E o que foi a “Expansão”, depois de a festa terminar? É pertinente a pergunta que Maria José Palla deixa no ar no final do seu artigo:

Os quadros pendentes ou as letras espalhadas no chão são apenas sinais de um acontecimento passado, memória de uma alegria perdida no tempo. Isolados, valem por si. E os visitantes perguntam: isto é pintura? Para o pintor, a resposta é inequívoca. - Claro que sim. O encenador João Lourenço disse ao ver a exposição: “Parece que se está dentro de um quadro teu.

É bem do nosso tempo (1971) a ideia de dessacralizar a palavra cultura. É (...) anticultura, que outra coisa não é senão uma nova concepção daquela. Algo que está

virado para a experiência cotidiana, efêmero como a vida dos homens e tão importante como ela. (...)

Tudo isto se insere numa proposta: é preciso estar na vida. Tudo o que o homem faz é – devia ser – para bem e prazer do homem.

Na alegria da festa tê-lo-emos descoberto?

João Vieira não procura captar o público, mas antes chegar a ele e devolver-lhe a arte, abrindo-lhe as suas possibilidades. (Palla M. A., 1971)

Outro exemplo, a destacar, ainda no universo artístico da Península Ibérica, é o trabalho da artista-pedagoga espanhola, Esther Ferrer e, em particular, a sua performance-conferência: “El arte de la performance: teoria e prática”, realizada no Museu Reina Sofia em 2017. No limite, a performance, permite que os próprios artistas expressem respetivos conceitos e referentes. Esther Ferrer é considerada a pioneira da performance em Espanha, estudou magistério e especializou-se em pedagogia.

Como a própria artista nos indica “El arte de la performance: teoria e prática” consiste numa “performance que é uma conferência ou uma conferência que é uma performance, uma teoria que se torna prática ou uma prática que se torna teoria”.

Nessa ótica, a performance é “uma linguagem artística que atravessa os campos da arte e da educação e que questiona: “o que se entende do gênero performativo, o que se transmite e quanto do que se transmite é entendido pelo público: o real, o imaginário, o lógico, o absurdo, o óbvio e o menos óbvio, um modo particular de fazer e falar?... (Museu Reina Sofia, 2017)

Esther Ferrer, a artista pedagoga foi professora-artista e colabora frequentemente em conferências sobre performance e utopia.

No sentido atribuído por Vostell é uma artista educadora que desenvolve práticas artísticas de performance e objetos artísticos como instalações, sobre temas da vida real

justamente porque, como refere: "Acredito que a arte é o único espaço de liberdade que tenho, é o único espaço em que posso pagar tudo e a única pessoa que decide se é bom, mau, interessante ou não sou eu, e assumo essa responsabilidade. "A arte é meu único espaço de liberdade". (Ottón, 2017)

Se por um lado, no território artístico, a ética conjugada com a autenticidade da obra conferem uma aura aos artistas que protege e legitima o seu trabalho, e confere um espaço de liberdade quase sem limites (Reimer, 2007, p. 1226), por outro, Esther Ferrer para além de ser artista educadora é uma artista des-artista na ótica defendida por Allan Kaprow. (2007)

Com “El arte de la performance: teoría e práctica” Ferrer inscreve-se no paradigma da Não-Arte, na concepção de Allan Kaprow e no campo de resposta à questão:

Que pode fazer un des-artista quando abandona el arte (arte-Arte)?

Imitar a vida, como antes. Ensinar aos outros como. A não-arte mencionada na parte 1 é uma arte de semelhança. É como a vida, ou seja, aponta para semelhanças. A arte conceitual reflete as formas de linguagem e o método epistemológico; os Earthworks duplicam as técnicas de cavar e arar ou as formas do vento na areia (...) As versões ready-made do gênero Ready-made, que os artistas identificam e reivindicam como suas, são imitações no sentido de que a condição “arte” aplicada a algo que não foi arte. (...) Depois disso, qualquer coisa que se assemelhe a um Ready-made automaticamente se torna outro Ready-made. O círculo está fechado: enquanto a arte tende a imitar a vida, a vida imita a arte.” (2007, pp. 39-40)⁹

⁹ Imitar a vida, como antes. Meterse de lleno. Enseñar a otros como . El no-arte mencionado en la parte 1 es un arte del parecido. Es como la vida, es decir, apunta a similitudes. El arte conceptual refleja las formas del lenguaje y del método epistemológico; los Earthworks duplican las técnicas de excavación y arado o las formas del viento en la arena (...) Las versiones ready-made del género Ready-made, que los artistas identifican e reclaman como propias, son imitaciones en el sentido de que la condición “arte” aplicada a algo que no há sido arte. (...) Después de esto, cualquier cosa que se asemeje a un Ready-made se convierte automáticamente en otro Ready-made. El círculo se cierra: mientras que el arte se inclina a imitar la vida, la vida imita al arte (Kaprow, La educación del des-artista, 2007).

2.4 Não-arte e o des-artista

Em idêntico alinhamento teórico Georges Maciunas, em 1963, com a sua concepção de “Educação artística” baseada nas novas características do “Homem contemporâneo” (Figura 3) durante o Festival Internacional de Música em Wiesbaden (Alemanha) e a partir das ideias de John Cage, formaliza na Europa o movimento Fluxus na Europa, divulgando o seu Manifesto e outros princípios, donde assume especial relevância os conceitos de “Homem Contemporâneo” de Maciunas, a par do conceito de “Não-Arte” e de “des-artista” de Alan Kaprow. (2007)

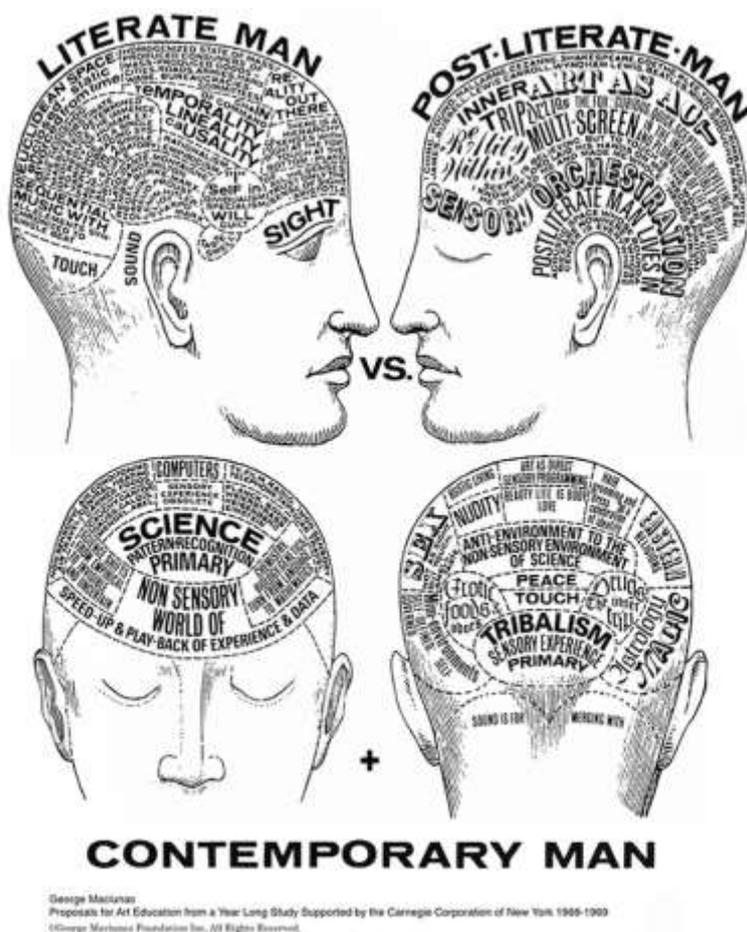


Figura 3 – Contemporary man

© Georges Maciunas (1968)

O conceito não-arte teorizado por Allan Kaprow nos seguintes termos: Não-arte “é mais arte que a Arte. [e] ... é aquilo que ainda não foi aceite como arte, mas capturou a atenção de um artista. ... a não-arte ... existe apenas fugazmente ... já que a vida da não-arte reside precisamente na sua identidade fluida”¹⁰ (2007, pp. 15-16)

Em Kaprow o artista é o des-artista, ou seja, “alguém envolvido na tarefa de mudar de trabalho, de modernizar.”¹¹ (2007, p. 26). E o des-artista é o artista da Não-Arte.

A outro tempo, assumiam lugar de destaque as concepções de que “cada homem um artista e o conceito expandido de "arte" de Joseph Beuys, donde defendia, em entrevista a Franz Haks (1979), que:

- A criatividade não é monopólio dos artistas; e que
- “cada homem um artista” não significa que “todos devem ou podem tornar-se artistas plásticos (...) mas que todos podem determinar o conteúdo da sua vida na sua esfera particular, seja, na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia, e por aí fora”. (Beuys, 2011, p. 8)

Em ambas as concepções defendia-se a importância da arte, da educação e da arte na educação e na formação em prol de finalidades comuns: o poder transformador da arte no desenvolvimento da reflexividade, da criatividade individual e da capacidade de mudança do ponto de vista do indivíduo, numa primeira instância, e do ponto de vista coletivo e dos sistemas cultural, artístico, social e político numa segunda instância.

Neste processo, de todas as formas de expressão artística -desde as artes visuais, passando pelas artes performativas ou do palco (cinema, teatro e dança) até à *instalação*-, a *performance* permite que o artista desempenhe um novo papel, o de **artista como obra de arte**, como afirma Roselee Goldeberg:

¹⁰ [No-arte] es más arte que el arte Arte. ...es aquello que aún no há sido aceptado como arte pero há captado la atención de un artista. (...) “el no-arte (...) existe sólo fugazmente (...) puesto que la vida del no-arte reside precisamente en su identidad fluida.

¹¹ *alguien involucrado en la tarea de cambiar de trabajo, en modernizarse.*

a performance conferiu ao artista uma presença na sociedade. Consoante a natureza da performance chamamos a essa presença esotérica, xamanística, educativa, provocatória ou mero entretenimento. (2012, p. 9).

Por outro lado, as performances na medida em que são arte-processo ao vivo e, por consequência, arte efémera, acontecem, apenas, durante o desenvolvimento daquela ação, naquele espaço, na presença do artista e dos espectadores. Ainda que possa ser visualizada posteriormente através de registos fotográficos ou videográficos ou de reenactment jamais é possível que uma performance se repita, tal como acontece com as aulas ou as sessões de formação.

Ora, constatamos que tanto do lado da educação, como do lado da arte, o foco é colocado cada vez mais no aluno e no espectador, respetivamente, e que sobressaem em ambos os processos, expectativas e desejos transformadores: a **utopia da mudança**.

Estas questões são evidenciadas por Alberto Carneiro. O pedagogo, escultor e pioneiro da arte conceptual em Portugal afirma que, por exemplo:

- a exposição é um manifesto, o conceito por um lado, é definido a partir de uma indefinição, a saber: "Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida:
- e a ideia central é a demonstração de que a arte é o artista e também o espectador." (Serralves, 2013).

Reforçando que tal ênfase, no seu caso, advém da construção da sua sensibilidade na natureza:

Se tivesse nascido na cidade, se tivesse vivido a minha primeira infância na cidade, a minha obra não seria o que é. Nem eu, provavelmente, me teria encontrado com este mundo".

"Sendo a mesma pessoa, fisicamente, o mesmo nariz, as mesmas orelhas, não seria o mesmo. A minha sensibilidade foi construída numa relação direta com essas coisas." (2022, p. 1).

2.5 Pedagogia no contexto artístico

Etimologicamente pedagogia corresponde ao termo grego *paidagogós*, que é composto por duas palavras: *paidos* que significa “criança” e *gogia* que significa “acompanhar ou conduzir” no contexto do processo educativo.

Atualmente é uma ciência, a Ciência da Educação, que tem por objeto de estudo a organização do processo de aprendizagem em função dos objetivos gerais definidos para cada área de competências e capacitação do cidadão. Existe, para a organização das atividades de aprendizagem (formal, não formal e informal), uma multiplicidade de filosofias, estratégias, métodos, metodologias, técnicas pedagógicas e meios de que se pode fazer recurso, cuja interseção e impacto estão sistematizadas num continuum no esquema abaixo, construída a partir da teoria da aprendizagem de David Ausubel.

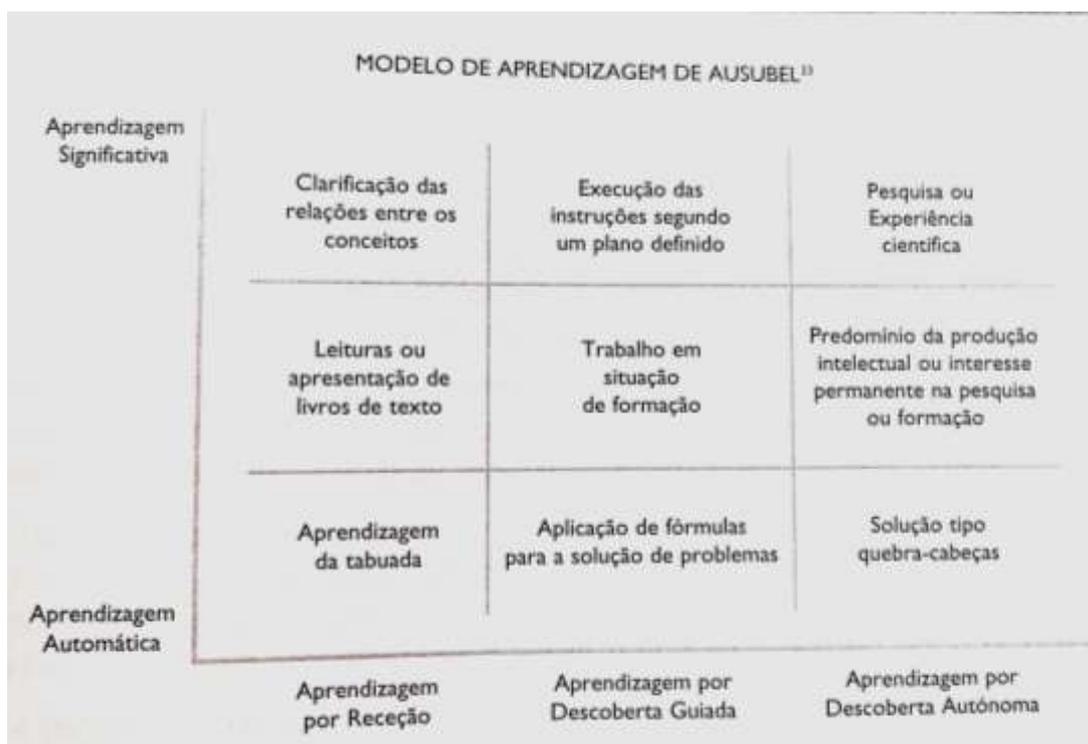


Figura 4 – Modelo de Aprendizagem de Ausubel
“Aprender a Aprender” Novak&Gowin (1996)
© Rodrigues&Ferrão (2010, p.65)

Neste sentido, qualquer uma das metodologias passivas ou ativas de ensino, com maior ou menor dinamização de atividades por parte dos alunos/formando, é válida. Os vários métodos de ensino também (diretivo, semidiretivo ou não diretivos) desde que em concordância com os objetivos gerais e operativos da aprendizagem e numa perspetiva de “SE..., ENTÃO”.

A utilização de qualquer uma das metodologias dependerá das opções pedagógicas que o professor/formador/conferencista faz, caso a caso. Para o efeito torna-se necessário identificar as estratégias e táticas pedagógicas para a eficácia da ação, interligando os objetivos pedagógicos (ensino) ao impacto na receção (aprendizagem). (Rodrigues & Ferrão, 2010).

O nosso estudo propõe-se a investigar as estratégias utilizadas pelos artistas nas práticas artísticas de performance art num contexto específico de mudança política, cultural e artística da História de Arte internacional e portuguesa, uma vez que constatamos que as estratégias de que fazem recurso têm paralelo com as do sistema educativo e que este processo, de contaminação sistema educativo-sistema artístico, se terá iniciado por professores-artistas.

No domínio das Ciências da Educação, sublinhamos desde finais do século XIX os estudos e trabalhos que exploraram diversas filosofias e metodologias de ensino em prol da dinamização de processos de aprendizagem ativos, participativos e colaborativos como,

- internacionalmente: Lev Vygotsky, Jean Piaget, John Dewey, Maria Montessori, Rudolf Steiner, Paulo Freire, Herbert Read, Arthur Efland; e,
- em Portugal, Arquimedes da Silva Santos e Calvet de Magalhães, pioneiros da Educação pela Arte, Sérgio Niza co-fundador do Movimento da Escola Moderna e Jacinto Rodrigues, com os seus estudos sobre a pedagogia na Baha'is e Joseph Beuys, a par de professores-artistas como Alberto Carneiro, o pedagogo do Ludus, com Elvira Leite, Manuela Malpique, entre outros.

Vários foram os artistas que se inspiraram naqueles teóricos e nas filosofias orientais no sentido de promoverem mudanças nos paradigmas vigentes nos dois sistemas (ensino e

artístico) de que destacamos os professores-artistas como John Cage, Allan Kaprow, Joseph Beuys ou mesmo Alberto Carneiro e João Dixo, em Portugal.

Atualmente outras correntes de investigação se realizam no domínio da estética pedagógica (Claire Bishop), da estética do performativo (Fischer-Lichte) e da pedagogia cultural, cujo âmbito de estudo se situa na interseção dos sistemas educativos e artísticos.

John Dewey, Alain Badiou, Dennis Atkinson, Jacques Rancière, são os autores da pedagogia cultural a que faremos, recurso porque são os mais próximos da nossa problemática no domínio das aprendizagens transformadoras, ora nos sistemas educativos oficiais, formais, não formais, mas também nos de aprendizagem informal, como os dos espaços da arte.

3. Premissas e perguntas da investigação

Premissas:

Um mundo reflexivo social, educativo e artístico em rede

Esta investigação parte, assim, de um conjunto de evidências empíricas documentadas tanto em estudos académicos como em registos dos próprios protagonistas da História da Arte. As evidências descritas anteriormente a partir do final da primeira metade do século XX em simultâneo ou no decurso de viragens de ordem sociopolítica e cultural do Ocidente ao Oriente.

Importa ainda acrescentar que em Portugal, na esteira duma modernidade e dum modernismo reconhecidos como tardios e da Revolução de abril, o contexto político, social e cultural de rutura, transformação e mudança, após as lutas estudantis da década de 60 do século passado, o ambiente caracterizava-se ainda, no pré e no pós 25 de abril, pela luta política e pelas reflexões e discussões sobre o status quo do sistema da arte.

Os artistas eram reflexivos tanto quanto ao campo artístico e ao mercado da arte, como quanto em relação à estética e à ética dominantes. As intervenções e os rituais artísticos no alinhamento das mensagens do pensamento através do corpo, fora dos museus e das poucas galerias, constituíam o novo médium artístico que se desenvolviam na rua com o objetivo de se estabelecer um contato direto com o cidadão.

Nos mundos da arte (Becker, 1982) dominavam as relações entre artistas e operadores estéticos, a sul com Ernesto de Sousa e José Aurélio (Galeria Ogiva) e a norte com Egídio Álvaro e Jaime Isidoro (Galerias Alvarez), num dinâmico e mobilizador trabalho conjunto de reflexão, discussão, manifestação e a ação.

Operadores e artistas apelavam à necessidade “de refletir, questionar e investigar a arte em geral, assim como as suas próprias obras, linguagens, esferas de ação e mecanismos.” (Fundação de Serralves). O conhecimento do que se passava no estrangeiro, a relação com os seus artistas e o dar a conhecer, no exterior, o que se fazia na arte portuguesa (e na performance e, em particular) era sentido como fundamentalmente necessário.

Fruto dessa relação reflexiva, as novas intervenções artísticas (desde os objetos e práticas concetuais, passando pelas instalações, aos rituais das artes da ação) constituíam manifestos contra o instituído, contra a aura do artista e contra o mercantilismo na arte. Surgem, assim e também em Portugal, na esfera da arte inovações que se caracterizaram pelo(a)

- c) Primado da ideia sobre o objeto (Arte Concetual);
- d) Conceção de que corpo, as ideias e os ideais do artista são obra-de-arte;
- e) Paradigma vernacular Arte-Vida/Vida-Arte, por vezes, completamente imersas e indistintas da vida quotidiana;
- f) Efémero e pela obra de arte-processo de trabalho;
- g) desmaterialização do objeto artístico e rutura com a aura do artista; e a
- h) vontade de associar ao processo educativo, práticas artísticas de performance art, a visar transformações de natureza pessoal, social ou política.

Na senda daquele ambiente de rutura, inovação e mudança, uma pleíade de artistas da segunda metade do século XX introduziu e consolidou no sistema artístico e na vida quotidiana portuguesa uma nova série de objetos e práticas artísticas, ensaiando novas estéticas das artes da ação ao vivo e das artes do comportamento quebrando fronteiras nos tradicionais géneros e estilos do universo das belas e altas artes (pintura, desenho, escultura), da Música ou da Dança.

Em síntese, evidenciamos como as premissas desta investigação:

- a) Um novo paradigma interdisciplinar e transdisciplinar que cria ruturas nas tradicionais fronteiras estéticas dos géneros artísticos, cria novos objetos e práticas artísticas no universo da arte com uma função de intervenção social;
- b) Um novo paradigma Arte-Vida a criar também ruturas, mas desta feita nos universos da arte e da vida. Universos que passam a se contaminar mutuamente e

onde emerge a atribuição de novos papéis para os artistas, na arte e na sociedade: o de transformers (Bernardo Pinto de Almeida) e de artista educador (Vostell) promovendo viragens no campo cultural e artístico, mas também no campo social e político;

- c) No campo artístico o uso frequente da experiência estética em novas propostas de criação que conduzem a novas linguagens e formas de expressão. Grande parte dessas novas propostas têm um carácter fortemente pedagógico e visam despoletar e ativar no espectador um conjunto de efeitos comunicacionais;
- d) O uso da performance como ativador de experiências estéticas através a dinamização de estratégias pedagógicas, que até então eram do campo estrito da educação;
- e) Estratégias nos objetos e nas práticas artísticas que visam o envolvimento do espectador, intelectualmente ou fisicamente, por um lado, para retirá-lo do tradicional papel de espectador passivo e, de outro, para alertar e acrescentar algo de novo à vivência do espectador;
- f) O uso de metodologias que visam romper com o paradigma de reprodução e assimilação de saber feito disseminado e praticado no ensino formal. As estratégias utilizadas são inspiradas em pedagogias alternativas propostas para o ensino, nos campos da educação, em geral, e da educação artística, particular. Destacamos a pedagogia do evento de Dennis Athinkson e as estratégias como: disrupção ou interrogação de referentes tradicionais.

Estamos assim em presença de evidências registadas pela História de Arte Contemporânea, internacional e nacional, e por estudos vários que se convertem na nossa investigação em premissas a validar no trabalho de Albuquerque Mendes.

Perguntas da investigação

A partir daquelas problemáticas e respectivas premissas, formulámos uma bateria de perguntas sobre o contexto educativo e artístico e o corpo de trabalho de Albuquerque Mendes:

1. Como estava organizado o ensino no CAPC?
2. Quais as estratégias pedagógicas e as metodologias que utilizavam?
3. Quem foram os protagonistas das vanguardas e que eventos desenvolveram?
4. Havia influência das vanguardas internacionais? Quais?
5. A educação era equacionada como uma função social da arte?
6. Como se estruturou e desenvolveu o corpo de performace de Albuquerque Mendes?
7. Que estratégias Albuquerque Mendes utiliza na concepção e no desenvolvimento das suas performances?
8. Que relação têm com as estratégias pedagógicas no ensino?

Após a adesão do artista Albuquerque Mendes e com o início das entrevistas outras realidades e perguntas foram surgindo relacionadas com a sua formação artística que foram abordadas na primeira e preliminar conversa com Albuquerque Mendes, realizada por telefone e não gravada, mas que o próprio artista sistematiza num depoimento feito para o Museu Nacional de Arte Contemporânea sobre o seu processo criativo. (MNAC, 2021)



Figura 5 – Paleta, sinos e caixa de pintura utilizados nas *performances-ritual*

© C.M.Vila Real exposição “Corpo de performance”

© Fotografia: Manuela Rodrigues

CAPÍTULO II – NA MINHA EMPRESA OS ALBUQUERQUE MENDES FORAM TODOS SANEADOS: *PERFORMANCE* E ESTRATÉGIAS PARA A UTOPIA DA MUDANÇA NO CONTEXTO EDUCATIVO E ARTÍSTICO

1. Albuquerque Mendes: influências artísticas

1.1 Trancoso

José Bernardo de Albuquerque Mendes, nasce a 17 de março de 1953 em Trancoso. Desde muito cedo, lê e desenha diariamente. “Com três, quatro anos de idade começo a receber livros que o meu pai comprava para mim, Tio Patinhas, Zé Carioca. Dos cinco para aos seis anos, livros da Livraria Civilização, Júlio Verne, a história de Madame Curie, Pasteur.” (E11, 2022)

Na sua casa havia muitos livros, desde o Neorrealismo português, Alves Redol, José Saramago e também Masoch, Sade; A Cartuxa de Parma de Stendhal, Paralelo 42 de John dos Passos, Por quem os sinos dobram do Hemingway, “E livros de escritores brasileiros que o pai comprava e que cedo os li”. “Não havia poesia, quem começa a comprar poesia sou eu.” (E11, 2022) .

Os livros estimulam continuamente o seu imaginário criativo e a sua obra reflete memórias compostas por experiências e emoções vividas em variados locais, desde Trancoso, Viseu, Coimbra a Leça da Palmeira ou no estrangeiro, que transforma em apontamentos pictóricos e estéticos nas suas exposições site specific, na pintura, nas instalações ou na performance.

Este processo autobiográfico de se expressar artisticamente tornou-se uma marca da singularidade do seu processo criativo salientada pelo crítico, professor e Historiador de Arte Bernardo Pinto de Almeida, na antologia de textos do catálogo “Albuquerque Mendes – Confesso” (2001) quando conclui que Albuquerque Mendes é um “transformer no sentido em que é um transformador de realidades, e um performer, alguém que joga no seu gesto e cada instante já não a credibilidade do próprio gesto mas a mais impetuosa

(mística?) sensível pulsão de encontro ao rosto sempre a vir da arte. O rosto da alteridade por excelência. (Coord. Gonçalves, p. 245). Ou quando afirma, numa conversa entre ambos, “Tu Albuquerqueas tudo!” (E7, 2021).

Saí de Trancoso mas Trancoso não saiu de mim._(E11, 2022)

Em 2022, o artista recorda prazerosamente que com quatro anos de idade já deambulava pelos mercados e feiras semanais ou pela feira anual de S. Bartolomeu, explorando ambientes que o fascinavam, até que a mãe o chamasse para o almoço porque o pai vinha a caminho. Detinha-se nos panos do “circo pobre, panos cozidos uns aos outros com padrões de chita da tabela muito usado, muito precário e velho, muito colorido, com várias cores” (E11, 2022); nas cores dos tecidos, nas gambiarras de lâmpadas com luzes coloridas, nas bancas da hortaliça e da fruta, no frenesim de sons e movimentos dos vendedores da banha da cobra, no circo pobre e no circo rico. Recorda, também o fascínio pelo estojo de tintas, pela figura do palhaço, como pelos negros das pinturas religiosas do Museu Grão Vasco (museu que visitava sozinho com frequência, com oito e nove anos, sempre que ia com o tio César a Viseu), Todos esses elementos constituíam um contraponto ao cinzentismo que sentia no ambiente circundante, em Trancoso. (E11, 2022)

1.2 O teatro, a dança e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

A partir de 1962, com nove anos de idade passa a viver, com a irmã e a avó, em Coimbra. Vive permanentemente nesta cidade até ingressar, em 1972, no Instituto Superior de Engenharia do Porto e, em 1974, no Serviço Militar Obrigatório. Em 1977, casa com Julieta Dixo, prima direita de João Dixo, (E7, 2021), companheira e parceira na vida e na arte, em performances, desenhos ou pinturas. Têm 3 filhos, a performer Beatriz Albuquerque e dois rapazes gémeos, Adriano e Frederico.

Ainda que a residir no Porto a sua forte ligação artística, familiar e afetiva à cidade de Coimbra e ao Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC ou O Círculo), na Rua Castro Matoso, mantêm-se frequente, o que na opinião de Armando de Azevedo significava que “o afastamento dessa utopia obrigava-o a regressar - do Porto, da tropa, da normalidade.” (Rosebud, 2017). Os fins-de-semana de Albuquerque Mendes eram passados em Coimbra, em atividades artísticas e lúdicas n’O Círculo ou com O Círculo.

Ao longo desses dez anos, frequenta a escolaridade oficial no liceu Avelar Brotero, aulas de dicção, teatro e dança; faz parte do grupo de teatro do liceu e, apesar dum futuro projetado em Engenharia, o apelo para as artes visuais leva-o a inscrever-se em janeiro de 1970, com 17 anos, n’O Círculo, para frequentar os dois anos letivos das disciplinas de Pintura, Desenho e História da Arte, e do qual só se desliga nos finais dos anos 76.

Entre 1972 e 1976 Albuquerque Mendes regressava sempre ao seu cavalete, na Castro Matoso, (E7, 2021) e às atividades d’O Círculo: exposições, festas, performances, happenings, encontros, conferências, viagens, sessões de cinema, feiras do livro. Aos domingos almoçava com os companheiros d’ Círculo, Túlia, Dixo, Armando de Azevedo, entre outros.

O Círculo de Artes Plásticas, foi fundado em 1958 por Emílio Rui Vilar e Mário Silva como uma secção da Associação Académica de Coimbra de ensino não formal, dedicada à prática de Artes Visuais e História da Arte e à dinamização de atividades culturais que visavam o desenvolvimento cultural e artístico e a participação crítica, dos estudantes da Universidade de Coimbra, em resposta à falta de ensino artístico naquela Universidade.

Em 1980, através de uma revisão de estatutos registados em Cartório Notarial o Círculo transforma-se, numa associação cultural sem fins lucrativos, autónoma da Associação Académica. Segundo os seus atuais diretores resultou:

do reconhecimento da formação de tipo mais experimental que o Círculo estava a fazer, já desde o início dos anos 1970, em que uma formação estruturada como alternativa ao ensino nas Belas-Artes começou a ser promovida por João Dixo e pelo Ângelo de Sousa, e depois pelo Alberto Carneiro, que em 1980 estava, com a Túlía Saldanha, na Direcção. (Rosendo, 2020).

Atualmente, é considerada “a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea.” e reconhecida “de manifesto interesse cultural pelo Estado português (CAPC, 1958). O CAPC perdeu, porém, o ambiente e a dinâmica experimentalista que mais marcaram as suas idiossincrasias enquanto estrutura de ensino informal e de contaminação arte-vida, ambas com um papel determinante na emergência de novas formas de expressão artística de arte contemporânea em Portugal, como a performance arte ou as colagens.

Em consequência dos movimentos estudantis de 1968-69 o Círculo de Artes Plásticas encerra, voltando a reabrir no letivo 1970-71. O Círculo já tinha, entretanto, alargado o universo dos seus sócios, nomeadamente, a estudantes de outras instituições e graus de ensino, o que possibilitou a inscrição de Albuquerque Mendes. A sua natureza de organização de ensino não formal sem avaliações nem certificados de curso, independente do Ministério da Educação e o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, potenciou o desenvolvimento um conjunto de dinâmicas e especificidades, a ver:

O seu programa educativo oferecia um corpo docente qualificado, um espaço-laboratório que ia para além do sistema oficial das artes plásticas e apostava numa formação artística atuante e colectiva de aprendizagem, debate e experimentação.” No final dos anos sessenta, O Círculo de Artes Plásticas foi aumentando o seu número de sócios, transformando-se numa casa de porta aberta ... onde, para além do ofício mais académico das artes e extra-curricularmente, alunos e professores, se entregavam coletiva e livremente à experimentação.

Apostando no ensino das artes enquanto formação paralela e tornando-se num espaço de convívio entre os seus sócios, o Círculo de Artes Plásticas acabou por ser progressivamente reconhecido como um espaço de programação alternativa. (Pinto, 2019, pp. 88-89).

De acordo com a historiadora de arte Isabel Nogueira, na senda daquela dinamização pedagógica e expositiva, “O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra ao longo dos anos setenta, e pelos anos oitenta, iria definir uma interessante confluência de linguagens experimentais – em espírito de criação e de aprendizagem ou, se preferirmos, a ideia vostelliana de “artista/educador”. (Nogueira, 2017).

Albuquerque Mendes, foi assinalando em diversos momentos das nossas entrevistas, a influência de um conjunto de artistas como Caravaggio, Goya, Marcel Duchamp, Ernst Ludwig Kirchner, Joseph Beuys, Gilberto & George, António Areal ou Fernando Lanhas, mas no que toca à influência dos primeiros anos do seu percurso formativo e artístico, o ambiente de experimentalismo no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra foram, senão determinantes pelo menos decisivas, até finais dos anos 70.

Acresce o que, no catálogo da exposição autobiográfica Rosebud, em abril de 2016, no Colégio das Artes, em Coimbra, o artista, colega n’ O Círculo e amigo, Armando de Azevedo, relata sobre a utopia e as experiências vivenciadas num ambiente onde os universos da Arte e Vida se contaminavam, Utopia e experiências que o faziam regressar, regressar sempre:

Nos princípios de 70, o CAP [Círculo de Artes Plásticas de Coimbra] era, para ele mais do que para ninguém, o sonho ao alcance dos sentidos, a utopia tornada visível, tangível, um lugar onde, das coisas corriqueiras, se fazia Arte; onde a secretaria se transformava festivamente em galeria de exposições; onde a velha cozinha era agora palco de ilusionismo, magia, partilha de iguarias e outras maravilhas saídas de caixas e garrafas...; onde os ateliês eram laboratórios de alquimia; onde a equipa de futsal, mista, compensava com a beleza dos equipamentos as cabazadas sofridas; onde se organizavam “viagens de estudo” (a Paris, Londres, Amesterdão...), peregrinações de descoberta, prazer, felicidade....

Foi neste CAP que Albuquerque com dezasseis, dezassete, dezoito, dezanove anos, livre de trabalhos, obrigações, necessidades, condicionamentos, inventou o sonho em plenitude, sonho palpável, atingido em desenhos, pinturas, colagens, rituais, performances... em fusão do dia-a-dia com a Arte, mostrando que a Arte pode ser a Vida. (Azevedo, 2017, pp. 29-31)

De realçar também o papel da Fundação Calouste Gulbenkian, tanto a nível institucional como pessoal. Do ponto de vista institucional, O Círculo apresentava linhas programáticas, propostas formativas, atividades culturais e projetos expositivos inovadores, patrocinadas e subsidiadas financeiramente pela Fundação Calouste Gulbenkian, para pagamento de honorários dos professores, projetos expositivos ou visitas de estudo no país e no estrangeiro.

O patrocínio das propostas aceites pressupunha, naturalmente, o recrutamento de professores académica e artisticamente credenciados, a quem era dada total liberdade programática e pedagógica para o ensino e o estímulo à apresentação de propostas arrojadas e fora das limitações impostas, pelo Estado Novo, no ensino formal das belas-artes ou arquitetura.

Tais características conferiram aos professores a liberdade necessária para ensaiarem orientações programáticas, estratégias pedagógicas e metodologias de ensino e aprendizagem assentes ora no estímulo à descoberta e na dinâmica corporal, ora na dinamização de práticas de cariz performativo, colagens ou instalações, que tinham por objetivo educativo a criação de obras inovadoras e fora dos limites do “oásis”. (expressão que João Dixo utiliza em relação à singularidade do trabalho do jovem Albuquerque Mendes. (Coord. Gonçalves, 2001, p. 232)

A conjugação de todos aqueles fatores integraram O Círculo, os artistas, as atividades e as obras aí produzidas na vanguarda artística dos anos 70 e, no emergente paradigma estético da arte contemporânea (Heinich, 2019), em Portugal.

Encontrámos em variadíssimas citações de Ernesto de Sousa, o operador estético de Lisboa, artista e crítico de arte, o reforço do reconhecimento das especificidades que temos vindo a enfatizar como as inovadoras metodologia ativas de dinamização pedagógica em ambiente de ensino.

Metodologias ativas que colocam o foco no aluno e na aprendizagem, privilegiando a experiência e a descoberta ao invés da mera assimilação do saber reproduzido, típicas das metodologias diretivas e passivas (Rodrigues & Ferrão, 2010, pp. 62-72), como podemos constatar na descrição abaixo de Ernesto de Sousa “A *vanguarda* está em Coimbra, a *vanguarda* está em ti”:

“CAP ou C.AP. eis as letras a fixar, se o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar “a pretexto da arte“ com gente das “artes”. Artes de acção, belas-artes, malas-artes de liberdade: de encontro consigo próprio. E com os outros. (...) O que interessa não é toda essa pasmaceira de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré-estabelecida; esse caminho para todas as Academias (e para a economia do mercado, bem entendido).

O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça. Esse exercício é a prática quotidiana do CAP. Sim o CAP, ali em Coimbra, à Rua Castro Matoso, mesmo em frente da Clépsidra. O leitor vá lá, beba um café na Clépsidra e pergunte. (...) Pergunte pelo Dixo, ou pela Túlia Saldanha. Ou pelo Alberto Carneiro, que nesse dia talvez tenha vindo do Porto. Ou pelo Armando Azevedo, se já acabou a “tropa”. (1974)

Na realidade, a conjugação de uma variedade de fatores terá contribuído decisivamente, para todas as características atribuídas ao ambiente pedagógico de liberdade criativa d’ O Círculo, a começar pelo quadro de professores-artistas que, na maioria dos casos, tinham sido bolseiros da Gulbenkian, e que “Influenciados pelas experiências que tinham tido enquanto bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian no estrangeiro trabalhando fora das regras académicas, sem a obrigação das avaliações letivas ou a obrigatoriedade de formar artistas, estes professores encontraram um espaço de experimentação cultural e estudantes ávidos das respetivas experiências.” (Pinto, 2019, p. 88)

Albuquerque Mendes recorda que assim que entra n’O Círculo, participa na transformação da Sala de Exposições, no R/C da Castro Matoso, numa Galeria Preta, pintando as paredes e o teto de preto. A iniciativa mobilizou:

professores e alunos – entre os quais Teresa Cunha, João Dixo, Albuquerque Mendes, Túlia Saldanha (...) onde alunos mas também uma nova geração de artistas passaria a expor com maior independência” estimulando novas possibilidades expositivas que

estivessem para além do habitual formato expositivo, o que por si só veio a se tornar prenúncio do “radicalismo das intervenções que se seguiram. (Pinto, 2019, pp. 89-91).

Ângelo de Sousa fotografou pormenores de cantos ainda a preto e branco que lhe serviram de inspiração para pinturas premiadas com o prémio Cupertino Miranda (1971) (apontamento recordado por Albuquerque Mendes por ocasião da validação deste texto).

Devido a um incêndio que ocorreu no edifício nos anos 80 a maioria do arquivo existente desapareceu, restando o recurso a arquivos pessoais. É o caso do reconhecimento do papel d’O Círculo na comunidade e da criação de objetos artísticos conceptuais, testemunhado no artigo do jornalista J. Plácido Santos de março de 1973 (cedido pela filha, Luísa, de Tília Saldanha) em A presente exposição do Círculo de Artes Plásticas e a arte plástica actual. Neste artigo e a propósito da exposição da instalação Floresta escreve:

A Galeria C.A.P., para quem desconhece os seus valores didáticos e culturais é um valioso meio de descoberta de valores artísticos ... A floresta, forma vegetal plena de características ideográficas e bio-plásticas, serviu de tubo de ensaio para o tratamento de alguns pensamentos-chave originalmente concretizados num trabalho colectivo ... em que se põem em contraste duas ideias ... o acaso e a certeza, o material e o espiritual, o transitório e o constante ... toda a composição transpira o objectivo de provocar no visitante idóneo o choque saudável e indispensável para uma análise fria dos problemas propostos que são flagrantemente actuais e de todos os tempo.

Eis algumas reflexões que ressaltam ... em que moços Artistas superiormente orientados e plenos de ideal, teimam em dar o exemplo da luta difícil por uma posição de vanguarda no espinhoso e ingrato, mas glorioso, campo da criatividade plástica. (Pinto, 2019, pp. 110-111)

A Floresta era uma instalação constituída por trabalhos de um grupo de alunos d’O Círculo, dos quais se destacam Fernando Pinto Coelho, Albuquerque Mendes, Armando de Azevedo ou Tília Saldanha. Foi inicialmente pensada por Fernando Pinto Coelho e exposta na Galeria Preta do CAPC. Em janeiro de 1973, é exposta na Galeria Alvarez, no Porto e, em 1977 na exposição Vanguarda Alternativa Zero, como trabalho colectivo dos alunos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

A Floresta consistia na formação de um ambiente tão denso quanto possível, constituído por uma série de fitas de papel penduradas no teto da galeria, de forma a anular a percepção da espacialidade da sala e a provocar a desorientação do público. (2019, p. 110). As fitas formavam uma barreira visual e física que os espectadores tinham que atravessar para aceder às restantes instalações organizadas através de clareiras na floresta.

Armando de Azevedo participou com duas clareiras, uma delas com um oratório composto como refere por uma Nossa Senhora, jarro de flores, crucifixo, castiçais, um despertador ...- tudo inteiramente embrulhado – pintado a bilhetes de loteria. Os ponteiros do despertador, escondidos por detrás dos números a hipotética sorte grande (...). (2019, p. 110). Túlia Saldanha expôs Picnique composta por “uma mesa de madeira com objetos queimados e pintados a preto, que mais tarde fará parte da exposição Alternativa Zero. (2019, p. 110).

Albuquerque Mendes preenche a clareira com um trabalho composto por um arco com panos de chita suspensos, a pontuar outro elemento civilizacional e a remeter para as suas memórias de infância do circo pobre, panos cozidos uns aos outros com padrões de chita da tabela muito usado, muito precário e velho, muito colorido, com várias cores. (E11, 2022)



Figura 6- Pormenor e grande plano da “Clareira” na instalação “Floresta” (jan-mar1973)
na retrospectiva *Corpo de Performance* (2021)

© C.M. Vila Real © Fotografias: Manuela Rodrigues

Acresce àquele conjunto de fatores, o que Ana Nolasco (2011), na tese de doutoramento *Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*, enfatiza a independência às estratégias comerciais e o cruzamento do cinema e teatro com a arte experimental:

grupos como o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - que organizou, entre outros, projectos como O Aniversário da Arte (1974) e Semana de Arte na Rua (1974)[1976] –, os quais, tendo uma actividade independente das estratégias comerciais vieram a fomentar o desenvolvimento da arte experimental e de vanguarda portuguesas. Por fim, a efervescência das novas ideias fez com que se cruzassem o teatro, o cinema, a arte experimental em momentos de um intenso significado político e cultural. (p. 220)

No decurso destas novas abordagens, em que:

- a questão central no início dos anos 70 do século passado era :O que é a arte?
- e após o 25 de abril Para que serve a arte? (E5, 2021)

Albuquerque Mendes, coloca a tónica na importância decisiva que as aulas do Ângelo de Sousa e nas visitas de estudo justamente porque proporcionaram a abertura a uma plêiade de referentes, conhecimentos e experiências da vanguarda artística nacional e internacional.

Em 1970, na visita de estudo a Lisboa com o Ângelo de Sousa, o contato com as obras de Helena Almeida e António Areal; na visita de estudo a Paris, com João Dixo. Em 1971, com João Dixo e Orlando de Carvalho, em Londres foi o encontro com a POP Art o contato com obras de Picasso, Louvre, Vasarelle. Em 1972, novamente com Dixo e Alberto Carneiro, em Amesterdão, Roterdão, o encontro com o Suprematismo Russo, entre outros. (Azevedo, 2017, p. 29)

Nessas viagens de estudo, o tempo era totalmente preenchido com atividades que se prolongavam pela noite para assistir a atuações do grupo Living theatre, a musicais como Hair (um musical de contracultura, de oposição à guerra do Vietnam e de apologia aos valores libertários da comunidade hippie), ir ao cinema e ao teatro. (indicar entrevista).

Armando de Azevedo recorda com as palavras de Albuquerque Mendes, no catálogo da exposição “Rosebud” :

Não é uma exposição de Figuras mas sim de memórias. Em 1971, durante as férias da Páscoa, fui com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra a Londres visitar os museus e as galerias de Arte, com o pintor João Dixo e o professor Orlando de Carvalho, subsidiados pela Fundação Calouste Gulbenkian. Dessa viagem resta a saudade. (2017, p. 19)

2. Os professores

Relativamente à frequência dos anos letivos 1970-71 e 1971-72 n'º O Círculo, Albuquerque Mendes salienta o papel de três carismáticos professores-artistas que utilizaram metodologias de ensino e estratégias pedagógicas diversas do que era habitual, no ensino formal e oficial do Estado Novo: Ângelo de Sousa, João Dixo e Alberto Carneiro.

Todos eles foram, ao tempo ou posteriormente, professores universitários nas escolas de Belas-artes e Arquitetura do Porto e bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian, nos anos 60, em Londres, na Saint Martin's School of Art (Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro) ou em Paris, no doutoramento, na Université Paris-Sorbonne (João Dixo), ao tempo já integrados e reconhecidos no meio artístico e de ensino, nacional e internacional como representantes da vanguarda artística e, acrescentamos, pedagógica.

A abordagem artística e pedagógica, enquanto professores, artistas e operadores artísticos¹² foi no sentido da utopia da mudança, de que trata esta investigação, contrariando o fado inscrito na situação dos artistas portugueses bolseiros descrita por José Augusto França, em *Da pintura portuguesa (1960)* sobre o que esperar, a estes artistas bolseiros, no regresso a Portugal:

Tudo quanto o bolsheiro esteve a aprender irá então contra uma massa inerte de público, sem hábitos de ver e, por isso mesmo, sem cultura artística. Tudo quanto o bolsheiro tenha conquistado, arrisca-se a ser perdido na indiferença, na incompetência de juízo crítico, na oposição malévola dum ambiente que, entretanto, não mudou. E então só resta uma salvação ao pintor: a de emigrar, como nas sucessivas três gerações fizeram Amadeo, Vieira da Silva e Fernando Lemos. (França, 1960)

¹² expressão utilizada por Ernesto Sousa para designar a atividade multifuncional de curadores-artistas-críticos.....

2.1 Ângelo de Sousa

O ÂNGELO: o Mestre e o amigo

O Ângelo de Sousa, que foi talvez a mais importante influência na minha vida, diz [Albuquerque Mendes]. (Andrade, 2012)

O professor O Ângelo era politizado, mas abstrato, era plástico. (E1, 2020).

Licenciado, em Pintura, com 20 valores, na ESBAP | Pertencia ao grupo Os Quatro Vintes | Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1967-68) | Participou na fundação da Cooperativa Árvore (1964) | Artista | Professor na Escola Superior de Belas-artes do Porto (1963-2000) | Professor no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1970-71).

O professor-artista, Ângelo de Sousa dava as aulas de História da Arte n'O Círculo às 4^{as} feiras, durante cerca de hora e meia (E7, 2021).

As aulas não tinham princípio nem fim. Mostrava-nos slides a P&B. O 1º slide que nos mostrou foi do Duchamp, Boîte-en-Valise. A História da Arte era dada aos saltos e a pintura a Preto&Branco. Mostrou-nos 2 filmes, o Couraçado de Potemkin, de Serguei Eisenstein e Desenhos animados de Norma McLaren. Eram letras e poesia visual em banda desenhada.

Mostrou os Manifestos de Beyus, slides de George&George, revistas internacionais de arte. Mostrou Pollock, o construtivismo russo, Rodchenko, Andy Warhol, a arte africana, a arte cinética. (E1, 2020).

As aulas também não seguiam uma sequência linear: Uma vez mostrou-nos uma instalação do artista [Günther Uecker] que era uma tela pintada de branco com pregos e a seguir vasos etruscos e arte africana.

Visitavam galerias e exposições. Íamos a exposições em Lisboa, conheci a Helena Almeida, o Areal. “Com ele era tudo muito intenso, em História da Arte mostrava um capitel romano e logo a seguir uma coisa do David Hockney ou uma obra que tivesse visto na Bienal de Veneza. (Andrade, 2012)

O Ângelo saí em 71 d’O Círculo, por imposição de exclusividade à Escola de Belas-Artes do Porto, e entra o Alberto Carneiro.” (E0, 2020).

Em 1974, o Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro organizaram na Cooperativa Árvore, no Porto uma exposição de trabalhos (aguarela, guaches e pigmentos), a primeira exposição de Albuquerque Mendes, fora do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Esta exposição decorre de uma conversa, em 1970, entre o professor Ângelo de Sousa e o aluno José Bernardo:

Quantos anos tens? Perguntou-me. Eu: 17. No sábado traz-me desenhos. No Sábado levei aguarelas, desenhos e pinturas abstratas. Olha, és tu que fazes isso? SIM. Olha (confessa Ângelo de Sousa) disse o mesmo nas Belas-artes, no Porto e só meia dúzia trouxe, a maioria disse: “O Professor mandou fazer? O professor não mandou fazer! Eu fazia caras sem nariz, deixava em branco porque, dizia eu ao Ângelo. Não consigo dar volume ao nariz! Não consegues! Senão consegues é porque não precisas! (E1, 2020).

Como, Albuquerque Mendes, fez questão de frisar Por causa das aulas História de Arte de Ângelo de Sousa n’O Círculo para mim a pintura era a preto e branco e a História de Arte não era linear. “A performance teve a ver com esses saltos.

Fiz várias intervenções n’O Círculo antes da 1ª performance, em 74, sem ter a noção de que era arte. Para mim não havia diferença entre vida e arte. Havia uma forte influência

das aulas do Ângelo de Sousa.” Notando também a diferença entre os três professores: “O Ângelo era politizado, mas abstracto, era plástico. O Alberto Carneiro também era politizado, mais politizado (esquerda/direita, ricos/pobres). O Dixo não era politizado. (E1, 2020).

Como observou aquando da leitura deste texto, o professor Ângelo de Sousa era politizado não no sentido partidário do termo, mas no sentido em que não era um professor “dogmático”, mas um professor “democrático”.

Nas suas aulas havia abertura para opiniões e convicções divergentes, para o diálogo e para a discussão. “O Ângelo fazia pontes de diálogo.” Enquanto que “as aulas de Alberto Carneiro eram politizadas no sentido em que eram intensas e radicais nas críticas aos trabalhos e sem diálogo.”

Quantos às idiossincrasias pedagógicas do professor João Dixo: “o João não demonstrava a sua politização no produto estético, não deixava transparecer o seu pensamento político-estético.” Não demonstrava as suas preferências estéticas e ultrapassava as questões políticas criando “pontes para o que o aluno pudesse crescer sem muita interferência dele. “O João ensinava não ensinando, sem se sobrepor!”

Já durante o curso de Engenharia, no Porto, indeciso entre o desejo de abandonar o curso e ingressar em Belas-artes, o nessa altura amigo e, apenas, professor na Escola Superior de Belas-artes do Porto, Ângelo de Sousa, opinou: “Se fores para Belas-artes quando acabares vais ser professor. Se não fores para Belas-artes e não acabares Engenharia VAIS SER ARTISTA! Ninguém te vai ensinar nada!” (E1, 2020). A amizade e a cumplicidade artística foi muito próxima e durou até à morte de Ângelo de Sousa.

O artista cita com frequência memórias que lhe foram ditas por Ângelo de Sousa como, “Se tiveres um lápis e um bloco de desenho, nunca te vais sentir só”. (Cruz, 2016).

Albuquerque desenha todos os dias. Precisa dessa brisa soprada pelo ato de desenhar. Houve um tempo em que desenhava em folhas soltas. Rasgava-as. Nunca estava satisfeito. Um dia passa a optar pelos blocos de desenhos e obriga-se a numerar as folhas. Para não as rasgar. Para se obrigar ao confronto com o que num dado instante pode ter achado descartável. (Cruz, 2016).

“Nunca deito fora nada do que faço, isso aprendi com o Ângelo”. (E7, 2021)

Como observou, novamente, aquando da leitura deste texto também partilhou com João Dixo e Alberto Carneiro as suas dúvidas sobre a inscrição e frequência de um curso superior em Belas-artes. As opiniões foram novamente diversas mas concordantes com as suas características pessoais e profissionais. “O João disse-me: se fores vais tirar algo de bom e se quiseres ajuda nas burocracias. A Resposta do Alberto: faz o que quiseres!”

2.2 João Dixó

O JOÃO, o reforço e o amigo

*EU NÃO ESCREVI O QUE VOCÊ
ESTÁ A LER. EU ESCREVI-ME E
VOCÊ LÊ-SE.*

(João Dixó, 2019, p. 148)

Licenciado em Pintura na ESBAP (1961-1966) com 20 valores | Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian | Artista | Professor em diversas instituições de ensino formal e não formal | Professor no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra entre 1966 e 1975. O Dixó não era politizado. (E1, 2020).

Foi professor em Liceus (1966-1973) e no Círculo entre 1966 e 1975. A partir de 1974 na ESBAP. Em 1987, professor de pintura no Centro de Artes de S. João da Madeira. Entre 1991-1998 responsável do grupo de desenho do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Desde a fundação até à sua prematura morte (1994-2012) foi fundador, professor e Presidente do Conselho Científico da única e já encerrada, Escola Universitária de Artes de Coimbra (ARCA/EUAC).

Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian a partir do 2º ano do curso e na tese de doutoramento, na Sorbonne, mas também em Paris (1975-1977), onde desenvolveu o projeto de investigação Convenção Coletiva X Consciência Individual. (Porto) Em 1979, a Gulbenkian atribuiu-lhe um “subsídio único para poder manter em Paris contactos com o meio artístico francês e para poder preparar a sua exposição no Centro Cultural da

Fundação (...).” Foi professor da ESBAP e da Faculdade de Belas-artes da Universidade do Porto, entre 1974 e 1997 (professor agregado desde 1981).

No ano letivo 1978-1979 foi meu professor de Pintura, no colégio “ARCA”, em Coimbra, uma estrutura informal de ensino das artes. Sobre os anos n’O Círculo nunca ouvimos qualquer referência. A sua pintura figurativa e as recente exposições *Qui peint se peint/ Qui regarde invente* (1979, Centre Culturel Portugais, Paris) ou *Com a boca na botija*, (1978, Fundação Eng. António Almeida, Porto) foram para nós uma referência e uma oportunidade de “aprender a pintar sem tinta” o mesmo é dizer, a molhar o pincel em tinta, limpar o excedente e dar forma e volume num jogo de contraste de escuros/claros provocado pelo efeito ora do envelhecimento, ora das sombras sobre o branco da tela. Para além dessa aprendizagem ficou desde sempre a memória de um professor gentil, sereno e amigo e que escreveu no catálogo “Quem pinta, pinta-se” com a dedicatória “porque o vai fazendo cada vez melhor.” Joao Dixo)

Mas, João Dixo tinha sido um espírito irreverente, um curioso da arte, um experimentalista constante e um bom amigo, como atesta Armando Alves, colega e posteriormente professor de Dixo na Faculdade de Belas-artes, mas também parceiro de trabalho e divertimento. Armando Alves acrescenta nesse testemunho que:

Foi Dixo que levou para as aulas [1961] materiais de toda a espécie, restos de demolições de casas velhas, janelas com vidraças, tábuas de andaimes, frascos de plástico, latas de spray vazias (...) começou a fazer composições muito interessantes, que foram uma lufada de ar fresco (...) [sobre o trabalho *Almoço do trolha*] alguns professores reagiram muito mal “àquela provocação. Pediram mesmo o chumbo (...). Recordo com saudades esses tempos da nossa juventude que muito contribuíram para a nossa formação como homens e como artistas. (Pinto, 2019, p. 30).

No artigo que o jornalista Sérgio Andrade em entrevista a Albuquerque Mendes, conclui num dos parágrafos que: João Dixo foi também "muito determinante" para Albuquerque, até porque vivia em Coimbra e "estava mais presente, mais perto dos alunos, com mais companheirismo. (Andrade, 2012).

Este professor-artista, já então consagrado artista da vanguarda artística, a nível nacional e internacional foi, o professor, o amigo, o colega e, a partir de 1977, primo direito por

afinidade de Albuquerque Mendes. Foi também co-criador, com Albuquerque Mendes e Armando de Azevedo, do Grupo Puzzle (1976-1981) (E15, 2022).

Como professor, crítico ou curador, Dixo não só reconhecia como estimulava o desenvolvimento das idiossincrasias individuais. Oito anos após o ingresso de Albuquerque Mendes n'O Círculo, já com um corpo de trabalho a cruzar os tradicionais géneros artísticos com propostas inéditas e inovadoras no domínio da instalação e da performance art, Dixo escreveu no catálogo da exposição Albuquerque Mendes – Retrospectiva de um jovem (texto inserido no catálogo Albuquerque Mendes, Confesso), o que consideramos ser o ponto de vista do professor-artista da vanguarda:

Desde as obras abstractas de 1970 que o vejo a construir o seu trabalho, fora dos limites do “oásis” com a sua sensibilidade dirigida para a ilusão como proposta; para as epidermes como essencial, para o que se espectaculariza e não para o que se pretende explicar (...). Da mesma forma, nos seus rituais, muito mais do que uma possível mensagem “ a ler” na acção, é a acção ela mesma, no exibicionismo da sua cor e do seu gesto que auto-transformada em fim em si mesma me cataliza a criatividade de espectador.

Considero a obra de Albuquerque Mendes como o mais exacto exemplo que conheço de “afectividade como inteligência”, num trabalho que soube criar a fantasia como entidade. Gostaria que estes meus grafismos (ia dizer palavras) dirigidos mais a vocês do que ao Albuquerque, mais a mim do que a vocês, tivessem ajudado a que as vossas cabeças (ia dizer olhos) inventassem (ia dizer vissem) mais na obra de Albuquerque que no texto que termino, mais em vós do que na obra de Albuquerque, o vosso espectáculo (ia dizer dele). (2001, p. 230)

Albuquerque Mendes desenvolvera um corpo de trabalho composto por objetos, práticas e ambientes artísticos cuidadosamente criados e interligados que constituíam estímulos para a vivência de experiências pessoais e/ou coletivas de quem entra em contacto em direto ou em diferido com ela (a obra, em exibição). Experiências essas, tanto emocionais e afetivas, como cognitivas. Porém, experiências, na opinião de Dixo, que só atingiriam o efeito desejado, se houvesse, uma ultrapassagem do condicionamento lógico (o oásis),

uma perda de fé, uma disponibilidade para além do interdito permitirá as viagens/aventuras nas direções do infinito sensível. Viagens e aventuras que conduzam, reforçamos, à invenção e à criatividade no e do espectador.

No texto em análise, era também o ponto de vista do olhar crítico e enquadrador do professor e do artista que prevalecia quando defendia que seria necessária uma predisposição e maturidade individual para fazer recurso a códigos de leitura que estivessem desejavelmente fora do “oásis”, justamente porque, como alerta a designada Solução Funcional da Sociedade da Lógica é a herdeira mais direta do Deus Morto.

Na sua opinião “A comunicação como convenção que é forma-nos no sentido de se considerar a mostragem de uma obra como simples proposta de leitura de uma transcrição vivida ou inventada”.

A reforçar o reforço, passe a intencionalidade do pleonasma, Dixo enfatizava o impacto que a obra tinha provocado em si (João Dixo) e que devia ter, no público. Impactos esses que pressupõem a conjugação de duas vertentes associadas ao emissor (a Obra) e ao Recetor (o público): as estratégias que o artista utiliza durante a criação da obra ou na presença do público e o grau de abertura do espectador para perceber e aceitar as novas leituras e novas abordagens.

Num monólogo com o público, termina fazendo um repto ao espectador:

Nos textos e cartas de Albuquerque Mendes confirmo a minha visão sobre a sua obra, pois elas nada me dizem de funcional e muito me dizem de espectáculo, não me dão um recado mas obrigam-me a inventar sonhos, são notícias de uma afectividade estética, brechas no utilitário (...) Gostaria que estes meus grafismos (ia dizer palavras) dirigidos mais a vocês do que ao Albuquerque, mais a mim do que a vocês, tivessem ajudado a que as vossas cabeças (ia dizer olhos) inventassem (ia dizer vissem) mais na obra de Albuquerque que no texto que termino, mais em vós do que na obra de Albuquerque, o vosso espectáculo (ia dizer dele). (2001, p. 232).

Repto esse que conjugava, também ele, uma dupla orientação estética e pedagógica que dominava, por sua vez, o trabalho artístico e pedagógico de João Dixo. Orientação suportada nos emergentes paradigmas que conferiam, na concepção Vostelliana do artista

educador, uma nova centralidade ao espectador, na arte e ao aluno, no ensino. No domínio da arte, tratava-se, também, da emergência de um novo conjunto de princípios éticos, estéticos e ideológicos aplicados durante a criação das obras, conscientes que estavam os artistas da vanguarda sobre a diversidade de significações e referentes atribuídos pelos espectadores durante o contacto com a obra.

Princípios presentes, também, em Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro justamente porque as suas obras e exposições (emissor e ambiente) eram criadas como base em lógicas comunicacionais e desenvolvidas em função do impacto emocional, sensorial, leituras e interrogações que os artistas queriam provocar ou desencadear no espectador (recetor). No limite final, prevalecia a ideia de que a obra na exposição ou já posse do público, deixava de ser do artista. O que se pode constatar, no caso de João Dixo, na maioria das obras e exposições da década de 70, de que destacamos:

A primeira, ocorreu em dezembro de 1970, na recém-criada Galeria Preta da Castro Matoso com a exposição de ready-mades duchampianos onde apresentava “Três armários, três janelas, três prateleiras, um vaso e uma redoma (dentro: um sapato de criança)” (2019, p. 91). Perante as fortes críticas a tal provocação e o desapontamento do público sobre as suas goradas expectativas, João Dixo atesta a forte dissonância entre as expectativas dos “impreparados” espectadores, assentes na conceção tradicional de arte e as novas manifestações artísticas, que defendia.

Nessa sequência estabelece um diálogo escrito (publicado em fonte desconhecida) com o público respondendo às mordazes críticas, como por exemplo:

“Isto é ir longe de mais. Qualquer dia temos oculistas, vidraceiros, marceneiros, fotógrafos e costureiras a expor nas galerias de arte.”

Ao que Dixo responde

“Em primeiro lugar, a atitude tradicional que é aqui defendida é profundamente reacionária Há, em segundo, o pedido de se estar a copiar uma realidade em que o artista ficaria reduzido a um habilidoso, a um fotógrafo: é preciso estar tão vazio quanto uma máquina fotográfica (...). (2019, p. 94).

Tal como enquanto professor, em Dixo o papel de artista educador não se colocava ao nível da intervenção sociopolítica, na sociedade, mas antes da intervenção cultural e artística, no mundo da arte o que faz questão de esclarecer no final do seguinte diálogo escrito (1970):

Então, a arte não terá nenhum papel a desempenhar numa sociedade em transformação?

- Numa sociedade que deve ser transformada, o papel principal não me parece que seja da arte. Portanto, se o papel principal não é da arte, não me pode ser a arte (elemento fundamental da vida dessa pessoa – o artista) que vai fazer essa transformação. Esta acontecerá, e as pessoas têm que a fazer acontecer, não através da arte, mas por outros meios; não quer isto dizer que algumas pessoas não consigam fazer qualquer coisa por intermédio da arte, mas esta parece-me, será sempre um factor mínimo. (...). (Pinto, 2019, p. 95)

Porém, acrescentamos, que se tornou atualmente numa evidência que os artistas da vanguarda, onde se incluem todos os artistas referenciados ao longo deste nosso texto, contribuíram decisivamente no âmbito da utopia da mudança no mundo da arte para a criação de novos paradigmas e géneros artísticos das, hoje em dia, inquestionáveis e consagradas arte contemporânea, arte conceptual, arte da performance (Dixo e Albuquerque Mendes ou arte ecológica (Alberto Carneiro), entre outras.

A segunda, ocorreu com o Questionário que foi distribuído ao público visitante, na inauguração da exposição Pinturas Anuladas, em 1973 (Galeria S. Mamede, Porto), que retrata a conceção Vostelliana do artista educador a que se reporta também esta investigação. O Questionário é inquirido de perguntas abertas com resposta de escolha múltipla, técnica que se utiliza em inquéritos de opinião quando existe uma certa amplitude de temas e respostas e quando aplicados num espaço curto de tempo. (Rodrigues & Ferrão, 2010, p. 172).

Curiosamente, o Questionário não se destinava a conhecer a opinião do público e a retirar conclusões estatisticamente relevantes, mas, antes pelo contrário, a levar o inquirido (o fruidor) a refletir sobre os mundos da arte (Becker, 1982) e a posicionar-se nesse campo. O Questionário teve, assim, por objetivo desencadear o pensamento reflexivo e crítico

mediante um processo de autoanálise. Como João Dixo revela no final: Fazer as perguntas foi do meu interesse. As respostas são só do interesse do fruidor. (Pinto, 2019, pp. 218-219)].

No Questionário, João Dixo formulava 6 perguntas: O que é a Arte? O que é ser Artista? Para que servem as Exposições? O que é um Catálogo? O que pensa de um crítico ter escrito no meu Catálogo? O que pensa da minha Pretensa Intenção Pedagógica?

QUESTIONÁRIO FEITO AO
PÚBLICO VISITANTE DA MINHA
EXPOSIÇÃO EM JUNHO 1973
NA GALERIA S. MAMEDE
LISBOA

QUESTIONÁRIO

Feça uma cruz (X) á frente da resposta que considera certa.

1 - O que é a Arte ?

R.: - O Belo ___; A Criação ___; O que eu quiser que
seja ___; Tudo ___; Não sei ___.

2 - O que é ser Artista ?

R.: - É uma situação adquirida ___; Uma elevação So-
cial ___; Uma Função Pública ___; Um juízo cir-
cunstançial ___; Um sinónimo de Inutilidade to-
rada comercial ___; Uma maneira integrada de
extravagância ___; Não sei o que é ___.

3 - Para que servem as Exposições ?

R.: - Para mostrar Arte ___; Para mostrar beleza coi-
sificada ___; Para comunicar ___; Para vermos
coisas giras ou esquisitas ___; Para se vender
e comprar coisas ___; Para tornar os Artistas co-
nhecidos ___; Para estarmos a par da cultura ___;
Para se dar uma visão das coisas ___; Para ver-
mos a Sociedade ___; Para desmistificar as coi-
sas ___; Para mistificar as coisas ___; Para
nada ___; Para tudo ___.

4 - O que é um Catálogo ?

R.: - O dicionário da coisa ___; A história do
Expositor e da Exposição ___; Um documento
para a posteridade ___; A propaganda do pro-
duto ___; O Auto-elogio ___; Uma carta de
Recomendação ___; Mais uma obra do Autor-
Galeria ___; Nada ___; Tudo ___.

5 - O que pensa de um Crítico ter escrito no meu Catálogo?

R.: - É bonito e fico bem ___; É uma ajuda Bi-lateral
___; É uma certa garantia ___; É a opinião que
as pessoas devem ter ___; É uma opinião isenta
de um conhecedor ___; É mais uma ajuda na desmis-
tificação das coisas ___; É uma mistificação do
Artista ___; Que a Crítica também se compra co-
mo os trabalhos ___; Nada ___; Muitas coisas ___.

6 - O que pensa da minha Pretensa Intenção Pedagógica ?

R.: - É bonito e altruista ___; É positiva ___; É uma
missão nobre muitas vezes desprezada ___; É mais
uma maneira de querer ser diferente e dar nas
vistas ___; Mais valia estar quieto ___; Mais
uma mistificação das coisas ___; Nada ___.

FAZER AS PERGUNTAS FOI DO MEU INTERESSE.
AS RESPOSTAS SÃO SÓ DO INTERESSE DO FRUIÇÃO.

*

Figura 7- Questionário de João Dixo, João Dixo, Galeria S. Mamede (junho 1973)

A terceira, ocorreu na Exposição sobre as Histórias do meu País 30 Trabalhos Gratuitos com Matéria-prima Permitindo-vos Fazer Obras de Arte, 1974, onde Dixo apresentou um conjunto de “pensamentos” que constituem ideias-chave de natureza conceptual, autênticos hinos no revolucionário campo artístico como:

L’EVENTUELLE VALEUR VIRTUELLE DE LA PHRASE OU DE L’IMAGE TRANSMISES EST NULLE EN FACE DE LA VALEUR RÉELLE DE LA PHRASE REÇUE” OU “LA CREATION ARTISTIQUE EST OUVRE DU SPECTATEUR, LA CREATION DU NOM EST OUEVRE DE L’ARTISTE., ou ainda, LA SEULE DIFFÉRENCE ENTRE QUI SE DIT ET CE QUI SE COMPREND EST QUE SEULE EXISTE CE QUI SE COMPREND. (Pinto, 2019, p. 176)

De todas elas salientamos, a finalizar e reforçar a centralidade do espectador e a secundarização do artista em relação à obra, por opção e estratégica artística, a última ideia-chave: A ÚNICA DIFERENÇA ENTRE O QUE SE DIZ E O QUE SE COMPREENDE É QUE SÓ EXISTE O QUE SE COMPREENDE.

Concomitantemente, como temos vindo a descrever, associada à vertente alternativa de João Dixo-artista, existia o João Dixo-professor com formação na área da pedagogia realizada no Curso de Ciências Pedagógicas, em 1969, na Universidade do Porto e conhecedor dos requisitos para a apresentação de projetos para apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Para finalizar e a título de exemplo, apresentamos o programa do curso de desenho, no CAPC, (Pinto, 2019, p. 83), composto por duas vertentes, teórica e prática, que se interligam como “estratégia facilitadora do estudo e desenvolvimento pessoal”.

Na abordagem teórica faz-se recurso a um amplo leque de temas teóricos e históricos que cruzam, aula a aula, com a vertente prática como o desenho com modelo (o “objeto desenho”) e do desenho feito a partir da memória visual ou da imaginação. Essa interligação visava desenvolver pedagogicamente, tanto competências técnicas de cópia, reprodução e representação, como competências de criatividade a partir das idiossincrasias individuais associadas à imaginação e à extrapolação do “objeto desenho”.

2.3 Alberto Carneiro

O ALBERTO, o pedagogo

Trinta raios convergem no eixo da roda e é o vazio do centro que a faz mover. Molda-se a argila para fazer vasos e é o vazio interior que os torna úteis. Abrem-se portas e janelas nas paredes da casa e é por esses espaços vazios que a habitamos. O SER verifica vantagem das coisas mas é pelo não ser que as utilizamos. Lao Tsé

(Carneiro, 1995, p. 81)

Licenciado em Escultura, na ESBAP | Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian | Artista | Professor universitário | Pedagogo e coautor de projetos de dinâmica corporal | Professor e Diretor pedagógico no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra entre 1972-1985. Alberto Carneiro também era politizado, mais politizado (esquerda/direita, ricos/pobres) (E1, 2020).

Alberto Carneiro, o escultor de *Uma floresta para os teus sonhos* (1970, troncos de pinheiro, dimensões variáveis) concluiu o curso escultura na Escola de Belas-Artes do Porto (ESBAP), em 1967. Nos dois anos seguintes (1968-1970) foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Saint Martin's School of Art, em Londres, e aluno Anthony Caro e Philip King, para além de um profundo estudioso das ciências pedagógicas e de diversas correntes filosóficas.

Alberto Carneiro, estudou “poética da matéria” de Gaston Bachelard e correntes da Psicologia Profunda, do Zen, do Tantra e do Tao para aprofundar consciência teórica sobre os seus processos de criação as razões e os sentidos do seu corpo e da sua mente na criação da sua obra.” (Artistas Unidos, s.d.) Pela sua pertinência transcrevemos uma

citação de um dos seus textos presente na biografia ao artista divulgada no site da Associação Artistas Unidos:

O corpo (na unidade da sua realização: físico, mental e subtil) é a unidade de tudo, centro do universo do seu ser. É pelo seu centro que sempre saímos para a viagem no cosmos. O corpo é ele mesmo a mandala: estruturado como está para fazer a síntese de cada coisa e de tudo – o ser pelo estar ausente e sempre presente, fragmentário e uno no seu caminhar e no seu devir. A mandala é a figura dessa síntese do corpo, lugar da realização do seu ser como cosmos. (Artistas Unidos, s.d.)

Estudou psicopedagogia e da pedagogia baseadas na aprendizagem através de todos os sentidos e no desenvolvimento cognitivo do indivíduo a partir de processos de descoberta (J.Piaget e M.Montessori), como nas dinâmicas corporais geradas na relação entre jogo e realidade, a exploração das imagens interiores através do sonho acordado e a construção de um conhecimento de tipo visual, a partir de autores como Konrad Lorenz, André Virel e Herbert Tread e, bem como, a influência do ambiente, da proximidade e das representações do espaço (Rosendo, 2015, pp. 41-43)

Catarina Rosendo, revela no estudo Alberto Carneiro. Os primeiros anos (1963-1975) que o contexto pedagógico na Saint Martin's School of Art dos cursos vocacionais que Alberto Carneiro frequentou visavam:

a procura de inovação a partir do questionar a tradição; o desenvolvimento de projectos como forma de descoberta dos meios de expressão individuais; o combinar da acção criativa com uma constante problematização reflexiva; e, finalmente, a integração da actividade dos alunos numa rede crítica institucional formada por diferentes intervenientes (artistas, críticos, conservadores, escolas, museus e institutos de arte). (Rosendo, 2007, p. 117)

Questionar a tradição, utilizar novos materiais não a partir dos seus aspetos formais, mas do conhecimento da sua essência, senti-los pelas suas qualidades intrínsecas e “experimentar novos processos e anular o que pudesse expressar o virtuosismo tecnológico que caracterizou a minha aprendizagem no passado” [enquanto aluno da Faculdade de Belas-artes do Porto] (Rosendo, 2007, p. 118) constituíam princípios

centrais do seu processo de criação artística, conforme escreve no relatório enviado ao Serviço de Belas-artes da Gulbenkian, a 8 janeiro de 1969.

Princípios que conjugados com a utilização do corpo foram transpostos para as práticas pedagógicas experimentais do ensino do desenho e projeto, conforme defende nas suas Provas de Agregação à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em novembro de 1994:

Consideramos, e as nossas observações sobre o desenho/projeto, durante vinte e quatro ano de docência, tem-no confirmado, que o desenvolvimento das aprendizagens se faz pelos movimentos do corpo nos espaços das correspondentes representações.

porque, do seu ponto de vista:

o ensino tem que garantir e propiciar ao aluno (que se busca e interroga na construção da sua capacidade instrumental e sobre a consciência da própria aprendizagem) os modelos e os problemas pelos quais ele considere divergência/convergência dos dados e dos factos (...) - o domínio dos instrumentos que lhe permitem o estudo e o trabalho sobre o que é pragmático e utópico. (Carneiro, 1995, p. 29)

Ensina-se a investigar e a proceder para a construção de uma matriz com aberturas de entrada de outros dados: o processo de conhecimento desenhado como confirmação de um âmbito de crítica, na qual a dúvida se coloque e a certeza se afira, onde cada representação se autentique como parte reflexiva e criativa dos desenvolvimentos do projecto. (...) Este desenho/projecto começa por ser intuitivo (e o seu conhecimento empírico) para se confirmar depois na lógica das operações instrumentais como afirmação de uma inventiva e construção do saber. (Carneiro, 1995, pp. 49-50)

De acordo com Catarina Rosendo, a década de 1970 foi para Carneiro, particularmente fértil em atividades pedagógicas para um público diverso e vasto, desde crianças, a estudantes, artistas, professores, técnicos de saúde, etc., na ESBAP/FAUP, no CAPC, na Cooperativa LUDUS, e em projetos pedagógicos diversos com desde Manuela Malpique, Jacinto Rodrigues a Elvira Leite, a cruzar áreas artísticas com a pedagogia, a psiquiatria e a terapêutica. Intervenções pedagógicas em prol da reflexividade e a transformação social, artística, política e educativa:

Desde a primavera Marcelista de 1968 até à normalização democrática ... traduziu-se num conturbado período ... em que o questionamento de toda a organização social e cultural preexistente apanhou de boleia de uma crise mais geral, internacional, de crítica às estruturas de poder, aos meios de representação e às formas de transmissão de conhecimento. Os espaços pedagógicos alternativos, como o CAPC, foram, por si só, um terreno privilegiado para formular e exprimir essas questões e para alimentar o processo de mudança de mentalidades inerentes às alterações políticas e socioculturais sentidas como necessárias. (Rosendo, 2015, pp. 33-53)

Passou, por uma crítica às formas hierarquizadas e unidirecionais de transmissão de conhecimentos ... e pela contraproposta de uma aquisição de conhecimentos baseada em modelos colaborativos e participados, na valorização da experiência própria, no privilegiar dos métodos em detrimento dos resultados e na exploração de uma aprendizagem reflexiva em que a formulação teórica deveria decorrer da vivência prática. Tudo isto visava, em última análise, tornar os indivíduos responsáveis pelo próprio processo de emancipação social, cultural, psíquica e política ... (Rosendo, 2015, p. 39)

Em 1971, inicia as funções de professor n'O Círculo, até 1981, assumindo também, uns anos mais tarde, a orientação artística e pedagógica. Pela sua pertinência passamos, desta feita, a transcrever o ponto de vista de Alberto Carneiro sobre a liberdade permitida nas abordagens, metodologias e estratégias pedagógicas, tanto do lado do ensino como da aprendizagem, plasmado na entrevista da investigadora Mariana Brandão: “Tenho tido alguma sorte, e tive a sorte de em Coimbra encontrar aquele grupo, o CAPC, o curso de Arquitectura, outras coisas, onde tive a possibilidade de realizar as minhas ideias em liberdade.” (Brandão M. , 2015, p. 65).

Como Alberto Carneiro faz questão de frisar as” Sessões de Intercriatividade, Sessões de criação colectiva CAPC 1979-1980” não foram experimentadas em Londres, na Saint Martin's School of Art: ”Inventei quase tudo” (Brandão M. , 2015, p. 69).

No entanto, da análise cruzada de Figuras e documentos registadas nos catálogos das exposições de “Albuquerque Mendes-Confesso” (2001), “João Dixo” (2019) e “Túlia Saldanha” (2014) conclui-se que os materiais e as dinâmicas utilizadas nos “happenings,

de 1973”, “Guerra das tintas¹³ e “Coimbra - Operação estética (1973)” terão sido utilizados por Alberto Carneiro para a concepção e desenvolvimento dos jogos pedagógicos de dinâmica corporal das referidas “Sessões de Intercriatividade: A descoberta do corpo e A descoberta do espaço” a partir dos happenings referenciados. (Pinto, 2019, p. 115)

Relativamente a tornar-se artista e ser artista, à questão de Mariana Brandão:

Mas não acha estranho que do grupo com quem trabalhou [n’O Círculo] tenham saído tão poucos artistas? Alberto Carneiro responde: Não! Isto não é só na Performance: o artista não tem obras, tem uma obra. Uma coisa que começa algures e vai acabar algures.

Vai acabar quando ele morrer, não acabaria senão morresse. (...) Uma coisa é a identidade da obra relativamente à pessoa que a faz, e se a coisa vem de dentro, do lado mais fundo, ela está lá. (Brandão M. , 2015, p. 65).

Acha portanto que é uma questão de consistência? A que perentoriamente responde: Isso é sempre. (...) não chega ter jeito é preciso ter consistência nesse jeito. O jeito pode ser inato mas depois tem que se cultivar (...). Aquilo joga nesse plano, não anda por aí. (Brandão M. , 2015, p. 67).

Pese embora, como Albuquerque Mendes relembra, “O Círculo não tinha por missão nem objectivo “formar artistas [no sentido académico do termo]. As pessoas estavam ali pela experiência estética. Este tipo de resposta é típica do Alberto Carneiro-pedagogo”.

Porém, frequentaram O Círculo nomes reconhecidos em vários domínios, desde a Arte à Gestão, como Emílio Rui Vilar (administrador da Fundação Gulbenkian e da Caixa Geral de Depósitos), Fernando Pinto Coelho (pintor), Armando de Azevedo (artista e professor universitário, Albuquerque Mendes (artista plástico), Túlia Saldanha (artista e professora

¹³ - de acordo com Paula Pinto, as fotografias utilizadas “esta última publicação no início da publicação corresponderem ao *happening*, de 1973, *Guerra das Tintas* (2019, p. 118 e 121)

e direcção do CAPC), Isabel Carlos (directora do Centro da Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, crítica arte e curadora, Delfim Sardo (administrador do Centro Cultural de Belém, crítico de arte, curador e professor universitário), Rui Orfão (arquitecto, artista, curador e director no Museu das Comunicações), António Olaio (artista, professor universitário e director do Colégio das Artes), Silvestre Pestana e Ção Pestana (artistas) ou António Barros (artista).

Sobre o ato de criação e a partilha do momento criador confirma que nunca foi, para si, uma questão central partilhar do ato de criação:

Não. Eu tenho a convicção, (...) de que o acto de criação, seja nas Artes Plásticas, seja na Música, passando embora depois pela partilha através da obra – como dizia Duchamp e bem, o futuro da obra está no espectador - a criação é profundamente individual, própria, pessoal. (...) realizar a minha obra através desse meio [a partilha do ato de criação], não. (Brandão M. , 2015, p. 69)

Das intervenções pedagógicas dos professores Alberto Carneiro e João Dixo, Albuquerque Mendes relembra, na Entrevista 4, como estimuladoras e indiciadoras do seu percurso artístico no âmbito da performance, o testemunho e o repto que se descreve:

Quando entra o Alberto Carneiro, ele faz uma série de exercícios (...) um pouco diferentes do que normalmente era habitual no Círculo. Ele e o João Dixo, (...) ao mesmo tempo que se pintava, se desenhava e se fazia o trabalho plástico, ... começava-se a ter outro tipo de desafios. Um exemplo: davam uma sala durante um espaço de tempo e cada um de nós tinha que fazer uma proposta para a sala. (...) e o trabalho que eu propus foi fazer a medição da sala com pessoas, ou seja, era, no fundo, transformar a sala. (E4, 2021)

As medidas da sala em vez serem medidas em metros, metros quadrados, era medida por pessoas. Esta sala mede 30 pessoas, 7 pessoas de altura, 14 de largura por 5. Não há Figuras! Pus as pessoas umas em cima das outras para fazer a altura, umas ou lado das outras para fazer o comprimento. No final tinha o espaço total das pessoas. Aquilo teve imensa força para mim. Porquê? Não pus lá desenhos, houve pessoas que utilizaram a sala para mostrar coisas, eu não, utilizei a sala para fazer um trabalho sobre a sala.”

(...) O trabalho que me lembro (o Alberto não se lembrava deste trabalho) que mais gostei foi um em que o aluno nem sequer mexeu na sala. Ela é minha durante uma hora e quem a quiser visitar eu alugo a sala, pagando. (...) A sala estava normal. O que achei graça foi a proposta de alugar a sala a uma pessoa que conhece a sala e que se a quisesse ver tinha que a pagar. (E4, 2021)

Outro dos acontecimentos que assinala, em duas das Entrevistas (E2, 2021) e (E5, 2021), como das primeiras manifestações da realização de um corpo de trabalho artístico de cariz transdisciplinar e de obra aberta e total decorreu mais tarde, durante o período de participação nas atividades complementares d'O Círculo.

No verão quente de 1975, em julho, Albuquerque Mendes faz a exposição da instalação “Exercício com Selo de Origem”, na Galeria Preta, d' O Círculo com a composta, apenas, por uma peanha preta colocada no centro da sala com um foco direcionado sobre uma resma de 1000 textos policopiados alusivos à crítica de arte, a receitas culinárias ou histórias e biografias de personagens inventados. No dia da inauguração, fazia parte da agenda, uma conferência dada pelo artista em exposição.

Albuquerque Mendes tinha, na altura, 22 anos e já tinha participado no Aniversário da arte, em janeiro de 1974, n'O Círculo com a que considera ser a sua primeira performance “A arte é bela Tudo é belo”. Porém na perspetiva dos professores organizadores tratar-se-ia da habitual conferência onde, perante um público ávido de conhecer as explicações e as intenções do artista, o autor discursaria sobre a obra exposta e responderia às perguntas do público.

Albuquerque sentou-se na mesa de conferências, não discursou e abriu o debate. Na sequência de uma pergunta, tirava do bolso um pequeno papel, sempre o mesmo, e exclamava, exclamava sempre: “Em relação a essa pergunta a minha resposta é: Estou de acordo com o seu pensamento. Estou de acordo consigo! Estamos os dois de acordo!”

A situação criada com a atitude-performance, numa fase em que a questão central já não era “O que é a Arte?” mas sim, “Para que serve a Arte? (E15, 2022) transformou-se numa desconfortável provocação para o público, vindo a dar origem a uma acesa discussão entre os professores d' O Círculo, João Dixo e Alberto Carneiro:

É curioso que o Alberto era contra aquilo que se tinha passado. Quanto mais João Dixo defendia que se tratava de atitude-performance mais o Alberto e o público se irritavam. Quando dei conta o Dixo estava a segurar um dos elementos do público que me queria bater, até que numa violenta alteração gritava: “Na minha empresa os Albuquerque Mendes foram todos saneados. (E5, 2021)

Em síntese, como refere Albuquerque Mendes, em depoimento a Emília Ferreira no âmbito do Museu de Arte Contemporânea (MNAC), “o meu processo criativo é um puzzle, são pequenos flashes, pequenos elementos que teve início quando viu da janela da casa dos meus pais a neve a cair ou a pingas de sangue naquele branco (de neve) do dia da matança do porco” (Mendes A. , 2021) que se transformam em desenhos, aguarelas, pinturas, instalações, atitudes, intervenções, e resultam de um longo e variado processo de idiossincrasias, vivências e aprendizagens que começa por volta dos 4 anos de idade.

Acrescenta que o seu processo criativo, tanto na obra pictórica, com nas instalações ou na performance, não resultam nem assentam na imagem (E7, 2021), não assenta nem parte de frames fotográficos mas sim da imagem em movimento, da narrativa, da ação, das estórias que encontra nos livros que, obsessivamente, lê e das estórias que surgem dos sonhos. O teatro, a música e a dança são outros tantos universos que catapultam o seu imaginário para o onírico, a fantasia e o surpreendentemente inimaginável (E7, 2021).

Sobre o recurso à performance, como já antes tinha referido:

Gosto de utilizar o meu corpo para criar e transmitir arte. Qualquer coisa que o meu corpo faça tem uma mensagem, conta uma história, acrescenta algo. E eu gosto desse lugar que é o meu corpo.

Em 1974, comecei a juntar à pintura e às exposições, performances artísticas. Essa necessidade veio do que aprendi, da liberdade e do espaço que tive no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Para mim tudo estava – e está – ao alcance de ser transformado. Tudo é possível. Posso utilizar o teatro, o ballet, a música, as palavras e os sons para produzir uma obra de arte e contaminar com a pintura. (Herdade do Esporão, 2018).

Situação que aprofundou na nossa entrevista de 3 de março de 2021:

(...) havia muita coisa que fazia no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra que tinha a ver com a minha formação anterior (...). Desde que cheguei a Coimbra em 1963 até 1970 frequentei cursos de teatro. (...) e pertenci ao grupo de teatro da escola onde andava, a Escola Avelar Brotero, com professores CITAC [Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra] como Mário Viegas, por exemplo. Lia poesia, fiz aulas de dicção, que foram ótimas para mim, fiz também aulas de teatro.

Tudo isto me acompanhou desde os meus 10 anos 12 anos, 14, 15, 16 até chegar aos 17. Não só ia ao teatro como fazia cursos dicção, de pose, de postura. Tive aulas de dança mas não tinha aulas de artes plásticas. Tinha aulas ao fim de semana. Ia também muito a exposições, a Museus, ao Museu Machado de Castro, fazia visitas de estudos, Lisboa à Gulbenkian, desenhava e pintava mas não tinha aulas específicas. (...)

Por isso quando cheguei ao Círculo era, para mim natural eu gostasse de juntar as duas coisas. Estava lá, exatamente, essa parte teatral, a postura a colocação de voz (...) é uma coisa muito fácil para mim. (...) a certa altura da minha vida pensava que iria parar a uma Escola Teatro e não para as artes plásticas (...). Eram pessoas luminosas e que transmitiam uma força enorme. (E4, 2021)

Já na década de 70, quando cheguei ao Círculo começo a perceber como as posso encaixar (...) quando o Ângelo mostrava imagens do Gilberto&George a cantarem, mais umas Imagens a preto&branco e as de esculturas vivas começo a pensar que as podia juntar. Deixei de frequentar o teatro mas, gosto imenso de teatro, de dança e continuo a ir a espetáculos de teatro e dança.” (E4, 2021)

Albuquerque Mendes salienta ainda, na nossa última entrevista a 30 de outubro de 2022, as dinâmicas criadas nas aulas , em 1972 e 1973 como a “Guerra das tintas” (João Dixo) ou “Labirinto” (Alberto Carneiro) documentadas no catálogo (Pinto, 2019, pp. 115,121)

Para finalmente, concluir que quando faço as flores, em 74, para o “Aniversário da arte” aí já tive consciência de que estava a fazer performance.

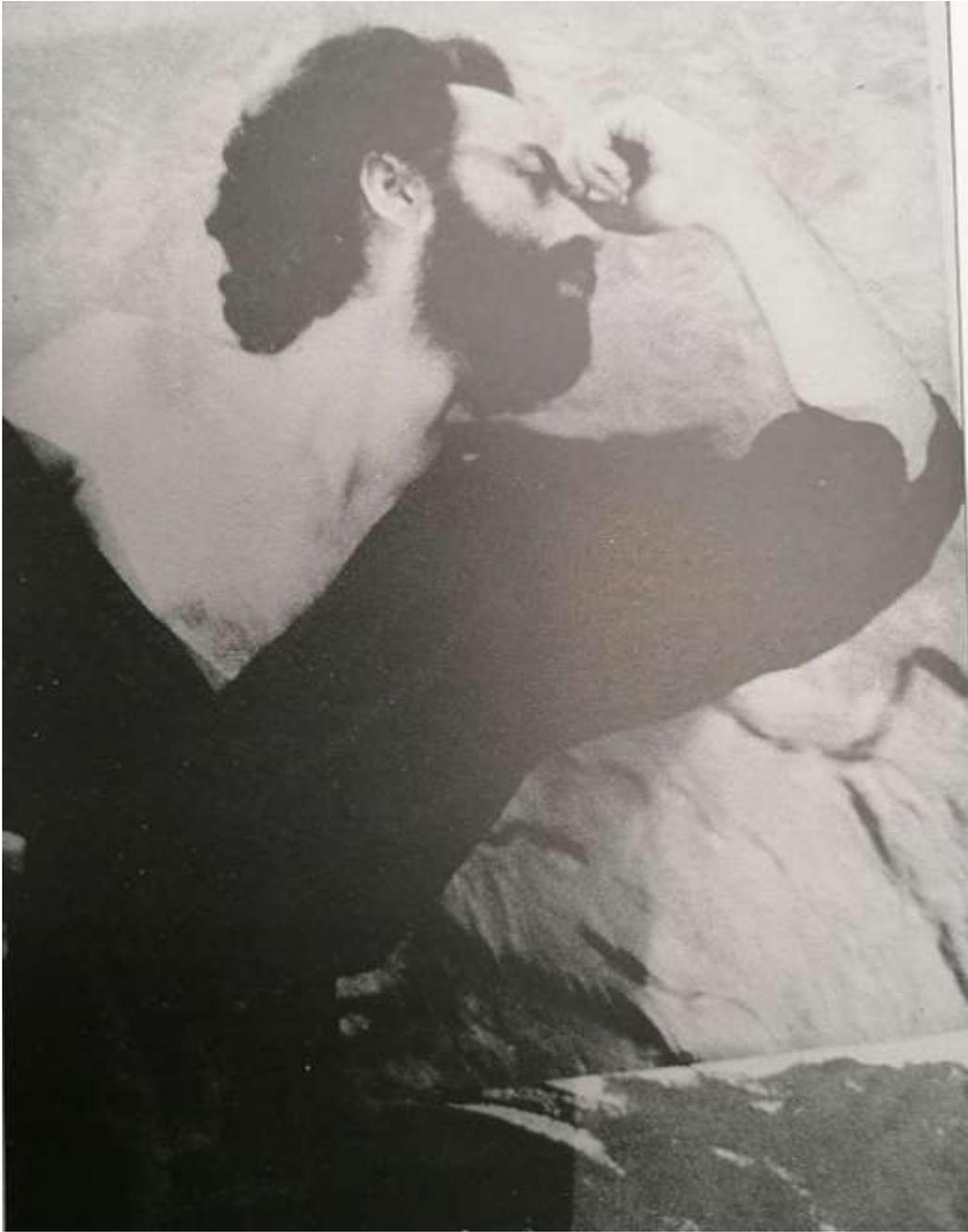


Figura 8 – Albuquerque Mendes (1984)
fotografia retirada do catálogo “Albuquerque Mendes” (5 a 25 outubro 1984) EG galeria
© fotografia de Vergilio Egreja

3. Festas, Encontros e Festivais

Albuquerque Mendes iniciou a sua formação artística, como vimos, no CAPC, uma escola de ensino artístico não formal, com professores artistas visionários como Ângelo de Sousa, João Dixo ou Alberto Carneiro, que lecionavam em simultâneo na rede formal e oficial de ensino.

No CAPC utilizavam pedagogias ativas (centradas na aprendizagem do aluno, na pesquisa, na diversidade de conhecimentos, na crítica, na descoberta, na experimentação e na liberdade criativa), diversas das utilizadas, por regra, no sistema público, onde predominavam as pedagogias diretivas (centradas no ensino e no professor, na memorização e assimilação de conhecimentos teóricos ou na reprodução e aprendizagem de técnicas de pintura, escultura ou desenho).

Os professores artistas da vanguarda artística portuguesa desempenharam, também, um papel decisivo na inserção do artista no meio artístico alternativo, promovendo exposições individuais ou coletivas (ex. Ângelo de Sousa/Alberto Carneiro na Cooperativa Árvore) ou dinamizando o ambiente de proximidade pessoal e afetiva, ou de laboratório, como artistas ou comissários (ex. João Dixo no CAPC, na Galeria Alvarez ou na galeria Ogiva). Ambos artistas contribuíram decisivamente para a viragem e para as inovações estéticas no sistema artístico português, ou mesmo internacional, (ex. Egídio Álvaro, em França, Suécia, Amsterdão) que podemos hoje observar e testemunhar.

O contexto sociocultural apresentava, desta feita, dois subsistemas em confronto no sistema artístico português e ocidental. O primeiro, o das convenções (Becker) estéticas institucionalizadas, veiculadas por instituições como as Faculdades de Belas-artes, os Museus ou o parco mercado da arte, que estavam centradas nos quadros de referência e valores legitimados pela tradição; e um segundo, em oposição ao institucional, dinamizado por operadores estéticos da denominada vanguarda alternativa, nacional e internacional, centrado na criação de novas convenções e novas linguagens estéticas.

Operadores estéticos que, na maioria dos casos, eram professores artistas nas Escolas de Belas-artes de Porto (Ângelo de Sousa, João Dixo ou Alberto Carneiro) e de Lisboa (Ana Vieira, José Melo e Castro) ou em Escolas secundárias (Graça Morais e Jaime Silva) ou

foram professores na SNBA (Ernesto de Sousa), no IADE (Egídio Álvaro, E.M.Melo de Castro), Jaime Isidoro (Academia Alvarez).

Dinamização essa que visava impulsionar no sistema artístico vigente não só a viragem para a inovação, como também a formação de novos públicos da arte (não contemplativos, mas participativos) e de cidadãos “renovados” porque reflexivos e interventivos.

De salientar que a maioria trabalhava em articulação com ou na própria Fundação Calouste Gulbenkian (Fernando Azevedo) e que a sua internacionalização dependeu do apoio financeiro daquela instituição (todos os indicados e a maioria das artistas da vanguarda). Trabalhavam também, em simultâneo alguns deles, em articulação com organismos que acolheram e divulgaram as novas propostas estéticas como o SNBA, Associações sem fins lucrativos (CAPC, Cooperativa Árvore, Academia Alvarez, Espaço Lusitano), Escolas de arte privadas (IADE) ou os novos espaços expositivos não comerciais/comerciais (Ogiva, Diferença, Divulgação, Alvarez ou Diagonale, em Paris).

Do ponto de vista histórico a destacar que “os anos sessenta (...) terão sido decisivos no que respeita aos desenvolvimentos da arte, marcando uma tentativa de diálogo e de acompanhamento das tendências internacionais do momento, num país claramente periférico.” (Nogueira, 2015, p. 19).

Diálogo e acompanhamento proporcionados decisivamente pela Fundação Calouste Gulbenkian e que se concretizou na década seguinte com a programação de eventos e criações artísticas a partir de “pressupostos inovadores em torno da imagem e do signo, assim como de fundamentos conceptuais e preceptivos do objeto” em “efectiva autonomização de indivíduos e trabalhos, numa procura de novos horizontes de experimentação.”

Os anos 70 foram, por outro lado, na sua relação com o 25 de abril de 74:

(...) época de FESTA, de militância e dos eventos artísticos colectivos “ao serviço do Povo”, desde as pinturas murais “da revolução”, até ao incremento de um modo de operar mais ligado à exaltação do artista/criador, na procura de uma identidade artística, estética

e mesmo poética. Foi igualmente a altura da expressão longamente contida e dos slogans de Salette Tavares como:

“A arte fascista faz mal à vista” (Marcelino Vespeira),

“Contra a agressividade, criatividade”, ou

A qualidade estética é progressista; a mediocridade é reaccionária”. (Nogueira, 2009)

Porém, ainda que a revolução de abril de 74 tenha potenciado aquelas dinâmicas no sentido do “ativismo político” como salienta Isabel Nogueira, a dinâmica revolucionária na arte deu-se “ em certa autonomia (...) face à cronologia dos acontecimentos políticos” (Nogueira, 2015, p. 17).

Internacionalmente, experimentavam-se e ensaiavam-se, desta feita, novas convenções estéticas e um novo paradigma estético, o a arte contemporânea, em oposição às defendidas pelos paradigmas de arte clássica e moderna (Heinich, 2014, pp. 33-58) relativamente ao conceito e ao estatuto de obra de arte, à convencional aura do artista, e ao *modus operandi* do mercado das obras de arte.

Por outro lado, como defende Alan Badiou, em *As Condições da Arte Contemporânea* (2013), a arte contemporânea sendo também a arte do nosso contemporâneo, no fundo é mesmo uma crítica de arte, uma crítica artística de arte. E, esta mesma crítica artística aborda sobretudo o conceito de finitude da obra (Badiou, 2013). No mesmo sentido como conclui Roselee Goldeberg, acrescentando que:

o objeto de arte tornou-se algo inteiramente supérfluo, formulando-se a ideia de uma arte conceptual, cujo material são os conceitos. O desdém para com o objeto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objeto de arte tinha uma função meramente comercial, prosseguia o argumento, então a obra conceptual não podia ter esse uso. (Goldberg, 2012, p. 193)

Transgressão, subversão, diálogo ou intervenção eram conceitos utilizados para estimular e promover a mudança de paradigma. Estimulava-se o diálogo e o debate de ideias e propostas, que se converteram em manifestos, que definiam, por sua vez, os princípios e

valores nas novas convenções estéticas enquadradoras das novas práticas artísticas. Transgredir para mudar cruzando fronteiras (Egídio Álvaro) entre géneros artísticos, entre países de Ocidente a Oriente e entre a arte e a vida, constituía o enquadramento paradigmático das novas criações artísticas.

Transgredia-se, praticando a transdisciplinaridade no seio das artes plásticas entre géneros artísticos e a criação de práticas artísticas com a utilização corpo (do artista e/ou do espectador) em associação com especificidades do teatro (Goldberg, 2012), a dança e a música, contribuindo, desta feita, para o desenvolvimento de um novo género artístico: a performance art ou como eram designadas ao tempo, artes da ação ao vivo ou artes do comportamento (Egídio Álvaro).

A criação de novas linguagens artísticas e novas formas estéticas de intervenção política, social e educativa também faziam parte das análises, dos programas e das propostas de comissários e artistas.

Na opinião de vários protagonistas, como Ernesto de Sousa ou o professor-artista João Dixo, Coimbra foi o centro dinamizador das intervenções reflexivas em prol da viragem para as novas abordagens na arte em Portugal:

o final da década de sessenta e até meados de setenta, esteve em Coimbra o centro do movimento “conceptualista” em Portugal com a acção desenvolvida pelo Círculo de Artes Plásticas daquela altura. Aqui afluíram nacionais e estrangeiros interessados no contacto activo, criativo e totalmente aberto grupo de “conceptualistas” que dinamizaram em actualidade, não só esta cidade como todo o país.

De sublinhar que Dixo realçava a importância, para esse processo de viragem, da utilização do corpo, de um lado, e de um grupo de sonhadores dedicados, de outro:

Era o entusiasmo encantado, a fruição do conhecimento com o corpo todo e não só com a cabeça (intelecto); a entrega a uma revolução cultural não doutrinada; a disponibilidade de fazer da vida um modo de arte, num quotidiano pouco consumista de felicidades pré-fabricadas, numa cidade tradicionalmente adversa à actualidade do saber artístico. Com um pequeno punhado de sonhadores dedicados (sem que ainda hoje a cultura desta cidade

o reconheça) notabilizou-se Coimbra num contexto artístico que ultrapassou largamente os limites da nação.

Grupo de sonhadores dedicados que participou ativamente nos eventos como a Perspectiva 74, os Encontros Internacionais de Arte ou Alternativa Zero, juntamente com outros tantos nacionais e internacionais da, designada por egídio Álvaro, como vanguarda alternativa. (Grupo Puzzle, 1978)

Debatiam-se, no essencial, duas questões ontológicas: O que é a Arte e Para que serve? A arte era, desta feita, equacionada não só do ponto de vista da fruição mas sobretudo como um instrumento de comunicação e de intervenção, tanto no sistema sociopolítico como no sistema artístico, como afirmava Hatherly (1992): “Arte não é sinónimo de produção de um determinado objeto. É hoje um conceito que aponta sobretudo para a mais vasta e profunda forma possível de comunicação/intervenção”.

Do ponto de vista semântico, a panóplia de novos termos como ready mades, instalações, decollages, assemblages, ações ao vivo, intervenções, happenings, a arte da performance, arte conceptual, pop art, land art denotava a transição do centro nuclear das Belas-artes para as Artes Plásticas (Fischer-Lichte, 2019) e do objeto para o processo criativo, para o conceito e para a experiência estética desencadeada pelo artista e a ser vivida pelo espectador.

Também em Portugal, em alternativa à produção artística orientada para a religião, para os mecenas e para elites que frequentavam os museus e as parcas galerias comerciais, considerava-se urgente libertar e democratizar a arte em termos de projeto e destino político (Pernes, 1969) de modo a (re)orientá-la para o público em geral, justamente porque a ambição do artista da arte contemporânea é uma ambição que visa a mudança e a transformação sócio-cultural e individual:

a ambição da arte contemporânea é criar arte viva ou, mais precisamente, substituir a imobilidade da obra pelo movimento da vida. Em que sentido isto é arte? É justamente esse o debate contemporâneo: se a arte deve partilhar a vida, qual é a sua função? A Arte deixará de ser o que alguém contempla (...). A arte contemporânea vai tomar uma outra direção que estará ligada aos efeitos que produz (...) porque não aponta para a contemplação senão para a transformação. (Badiou, 2013)

Transformação essa que no que toca à *performance art* foi protagonizada, em termos de amplitude da ação (temporal, geográfica e artística) no contexto educativo e experimental pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, no contexto expositivo/eventos e documental por Ernesto de Sousa, pelo Grupo Alvarez e a Revista de Artes Plásticas (e em particular Jaime Isidoro e Egídio Álvaro) ou pelo Espaço Lusitano por um grupo específico de artistas nacionais e internacionais, por coletivos como os grupos PUZZLE (CAPC/Porto), ACRE (Lisboa) ou CORES (CAPC) e, finalmente, na descrição, documentação e divulgação por críticos de arte como Eurico Gonçalves.

Com eventos como a “Perspectiva 74” ou os “Encontros Internacionais de Arte” organizados pelo Grupo Alvarez, a Revista de Artes Plásticas e com programação de Egídio Álvaro o foco foi colocado na partilha e no confronto, na internacionalização e nas metodologias e práticas pedagógico-artísticas, mais ou menos expressas, na óptica de Harol Seezammn na Documenta 5, do e artista educador e interventor de Maciounas, Beuys e Vostell .

Metodologias e práticas pedagógico-artísticas que visavam transformações no sistema da arte e no espectador, cientes que estavam da necessidade de “formar” o novo espectador (interno e externo) com novos referentes e códigos de leitura. Espectador que se queria “renovado” e reflexivo pelo que:

a atitude passiva de contemplação deveria dar lugar à participação e vivência de experiências proporcionadas nos eventos e festas, através da participação em intervenções, acontecimentos, ações, happenings, performances, ou mesmo de projetos pedagógicos de natureza artística. (Bishop, 2012) .

Esta nova realidade assentava em novas ideias e em novos ideais que constituíam utopias de mudança para a *viragem* que desejavam concretizar e ver concretizada, pelo que os seus propósitos estavam orientados para a rutura com o que consideravam anquilosado na *tradição* através da criação de um quadro de novos referentes na arte e de uma panóplia de objetivo, princípios e valores, em suma, *novas convenções estéticas*.

Visionários professores artistas, comissários, críticos de arte, artistas e coletivos de artistas foram catalisadores da mudança e da transformação no sistema artístico

português, nos eventos que organizaram, programaram, realizaram ou em que colaboraram promovendo o debate, a problematização, o espírito de partilha; criando redes de conexão entre artistas; cooptando, ao nível nacional e internacional, artistas para a realização de práticas e objetos artísticos inovadores; divulgando conhecimento entre artistas e promovendo artistas; criando arte pública enquanto forma de interação e intervenção social; e, por fim, contribuindo para a criação de novos públicos. Na senda desta contextualização descrevemos as novas convenções artísticas, dinamizados pelos principais operadores estéticos do mundo.

Por último, de referir que não seremos exaustivos na descrição e análise relativamente a todos os eventos que se realizaram entre 1970 e 1990. No entanto, serão referenciados ao longo do texto, como por exemplo, os Ciclos de Arte Moderna (IADE), as Alternativas realizadas na cidade de Almada, o Festival de Arte Actual de Vila do Conde ou o festival de performance, na cidade do Porto, “O ângulo recto ferve a 90°”.

3.1 Ernesto de Sousa, Aniversário da Arte e Ogiva

O primeiro contacto que Ernesto de Sousa teve com o grupo de Coimbra ocorreu em Óbidos a 16 de novembro de 1972, durante a celebração do 2º aniversário da Galeria Ogiva, uma galeria não comercial, fundada por José Aurélio. Segundo Catarina Rosendo, a galeria situada a meio caminho entre Lisboa e Porto era o lugar de encontro de artistas e de propostas estéticas alternativas, comunhão de ideias, projeto utópico e espaço de afetos da vanguarda artística portuguesa. Os seus três pisos ofereciam uma arquitetura não habitual, com amplos espaços abertos interligados visualmente por mezaninos e que permitiam expor “qualquer coisa que saísse de uma determinada escala, mais comercial.” (Rosendo, Ogiva, 2009).

O grupo de Coimbra (CAPC) Armando de Azevedo, Albuquerque Mendes, Túlia Saldanha, Fernando Pinto Coelho, com o professor João Dixo, ofereceu o “presente” “Homenagem a Josefa de Óbidos” que, de acordo com a transcrição do testemunho de Armando de Azevedo, consistiu num evento de performance art:

Tínhamos concebido e executado uma enorme Prenda para a festa, ali apresentada em cortejo, com banda de música e tudo: uma enfeitada caixa-embalagem, do tamanho de um grande frigorífico, contendo na vertical uma sucessão de embrulhos-gavetas que, em ritual de solene ofertório, foram emergindo, desocultando consecutivos mimos, em encadeamento: uma aguarela encaixilhada; um belo ramo de flores; pedras separadamente trabalhadas, pintadas e em bruto; nozes, muitas nozes, correndo pelo chão, descendo as escadas, caindo do andar de cima... dando-se à (usu)fruição como verdadeiro Presente de intervenção, de convite ao happening, à comunhão” (Armando Azevedo apud Sousa 2011: 83). (Brandão M. V., 2016, p. 178)

Os elementos do CAPC envolveram-se também numa acesa discussão com Ernesto de Sousa aquando da sua intervenção “Agressão com o Nome de J. Beuys” onde dissertou sobre a Documenta V, em Kassel, e o seu encontro com Joseph Beuys.

Discussão essa que deu origem a uma longa colaboração entre Ernesto de Sousa e Armando de Azevedo do CAPC (Metelo, 2007, p. 195) e a um artigo onde reconheceu o trabalho visionário daquela “sociedade artística” que mantinha “um espírito de workshop”, pelo que deixava um conselho ao leitor: “CAP ou C.A.P. ...eis as letras a fixar se

o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar «a pretexto de arte» com gente das “artes”. Artes de acção, belas-artes, malas-artes de liberdade” (CAPC, s.d.). Reconhecimento esse, que resultava do fato do crítico de arte considerar que os artistas formados no tradicional de ensino das Belas-artes:

...digam o que disserem e façam o que fizerem os Professores!” (...) “O "artista" tradicional já não [estava] em condições de desempenhar uma qualquer estratégia, válida ao serviço da ideologia da percepção. As disciplinas "profissionais" do passado (composição, perspectiva, desenho, claro-escuro, teoria da cor, anatomia, etc., etc.) perderam a sua pretensa categoria de universalidade invariante: são apenas verdades historicamente transitórias. (Sousa E. , 1977)

Ernesto de Sousa era adepto das correntes estéticas que colocavam em prática a contaminação entre a arte e a vida e a participação ativa do espectador, destacando, por um lado, que já desde a década de 50/60 “as lições e experiências do compositor americano John Cage no Black Mountain College e na New School of Social Research, Nova Iorque”, apontavam para a artificialidade das fronteiras criadas entre a arte e a vida e, por outro, que o trabalho das novas correntes estéticas, internacionais mas também portuguesas, praticavam novas linguagens artísticas que retiravam o espectador da passividade contemplativa da obra de arte-objeto, realizada para o mercado da arte:

Operadores estéticos como Oldenburg, Rauschenberg, Allan Kaprow, Merce Cunningham, George Segal, David Tudor, Earle Brown, etc., reuniram-se num grande movimento a que em breve se juntaria uma ala europeia com Maciunas, Jacques Lebel, Filliou, Vostell, George Brecht e até o Grupo Gutai, no Japão. Uns e outros procuraram a participação daqueles que até então se tinham limitado a ser aparentemente meros espectadores. Foi a época dos happenings, actions, events, installations... assemblages, environments, etc. Para algumas destas actividades há perfeitos correspondentes nas linguagens europeias e especialmente no português, tendo-se também criado outras expressões como ambiente, arte pobre, etc. (Sousa E. , s.d.)

Ernesto de Sousa defendia, igualmente, que “Arte e não-arte. Arte e vida. Participação. Autor, ator, espectador. Obra de arte e ato estético. Todas estas categorias – sabem isso depois dos modernismos todos e dos depois-do-modernismo – [pertenciam] ao mesmo tema de vasos comunicantes.” (Sousa E. , s.d.).

E mantinha contacto estreito com elementos do Grupo Fluxus desde 1966 (Metelo, 2007, p. 189) e, em especial, com Robert Filliou e Wolf Vostell, com quem organizou e/ou participou projetos artísticos, em Portugal e em Espanha, respetivamente. Robert Filliou, que também viria a participar, em 1977 desta feita com Egídio Álvaro, nos IV Encontros Internacionais da Arte em Caldas da Rainha, tinha escrito e publicado o livro em formato bilingue (alemão e inglês) “Teaching and Learning as Performing Arts” (1970) e vinha organizando os Aniversários da Arte, a 17 de janeiro de cada ano, em França. Em 1973 propõe a Ernesto de Sousa a programação do evento em Portugal, que com uma carta-convite de que transcrevemos um excerto, desafia os portugueses para se juntarem às celebrações do 1000011º Aniversário da Arte, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra:

“Em 1963 um amigo nosso, Robert Filliou, ao escrever um poema intitulado “Histórias Segredadas da Arte”, teve a intuição de que tudo tinha começado em 17 de janeiro há um milhão de anos. (...) HÁ UM MILHÃO E 11 ANOS ARTE E VIDA HUMANA EXISTIAM-SE E CONFUNDIAM-SE... PORQUE NÃO CELEBRAR ESTA DATA?...”. O desafio proposto era celebrar “numa FESTA, sem arte (convencional) [porque] “A ARTE DEVE VOLTAR AO POVO, AO QUAL ELA PERTENCE”. (...)” (Sousa E. d., UMA FESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE)

Albuquerque Mendes, é um dos artistas que aceita o desafio, realizando a sua primeira performance em espaço público, no dia em que a arte fazia um milhão e onze anos de idade. Albuquerque Mendes sai da sua casa no Porto bem cedo, pelas 6 h. da manhã, carregando aos ombros vários sacos de serapilheira cheios de flores. Atravessa ruas, apanha o autocarro, caminha pela rua, apanha o comboio para Coimbra, em direção ao Círculo de Artes Plásticas, oferecendo flores com a inscrição “A arte é bela, tudo é belo”.

À entrada do CAPC estende um colorido pano de chita vermelha e distribui flores. (E4, 2021).

O evento foi realizado no interior e no exterior do CAPC em absoluto ambiente de festa com contaminação arte-vida e participação do público pelo que integrava escorregas, salas de relaxamento e conversa, pintura de cavalete (João Dixó), duas instalações de Armando Azevedo.

de Sousa organiza com o CAPC a “Semana da Arte (da) na Rua”, em maio/ junho de 1976, mas Albuquerque Mendes não chega a participar neste evento.

A colaboração, profissional e pessoal com artistas estrangeiros estendeu-se a outro artista alemão (para além de Joseph Beuys), o co-fundador do movimento Fluxus e criador do conceito artista educador: Wolf Vostell, em eventos criados em Portugal e no Museo de Malpartida de Cáceres, em Espanha. A outro tempo, entre uma panóplia de projetos que realizou, programou ou organizou como artista, realizador ou como comissário, foi co-fundador da Galeria Diferença, onde também “desempenhou ainda um importante papel pedagógico” como professor/formador de nos “cursos de Formação Artística na SNBA nos finais dos anos 60 ou nos cursos promovidos pela Diferença, como as aulas (DES)integração Teórica, em 1980”. (Tavares, 1988, p. 114)

Entre fevereiro e março de 1977, a convite de Eduardo Prado Coelho e João Vieira dirigentes na tutela da Cultura, organiza com Julião Sarmento e Fernando Calhau, um programa de exposições e eventos denominado “Alternativa Zero - Tendências Polémicas da Arte Portuguesa” em quase total “independência relativamente aos chamados “vanguardismos internacionais””, um evento “Militante, mas cultural. Isto, o mais política possível; o menos partidária possível.” (Sousa E. d., Alternativa Zero, s.d.).

Na Alternativa Zero expõe e divulga trabalhos dos modernistas, a par de trabalhos multifacetados e multidisciplinares da vanguarda artística portuguesa. Para além das obras expostas desenvolveram-se “acções e performances, programadas ou espontâneas, debates, projecções de filmes e vídeos, concertos de música experimental (Jorge Peixinho e Anarband) e performances, de onde se destaca a apresentação de duas peças do Living Theatre pela primeira vez em Portugal” (Sousa E. d., Alternativa Zero, s.d.)

João Dixó foi convidado mas não participou. Alberto Carneiro apresentou “Uma floresta para os teus sonhos”; Clara Menéres “Mulher-Terra-viva”, uma escultura de terra e relva, feita expressamente para a Alternativa Zero; Ângelo de Sousa transforma o seu espaço numa pintura tridimensional, um ambiente onde o público entrava. Albuquerque Mendes, expôs no espaço 37.

Foi também exposto o trabalho do coletivo do CAPC, desenvolvido em contexto educativo, “A Floresta” (1973) uma peça composta por instalações de cinco elementos do CAPC (Fernando Pinto Coelho, Tília Saldanha, Armando Azevedo, José Casimiro e Albuquerque Mendes) que apresentava à entrada uma cortina de tiras que o público tinha que atravessar para descobrir as diversas clareiras.

Alternativa Zero, como salienta Cristina Azevedo Tavares:

mais do que uma exposição ... seria sobretudo o grande espectáculo da arte. ... Marcando uma perspectiva de ligação íntima público-arte-público. Uma simbiose entre o trabalho do artista e a receptividade do público. (Tavares, 1988, pp. 113-114)

Outros dos operadores estéticos com quem Albuquerque Mendes manteve uma estreita relação profissional foi com Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, especialmente no que se relacionava com a realização de práticas artísticas de performance art, integrados na programação de questões relativas à reflexividade e mudança no sistema, em Portugal e no estrangeiro.

3.2 Jaime Isidoro e Egídio Álvaro

Jaime Isidoro, pintor e galerista, foi um dos primeiros e mais importantes promotores da performance art na região Norte e na cidade do Porto. Foi nos terrenos e na sua Casa da Carruagem, construída em 1963/64, em Valadares e nas galerias Alvarez Dois (1954 e 1970) que se realizaram dinâmicas experimentais que “envolviam sempre uma atitude comunitária de partilha de ideias, refeições e obras, numa altura em que não existia uma rede institucional de apoio aos artistas de Performance” (Brandão, 2016).



Em 1954, é criada em Lisboa a Fundação Calouste Gulbenkian e inaugurada, a 4 de maio no Porto, a Alvarez, galeria e Academia Livre de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez, por Jaime Isidoro e António Sampaio. A Galeria expunha os modernistas e artistas da vanguarda e a Academia Alvarez realizava cursos livres de pintura e desenho como alternativa à formação da Escola de Belas-artes. Por outro lado, para descentralizar a cultura e ativar a formação de públicos, entre 1955 e 1958, a Alvarez organizou exposições itinerantes no norte do país, de que resultou uma “rede de contactos com instituições culturais e seus operadores, dentro e fora do Porto, (...)” (Pinto&Guéniot, 2019, p. 43) que, duas décadas mais tarde, facilitaram a realização dos Encontros Internacionais de Arte em Valadares (1974), Viana do Castelo (1975), Póvoa do Varzim (1976) e Caldas da Rainha (1977) e em Vila Nova da Cerveira (1978).

O acesso à cultura contemporânea e a formação de públicos em cidades periféricas, permitiu também “num gesto revolucionário” partilhar com as populações locais os benefícios da liberdade de expressão e os efeitos políticos, sociais e estéticos da contemporaneidade, pelo que é com a Revolução de abril de 74:

“que se evidencia a urgência do dialogo entre a arte contemporânea com uma população ainda profundamente desinformada, e que se questiona a função social da arte e a sua capacidade de mudar o mundo, mas também as suas condições elementares de produção e sobrevivência.” (Pinto&Guéniot, 2019, p. 42)

E que se dá o despertar do interesse de artistas estrangeiros, especialmente a partir do

“1º de maio seguinte [acorendo] a Portugal e ao Porto, artistas como “Oldenbourg[artista Fluxus que expunha na Alvarez quando se deu o 25 de abril de 74] (...) Pol Gachon e Babou (...) Pierre-Alain Hubert (...)” mas também artistas do Japão e dos Estados Unidos, que vieram a participar nos eventos organizados por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro. (Brandão M. V., 2016, p. 179)

De acordo com a investigadora Laura Castro “ O papel de Jaime Isidoro (...) pela função desempenhada no eclodir de novas tendências artísticas.” e por prosseguir “um ideal de arte para lá das funções estritamente mercantis” foi “fundador de um projecto que que, em certo sentido, caberia a instâncias oficiais.” (Castro L. , 2006, p. s. página)

Em 1973, Jaime Isidoro iniciou uma parceria com Egídio Álvaro através da Revista Artes Plásticas, de que foi diretor e redator, “lançada antes da Revolução de abril, que curiosamente aconteceu durante a exposição Perspetiva 74”. A parceria e a programação dos Encontros Internacionais tinham também por finalidade: “criar um espaço de experimentação artística, permitindo aos artistas desenvolverem as linhas de trabalho pré-existentes, ou até incursões em campos habitualmente não explorados, como seja o da Performance.” (2016, p. 182).

Espaço de experimentação esse que proporcionasse “estímulo da criatividade nos jovens artistas e (...) descentralização cultural, com manifestações de arte que também levassem às populações o conhecimento da Arte Moderna (...)” (2016, p. 183). Albuquerque Mendes faz a sua segunda performance “Ritual”, no espaço público não-lugar nestes II Encontros de Viana do Castelo, a par da dupla Noémia Morgado/Maria Marcelina e Artur Barrio.

Diagonal era a matriz de pensamento e ação deste crítico-comissário nascido em Coimbra, em 1937. Egídio Álvaro, cruzando fronteiras estéticas e geográficas (nacionais e internacionais) dinamizou a internacionalização da arte e protagonizou um discurso artístico direcionado para a reflexividade e para a criação de novas linguagens artísticas: a arte da ação ao vivo ou como apelidava, a arte do comportamento . A participação na documenta 5 (Kassel), a curadoria de Harold Szeemann e o contacto com as novas linguagens estéticas tiveram um efeito impulsionador em Egídio Álvaro, em particular,

para a dinamização da arte processo, estimulando os “artistas experimentarem e realizarem as suas mitologias individuais como referiria Szeemann”. (Silva, 2019, p. 133), cruzando diferentes formas de expressão como artes visuais, música, dança ou poesia visual.

Programou e organizou eventos, nesse sentido, em que estimulava o desenvolvimento de “experiências estéticas em total liberdade criativa” independentemente de qualquer taxionomia, justamente porque como escreveu uma nova arte estava a emergir: “Performance. Actions. Interventions. Rituels. Situations. Peu import le mot. Un nouvel art este en train de se definir (...)” (Álvaro, 1980).

Na sua perspectiva, aquelas designações seriam então ensaios para a nova arte que os artistas experimentavam desde os anos 60 do século XX.

Novas linguagens da nova arte que, na realidade, se concretizaram na atual arte da performance ou performance art (Goldeberg, 2012).



Figura 9 – Orlan e Albuquerque Mendes, com Julieta Dixo
IV Encontros Internacionais de Arte, Caldas da Rainha (1977)

© Créditos fotográficos: autores desconhecidos

As práticas artísticas de performance art tinham para Egídio Álvaro, no universo de outras tantas novas criações (instalações, body art, land art, poesia experimental ou video art), um destaque particular precisamente porque eram práticas em que os artistas arriscavam uma multiplicidade inesgotável de possibilidades criat

não se limita a um determinado conteúdo. Linguagens corporais, linguagens sociais, culturais, enraizadas na experiência vivida ou inscritas no futuro potencial, tudo o que faz parte da Performance constitui um gigantesco caldeirão onde tudo se toca, tudo se mistura, tudo se funde ou é rejeitado conforme os apetites e afinidades ... [conduzindo] “naturalmente, à dissolução de todas essas fronteiras convencionais. Uma ruptura importante está a surgir na história da arte recente. E desse novo e frágil equilíbrio nascerá o espaço da Performance. (Egídio, 1988, p. 106).¹⁴

Numa época marcada, sobretudo, pela fruição da obra de arte em museus ou galerias comerciais pelas classes mais favorecidas, Egídio Álvaro defendia (tal como Ernesto de Sousa, com por exemplo a “Semana da Arte na Rua”, em Coimbra) que a arte pública, através das artes da ação ao vivo realizadas no espaço público-não lugar seria a linguagem estética que melhor se adaptaria à inter-relação com a população, tradicionalmente mantida à margem do fenómeno artístico, porque permitiam o diálogo direto e o fim das barreiras existentes entre artista e público. (Barão, 2009).

Em 1972, ao tornar-se sócio da Seção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) o seu raio de ação de crítico de arte é ampliado, justamente porque perante a “inexistência de museus de arte contemporânea, falta de acesso a informação cultural internacional e défice de revistas e jornais especializados (...) os críticos [foram] chamados a ter um papel ativo e renovador (...), de promotor cultural”. (Pinto, 2019, p. 255), situação que levou Egídio Álvaro a autodenominar-se crítico-comissário.

No seio da AICA debatia-se também a legitimação da obra de arte ancorada nos cânones tradicionais do objeto, a influência na criação artística dos ditames do mercado da arte e a ótica contemplativa da obra de arte pelo espectador. “Tornava-se necessário que a contemplação deixasse de ser passiva e privada.” Na senda deste desiderato, as exposições AICA de 1972 e 1974, na Sociedade de Belas-artes, centraram-se na

¹⁴ “ne se réduit pas à un contenu particulier. Langages du corps, langages sociaux, culturels, enracinés dans le vécu ou inscrits dans l'avenir potentiel, tout ce qui fait partie de la Performance constitue un gigantesque chaudron où tout se touche, tout se mélange, tous fusionne ou se rejette en fonction des appétences et des affinités (...) [conduzindo] “naturellement, à la dissolution de toutes ces frontières conventionnelles. Une rupture importante se profile dans l'histoire de l'art récent. Et de ce nouvelle et fragile équilibre naîtra l'espace de la Performance”

“problematização da própria crítica no contexto cultural em que se movimentava.” (Nogueira, 2015, pp. 147-151)

O crítico-comissário defendia a recusa e a contracultura. A sua programação enquanto comissário e os seus textos eram autênticos manifestos de um ideal-tipo de cultura e de arte. Era contra “modismos” e ideias feitas pelo que organizava espaços de diálogo com debate, confronto de ideias, revisão e a análise de conceitos e estimulava a liberdade criativa de artistas/interventores. Interventores não no sentido do sentido partidário mas político de encetarem transformações no sistema da arte. (Álvaro, 1974, p. 24).

Vivendo ativa e intensamente, desde a década de 60 do século XX, os conturbados ambientes sociais, políticos e artísticos em Portugal e em França, “A crítica de arte foi para Egídio Álvaro uma forma de actuar dinamicamente no contexto artístico para o inflectir no sentido que julgava mais válido – a sua visão da arte.” (Barão, 2010, p. 285), tendo feito recurso da organização, em ambos os países, de eventos e debates; da divulgação e publicação de ensaios e críticas em catálogos e edições de autor, “dedicadas aos seus projectos e aos artistas que defendia, quer como comissário de exposições, festivais e debates.” (Barão, 2010, p. 288).

Escrevia nos mais diversos canais de opinião da especialidade, como o suplemento literário e artístico “Artes e Letras” do Diário de Notícias (1962), a Vida Mundial (1976), e Revista de Artes Plásticas (1973-1977) ou nos Cadernos de Arte Moderna do IADE. De salientar que a Revista de Artes Plásticas, tinha por objetivos realizar “Análise Crítica”, “Ensaio” e “Informação” e “participar efectiva e activamente na edificação da história do presente” das Artes Plásticas. (Álvaro, 1976-1977, p. 3)

A formação de novos públicos, a reflexividade dentro do sistema artístico e a vertente pedagógica faziam parte dos objetivos da programação em Egídio Álvaro pelo que, para além dos objetos e das práticas artísticas experimentais e transdisciplinares, a programação integrava, conferências, debates e oficinas artísticas. Pretendia criar ambiente e ambiência (conceitos que abordaremos adiante) em eventos participados direccionados para o “interior” do sistema artístico (os protagonistas do sistema artístico, o discurso e as obras) e para o “exterior” (população em geral).

O que concretizou nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977), nas exposições “Identidade Cultural, Massificação e Originalidade, em Lisboa/SNBA (1977), nos Ciclos de Arte Moderna do Instituto de Artes Visuais, Design (IADE), em Lisboa, ou nos Alternativa-Festivais de Arte Viva, na cidade de Almada. Na década de 80, foi professor no IADE, em Lisboa e na Faculdade de Belas-Artes do Porto.

Diálogo internacional e Internacionalização da performance portuguesa foram outros focos de Egídio Álvaro, que tiveram eco nos eventos em Portugal como, enquanto diretor e comissário, na Galerie Diagonale-espace critique (espaço da Secretaria de Estado da Cultura portuguesa) em Paris.

Foi, igualmente, impulsionador e coriador do 1º festival de performance em França, o Symposium de Performance art em Lyon, como noutros eventos na Suécia ou Amesterdão, onde levou performers portugueses como Albuquerque Mendes ou Armando deAzevedo, individualmente ou integrando performances do Grupo Puzzle, nomeadamente aos “Salon des Jeunes Peintres”, em Paris, um salão que promovia os trabalhos de coletivos artísticos.

Na prossecução dos seus ideais e do ideal-tipo de arte, Egídio Álvaro desenvolveu, em suma, “três linhas distintas que se entrecruzam: o texto escrito, a organização e produção de exposições e debates e as intervenções pontuais que o colocam no mesmo plano criativo dos artistas, com quem mantinha uma relação de camaradagem.” (Barão, 2010, p. 290).

3.2.1 Ciclo Internacional PERSPECTIVA 74

Entre 16 fevereiro e 1 maio de 1974, decorreu na galeria Alvarez Dois, nos terrenos da Casa da Carruagem (propriedade de Jaime Isidoro), ruas, praças, mercados, jardins e cafés contíguos, o Ciclo Internacional Perspectiva 74, publicitado em cartaz como um evento dedicado à intervenção, à arte processo e à arte concetual no espaço urbano. O evento contou com a participação de 13 artistas de seis países: Polónia, Japão, Portugal, Inglaterra, França e Checoslováquia e a programação integrou práticas artísticas como: conceptual (Yokoyama); ecológica (Alberto Carneiro e Miloslav Moucha), de jogo, ironia e aleatório (João Dixo, Luiz DaRocha, Manuel Alvess e Robin Klassnik); e performance, ritual, intervenção, festa e contestação (de Tomek Kawiak, Robert Miller & Shirley Cameron, Jacques Pineau, Pierre-Alain Hubert e Serge III Oldenburg)” (Álvaro, 1979).

Para Egídio Álvaro, consistiu num “ choque salutar (...) das novas fronteiras e aberturas da arte de hoje, Arte de participação, Arte de descoberta, Arte de comunicação, (...). Com este encontro a A Galeria Dois afirma-se como galeria da vanguarda portuguesa, um a Galeria Piloto capaz de criar um público novo e uma dimensão artística diferente.” (Álvaro, 1974, p. 24).

PERSPECTIVA 74 foi recusa, comunicação e transformação:

A evidência e a simplicidade marcaram todas as intervenções (...) prontas a insistir sobre o Como e o Porquê dos sistemas de certezas (...) Muitas ideias aceites e respeitadas foram postas em causa. (...) **a arte não é um fim em si, mas um meio**, que deve ser uma atitude colectiva, que deve permitir o acesso a um verdadeiro estado de comunicação? (...) que o artista deve abandonar o falso pedestal (...) que deve servir-se da **obra como elemento de conhecimento e de participação?** (...). **O estatuto da arte, a sua definição, foram postos em causa. A linguagem e a mensagem foram analisadas (...). O corpo foi apresentado como superfície de inscrição** por excelência, ponto de coincidência da vida, da ideia e da arte. (Álvaro, 1974, p. 24)

PERSPECTIVA 74 sublinhou o carácter revolucionário das práticas artísticas, a par do “carácter político (e não partidário) e interventivo do acto e do objeto artísticos, tanto da recusa de os considerar como objetos de propriedade, de consumo e de poder como no desejo de abraçar o quotidiano e de lhe dar um significado” (Álvaro, 1974, p. 24).

PERSPECTIVA 74 não só serviu de “tubo de ensaio” para a programação dos Encontros Internacionais de Arte em Portugal, como permitiu a constituição de rede de contactos e relações pessoais e profissionais que conduziu, por exemplo, a que alguns dos artistas participantes continuassem a participar nos eventos promovidos por Egídio Álvaro, em Portugal ou em França.

3.2.2. OS ENCONTROS INTERNACIONAIS DE ARTE

Os Encontros Internacionais de Arte na parceria Jaime Isidoro/Egídio Álvaro (I-Valadares, 1974), II-Viana do Castelo (1975), III-Póvoa do Varzim (1976) e IV-Caldas da Rainha (1977); o V-Vila Nova da Cerveira (1978) foi organizado apenas por Jaime Isidoro, vindo a dar origem à atual Bienal de Cerveira. Os Encontros foram realizados com artistas da vanguarda alternativa nacional e internacional e uma programação a contemplar vários vetores da arte e do sistema artístico tradicional e emergente, pelo que incluíram, todos eles:

- a) Exposições (pintura, gravura, serigrafia, etc) de artistas nacionais e internacionais;
- b) Intervenções (performances e rituais) por artistas nacionais e internacionais;
- c) Colóquios e Debates semanais sobre temáticas universais (portuguesa e internacional) relacionadas com a arte, o sistema artístico, a função social da arte (o que só por si justificou a afluência massiva de artistas) ou o diálogo com a população;
- d)) Espaço educativo para crianças.

O I Encontro teve uma natureza mais hermética, decorreu nos espaços da Casa da Carruagem. A partir do II Encontro em Viana do Castelo o evento assume uma dimensão urbana e de arte pública, envolvendo entidades oficiais e sector empresarial locais, uma vez que “O diálogo presencial entre populações e artistas nacionais e estrangeiro era requisito central dos Encontros, defendido por Egídio Álvaro numa frase chave: Quando não há interlocutor não há diálogo” (Pinto&Guéniot, 2019, p. 61)

EIA I - Valadares (1974) | MANIFESTO DE VIGO | *subversão, revolução, provocação, intervenção*

Dois meses depois de PERSPECTIVA 74, em julho-agosto 1974, realizou-se o I ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE EM VALADARES (EIA I) cujos debates semanais versaram sobre “as relações entre arte e ideologia, arte e cidade, arte e acção,

arte e ‘meio artístico’ (Álvaro, 1975, p. 8). De um dos debates que correu nos dias 17 e 18, foi redigido e assinado o Manifesto de Vigo

A 19 de agosto por Egídio Álvaro, Serge III, João Dixo, Pierre-Alain Hubert, M.Mosha e Carlos Barreira e no decurso dos três meses seguintes por Dan Azoulay, Tomek e Z.Warpachowski. No Manifesto de Vigo a tónica foi colocada em objetivos como subversão, revolução, provocação, intervenção que norteiam o ambiente e as atitudes artísticas subsequentes o mundo artístico deste contexto.

Albuquerque Mendes, tinha 21 anos, assistiu a todas as reuniões, mas não assinou e reconhece que acabou por vir a incorporar na sua obra alguns daqueles princípios:

Assisti a todas as reuniões do Manifesto de Vigo, mas eu sentia que aqueles problemas todos ainda estavam muito longe de mim. Tinha 21 anos” refere Albuquerque Mendes “O Manifesto aconteceu muito no princípio da minha vida. Na altura o que eu queria mesmo era experimentar, queria ter a liberdade de ser e não ser, de dizer e não dizer. Na altura do Manifesto de Vigo não queria ficar agarrado às palavras, era como se fosse ficar preso numa rede.” “O Manifesto tinha beleza mas eu sentia que ainda não precisava de o assinar” “Mas é verdade, que acabei por incorporar na minha obra muitas dessas coisas [a ironia, a coerência da *démarche*, o não conformismo, a subversão, a provocação]. Houve coisas que aconteceram e que fui à procura e que foram acontecendo ao longo do meu percurso.” “Leu o Manifesto? Era ingénuo não era? (E3, 2021)

II Encontros Internacionais de Arte de Viana do Castelo (1975)

| *performances urbanas* | *Quando não há interlocutor não há diálogo* | Espaço educação infantil

A investigadora Paula Pinto no texto inicial da publicação “Caldas 77 – IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal” salienta o início das *performances urbanas* nesta cidade. Para além da de Albuquerque Mendes salientamos a do italiano Rotta Loria que a investigadora transcreve do artigo *Prosseguem os Encontros Internacionais de Arte*, publicado no *Jornal de Notícias*, de 7 de agosto de 1975: “[...]durante a qual pretendeu analisar ao vivo a participação dos espectadores e as diversas leituras possíveis e

circunstanciais ao gesto e ao objeto artístico (...) na Praça da República com um inquérito à população.”

Relativamente ao Ritual de Albuquerque Mendes, Egídio Álvaro, no texto “A interrogação artística visualizada em Arte” [publicado em março de 1977, nos Cadernos de Arte Moderna (Madeira, 2001, pp. 66-67)] destaca a originalidade e o paralelo que o artista estabelece entre os rituais religiosos e a arte, a investigação e o rigor da comunhão com as vivências colectivas.

Albuquerque Mendes realiza o seu primeiro ritual, um ritual pagão, em Viana do Castelo, sobre ao qual Egídio Álvaro escreve:

“O primeiro ritual parece-me **determinante na experimentação dos conceitos**, na prática da comunicação, no estabelecimento dos parâmetros. Nele coexistem e se entrelaçam:

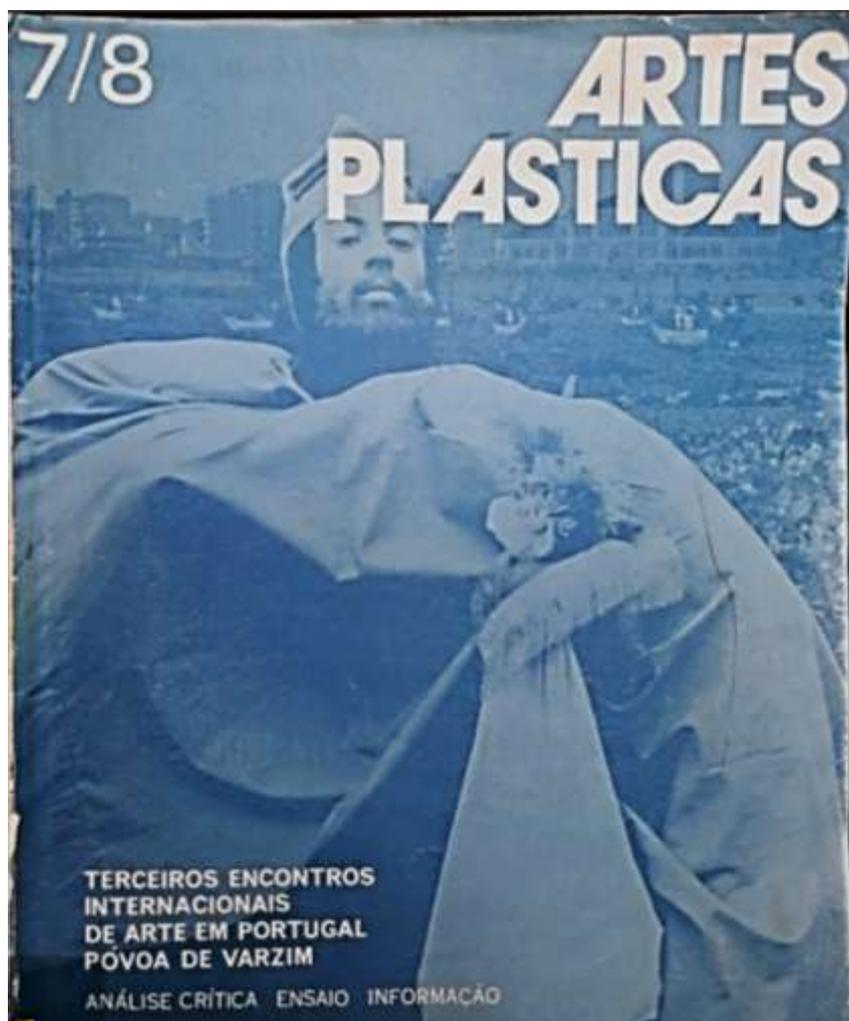
- **a tomada de posse física do tecido urbano geográfico** e humano graças ao trajecto, à caminhada, à provocação ritual e simbólica, à duração:

- **o paralelismo estabelecido com o ritual religioso ou pagão**, com todas as implicações sentimentais, culturais, repressivas e críticas que o facto comporta;

- **a interrogação directa do fenómeno artístico**, nos seus aspectos de sublimação, transubstanciação e comunhão. Ou, noutros termos, de visão, de criação e circulação.

Em Viana, após o 'anúncio' feito por uma campanha de missa, após a travessia possessiva, penetrante, da cidade, Albuquerque circunscreveu na terra arenosa dos jardins do rio um espaço artístico 'sagrado'. O pano vermelho era suporte e cor, a tinta branca ligava-o ao suporte natural, a superfície do planeta, as folhas de papel (o pão), eram 'consagradas' pela pincelada, a tinta da lata (o vinho), era realmente bebida, o martelo pregava simbolicamente a arte na cruz da colectividade, a comunhão era assegurada pela oferta aos espectadores das folhas de papel ou do tecido pintado durante a cerimónia. (Álvaro, 1975)

III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa de Varzim (1976)



Nesta edição a programação inclui seis exposições, debates e intervenções em espaço urbano. De relevar que o espaço expositivo Presença, um espaço de experiência e de encontro entre um público especializado ou não e os artistas, para o diálogo e a troca mútua de vivências.”. Os temas debatidos abordaram a situação da arte e do artista em Portugal; problemas das exposições portuguesas no estrangeiro” e “Teoria e prática da Subversão em Arte” (por Serge III Oldenburg); apresentação oral ou de vídeos sobre a experiência dos artistas/ interventores estrangeiros, de vídeos. Mas também sobre performance, os seus meios e a sua inscrição no campo artístico. (Brandão, 2016).



Figura 10 – Texto em branco: Albuquerque Mendes e Egídio Álvaro
© Fotografia de autor não identificado.

Em alguns dos Encontros, Egídio Álvaro também realiza performances.

Albuquerque Mendes recorda a do “texto em branco” (E2, 2021) que Egídio Álvaro realizou dando a assinar, aos artistas, uma folha em branco. “As assinaturas pretendiam ilustrar o voto de confiança que aqueles depositavam no crítico-comissário e companheiro de estrada mesmo antes de saberem qual o conteúdo e propósito do texto que seria a posteriori escrito. Egídio Álvaro, alcançando o seu propósito, escreveria apenas “Texto em Branco” (Barão, 2010, p. 290).

Albuquerque Mendes participou como referiu que não gosta, por princípios e modo de estar na vida e na profissão de se vincular a situações, nem em momentos de euforia, nem

a movimentos que fechem o seu âmbito de possibilidades (E4, 2021), mas confiando na atitude e caracter de Egídio Álvaro, assinou. (Anexo 1)

IV Encontros Internacionais da Arte das CALDAS DA RAINHA (1977)

Os IV Encontros decorreram entre 1 e 12 de agosto de 1977 (na cidade das Caldas da Rainha e na praia da Foz do Arelho). O programa tinha:

- a) uma estrutura base que era atualizada diariamente;
- b) EXPOSIÇÕES, INTERVENÇÕES; ESPECTÁCULO e DEBATES (O ensino da arte; produção artística feminina, Arte, para quê, para quem?) o programa contemplava a possibilidade de integrar ações que não estavam equacionadas pelo que terminavam com a rubrica IMPREVISTOS;
- c) Os Debates nesta edição versavam sobre os seguintes temas: O ensino da arte; produção artística feminina; e a função social da arte: Arte, para quê, para quem? (Anexo 1).

Na senda dos anteriores das edições anteriores, o programa era multidisciplinar mas com maior amplitude tanto do ponto de vista artístico como do afluxo de público e do impacto que produziu em certos segmentos do público.

Para além do número de artistas nacionais e internacionais ter aumentado exponencialmente (cerca de 150), houve artistas que realizaram mais do que uma INTERVENÇÃO NO ESPAÇO URBANO, individualmente e/ou integrados em coletivos como Orlan (a explorar temáticas sobre a mulher) ou Albuquerque Mendes (realizou a performance sobre as quatro estações do ano Primavera, Verão, Outono e Inverno, a 6, 7, 8 e 9 agosto, respetivamente), Gerardo Burmester e Armando de Azevedo¹⁵, Cores, Fernando Pinto Coelho e João Dixo que diariamente, a partir das 19h.

¹⁵ Armando de Azevedo escreveu diariamente as situações que observou e colocou algumas das folhas no *Relicário* do Puzzle. Como também pertencia ao grupo Cores do CAPC, realizou performances dos dois grupos.

faziam a recolha de “testemunhos” do evento, no âmbito da intervenção do Grupo Puzzle). (Anexo 1)

Das intervenções sobre a temática da nossa investigação destacamos as de Orlan (artista francesa cocriadora, em 1979, do I Symposium International d'Art Performance, em França, que realizou várias performances, uma delas utilizando o corpo para medir o Museu Malhoa ou nas Intervenções de rua desenvolvendo performances sobre temáticas da exploração feminina.

Eurico Gonçalves, o crítico de arte que mais acompanhou e documentou os Encontros, para além dos diversos artigos com que os foi documentando e avaliando, foi perentório sobre o papel e o impacto que a IV edição nas Caldas das Rainha (pela sua magnitude no espaço e no número de artistas (cerca de 150 artistas nacionais e internacionais a expor/intervir/expor-se performativamente nos espaços lugar e não lugar, a comunicar, a questionar, debater e a tomar posição, ainda que fosse ambígua a tomada de posição) tiveram relativamente aos objetivos em análise.

No artigo Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha, publicado a 18 de agosto no Diário Popular (Gonçalves E. , Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha, 1977) (Anexo 1) além de sublinhar que:

os Encontros mostram que os espaços livres da intervenção artística podem ser convertidos m festa ou em espaços de grande comunicação, destaca que visavam a convivência, a festa e confrontação de atitudes, ideias e opiniões, a sensibilização à linguagem dita artística (entre artistas e entre artistas e a população), que provocam a polémica porque escapam aos códigos habituais da vida quotidiana ou porque entram em choque com os valores estabelecidos.

3.2.3 GALERIE DIAGONALE

Era um espace de critique, lugar de encontros, trocas e cruzamento de fronteiras (estéticas e geográficas); lugar de pesquisa e criação total; lugar de mise en place das diferenças e mise en route de novas vanguardas onde uma vez mais Egídio Álvaro divulga e põe em prática o seu quadro de valores, princípios e cânones estéticos como sistematizou no texto de janeiro de 1980, ilustrado na fotografia abaixo.

Diagonale, espace critique, deu continuidade ao intercâmbio de artistas e à internacionalização da performance portuguesa.

Trabalhando entre Portugal e França promoveu a internacionalização da arte portuguesa através de eventos que organizou com a participação de artistas internacionais, criando, dinamizando e divulgando o conceito de performance portuguesa. O, então, comissário e diretor da Galerie Diagonale, em Paris, distingue a performance portuguesa pela tónica ritualista e de representação que os artistas portugueses colocam nas suas performances. Álvaro, em “La performance portugaise” (1984) considera que a performance portuguesa apresenta uma realidade figurativa.

Mas a especificidade atribuída por Egídio à performance portuguesa não se reduz a estes dois aspectos.

Segundo Egídio Álvaro, Perspectiva 74 foi o momento em que pela primeira vez, o estatuto e a definição de arte foram postos em causa. Propondo a originalidade das intervenções no espaço da galeria, mas também na envolvente urbanística da cidade, solicitando a presença de um público não especializado e recusando a tradição considerada insustentável, esta iniciativa foi considerada um evento de vanguarda.” (Barão, 2010)

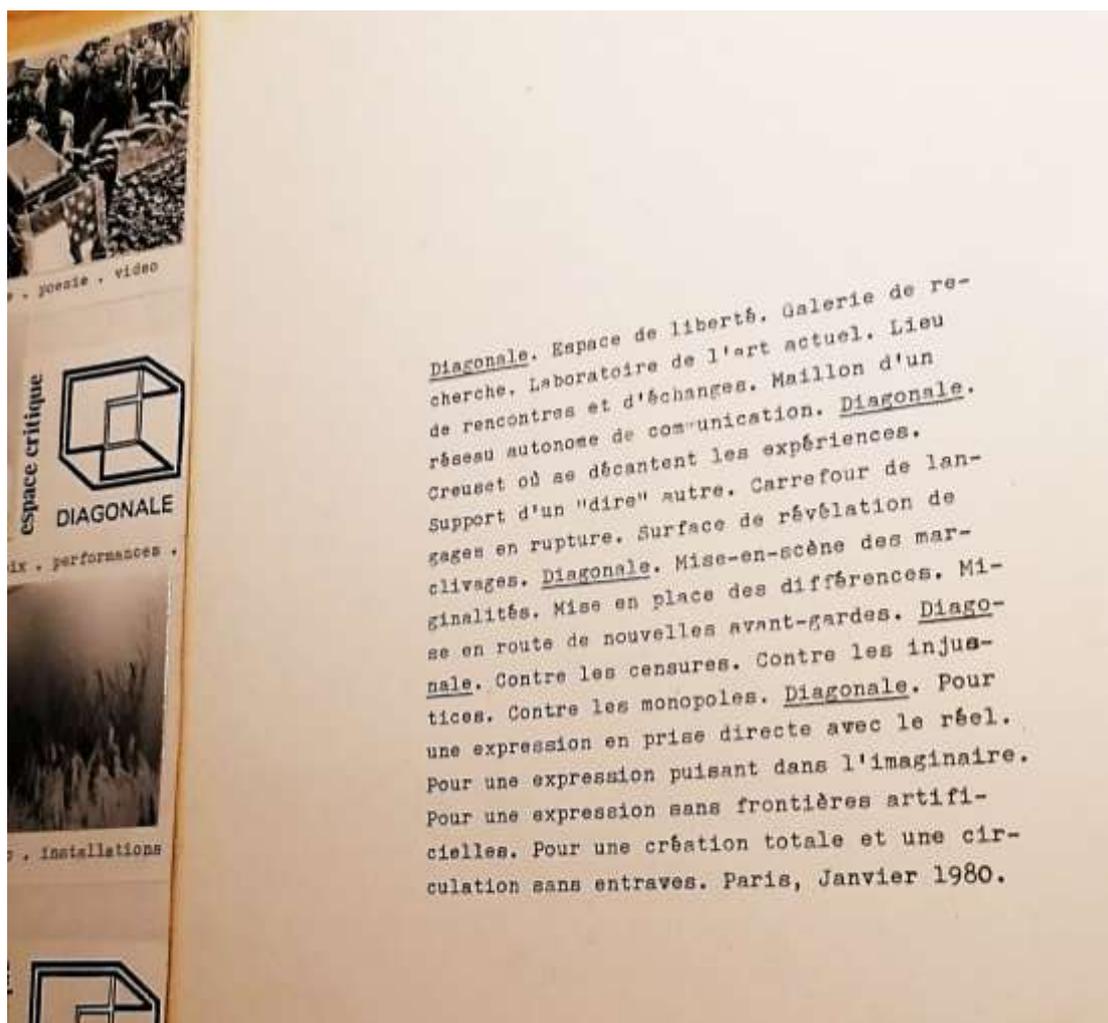


Figura 11 – “Diagonale” por Egídio Álvaro

Texto escrito por Egídio Álvaro sobre a Galeria Diagonale, espace critique.

Fotografia do expositor ““Lembrar o futuro: arquivo de performances”, Egídio Álvaro (1937 - 2020)

Curadoria Paula Pinto

© Fotografia: Manuela Rodrigues (maio de 2022)

3.3 Performarte

Em abril de 1985 realizou-se, em Torres Vedras o I Encontro Nacional de Performance “PERFORM’ARTE”, em vários locais da cidade: Galeria Nova, Claustros do Convento da Graça, Galeria Municipal, Salão dos Bombeiros Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras.

O evento teve a organização de Fernando Aguiar e Manoel Barbosa.

Segundo os organizadores a PERFORMARTE era:

- “PERFORMA’ARTE = síntese da actividade de happening, ritual, intervenção e performance dos artistas portugueses.”; e um
- “Espaço aberto ao diálogo estético entre artistas e entre artistas e o público; campo de experimentação e troca de conhecimentos entre performers”. (Barbosa&Aguiar, 1985).

Defendendo também que “O performer é o despoletador da acção, e todos os seus gestos, toda a sua expressividade mímica emite informações, parafraseando uma linguagem rica de signos e significados.” (1985, p. 11)

Fernando Aguiar, no seu blog “O contrário do tempo”, 25 anos depois, recorda:

Mas a nossa preocupação não foi apenas a de organizar um Encontro de performers, com toda a difícil logística por falta de meios, mas o de dar uma visão mais alargada do que tinha sido a performance em Portugal até esse momento, assim como o de apresentar artistas que apesar de não serem performers, criavam obras em áreas afins.

E a par da apresentação de performances durante 3 dias, foi feita uma exposição bibliográfica com fotografias, recortes de imprensa, e toda a espécie de documentos produzidos pelos artistas participantes, e uma exposição foto-documental de homenagem a José Conduto, isto na Galeria Nova, onde o Manoel Barbosa apresentou também uma conferência sobre esta temática.

Na Galeria Municipal foram expostas obras de Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Gerardo Burmester, Helena Almeida, Joana Rosa, Manuel Casimiro,

Silvestre Pestana, e exibiram-se vídeos de António Barros, António Palolo, Ção Pestana, Grupo VideOporto, Manoel Barbosa, Rui Castelo Lopes, Rui Órfão, Silvestre Pestana e de Vitor Rua.

Para além de objecto estético e de conter os textos de apresentação dos organizadores, o catálogo inseriu uma componente mais teórica com o meu texto “Performance: a Intervenção Viva”, e uma “Cronologia Essencial”, de 1961 a 1985, de Manoel Barbosa, onde pela primeira vez se apresentou uma recolha mais ou menos exaustiva das apresentações no campo performático em Portugal. Isto para além das biografias, das fotografias de performances e de alguns textos dos restantes participantes. (Aguiar, 2010)

Albuquerque Mendes realizou uma exposição sobre arte corporal e desenvolveu uma performance “AICA” com a participação de sete jovens, que consistia no jogo tradicional da cultura portuguesa “corridas de sacos”. Cada saco, de serapilheira, tinha inscrito o nome de sete críticos de arte, ao tempo. No final, o vencedor foi “Egídio Álvaro” a quem foi atribuído uma medalha e uma taça. (Brandão, 2016)

4. Grupo Puzzle



O Grupo Puzzle foi criado a 6 de fevereiro de 1976, na cidade do Porto, durante o jantar “Expectativa de nascimento de um puzzle fisiológico-estético com pretensões a grupo”.

O jantar/intervenção, foi um evento artístico de performance art realizado às 22h. na Galeria Alvarez-Dois (Av^a da Boavista, 707), com a presença de público e a colaboração e patrocínio de mais uma iniciativa de vanguarda artística, de Egídio Álvaro (crítico de arte e curador) e Jaime Isidoro (galerista).

O jantar teve início com oito artistas (quatro deles professores na Escola de Belas-Artes do Porto): João Dixo (professor, pintor e performer), Carlos Carreiro (professor e pintor), Dario Alves (professor e pintor), Pedro Rocha (professor e pintor); Albuquerque Mendes (performer e pintor), Armando de Azevedo (performer e collagens), Graça Morais (pintora) e Jaime Silva (pintor). Como que dando vida à instalação “Ambientes – Sala de jantar (1971)” de Ana Vieira, o evento de performance art decorreu num cenário teatral de animado convívio e discussão de ideais e ideias, em ambiente de instalação ao vivo.

A mesa de jantar estava “isolada do público por um véu de gaze transparente.”. Cada pintor “levou os seus trabalhos e a sua refeição e troca esta, mais ou menos timidamente com os outros.” Estavam “todos vestidos de maneira pouco habitual, para melhor acentuar as diferenças que os separam” (Álvaro, 1979, p. 4): João Dixo, de verde musgo, Graça Morais, de minhota (RD1, 2022), Albuquerque Mendes trajava Luís XIV a remeter para a solenidade dos banquetes da Corte francesa (E15, 2022)).

Quando o jantar se aproxima do fim, “ quando as barreiras começam a cair, o nono elemento – Fernando Pinto Coelho- a eles se junta (...)” (Álvaro, Relatório Gulbenkian: Symposium Lion, 1979) surgindo do público, a dançar e a cantar ópera (RD1, 2022)”. Entretanto, os convivas perguntaram ao público se alguém mais queria entrar para o

Grupo. Ninguém se manifestou. Pergunta arriscada porque as pessoas que quisessem fazer parte do Grupo, fariam, independentemente do número. (E15, 2022).



Figura 12- Jantar/intervenção de criação do Grupo Puzzle, Galeria Alvarez Dois

©Figura retirada da Revista Artes Plásticas 7/8 e do Catálogo *Grupo Puzzle (1976-1981)*

“Auto-retratos”, 1976, (catálogo “JOÃO DIXO”) Pintura e colagem sobre tela 110x151,1cm

Na opinião de Egídio Álvaro, a criação do Grupo Puzzle num jantar/intervenção anunciava desde logo como assinalou, “uma experiência única” e uma “atitude polémica” a que se devia estar atento “para o qual nenhum (ou muito poucos) estava realmente preparado, que só lhes anunciava cansaças e preocupações que sacudia o conforto do trabalho individual e indiscutido, que os obrigava a dialogar permanentemente (...)” (Alvaro, 1977, p. 17), mas também uma linguagem plástico-performativa inovadora.

(Nogueira, 2008) “Com experiências e objetivos muito diferenciados, nem todos estes nove artistas se conheciam entre si, (...).O único denominador comum aos dois contextos artísticos, [professores-artistas e artistas] e, por conseguinte o seu mediador era João Dixo.” (Pinto, 2019, p. 214). O Puzzle foi criado:

com o intuito de retratar a instabilidade política vivida no rescaldo do Processo Revolucionário em Curso (PREC) e como reflexão de uma geometria variável entre as convenções colectivas e as consciências individuais. ... o nome do Grupo representava tanto uma metáfora formal como uma estratégia performativa. ... A democracia trazia consigo a liberdade individual, representada sob a forma de um desafio colectivo. ... O Puzzle surge como uma crítica à utopia massificadora da política (...) evidenciando o direito à consciência individual. (Pinto, 2011, p. 2)

Numa das primeiras obras, o grupo apresenta-se a um público mais vasto com “Auto-retratos” representando o seu ideal-tipo de coletivo, as suas idiossincrasias artísticas e o espaço pictórico previamente discutido e destinado a cada um. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Jaime Silva, Albuquerque Mendes, Armando de Azevedo, Dario Alves, Carlos Carreiro, João Dixo, Pedro Rocha, Fernando Pinto Coelho e Graça Morais. Dadas as características da pintura do Carlos Carreiro, “muito, muito colorida e figurativa, achámos que ficaria melhor ao centro” (E15, 2022). (Figura 14)



Figura 13- “Autorretratos”. Grupo Puzzle (1976)

© Catálogo “JOÃO DIXO”, Pintura e colagem sobre tela 110x151,1cm

A composição do grupo foi objeto de alterações com saídas e entradas de membros, por discordâncias várias com especial incidência na dinâmica performativa. Sendo uma valência de partida do Puzzle “alguns [os professores da ESBAP, com exceção de Dixo] não se sentiam “confortáveis” com ela (E15, 2022), levando-os a sair prematuramente do coletivo. Ainda em 1976, saí Carlos Carreiro. Em 1977 saem Pedro Rocha e Dario Alves, entrando Gerardo Burmester em agosto de 1977 (Pinto, 2019, p. 214). Graça Morais e Jaime Silva permanecem no grupo durante mais dois anos.

Para além da criação artística nos domínios da pintura e performance, o Grupo Puzzle organizou a, “Semana Internacional de Arte Actual” de Vila do Conde (agosto 1980) onde “Grupos como a Música Conceptual (Carlos Zingaro) e Anarband (Silvestres Pestana) desenvolveram experiências vanguardistas com a fusão das linguagens musicais e visuais.” (Elias, 2012)

Em 1980 Grupo Puzzle terminou, a sua atividade como coletivo como que fechando, “em círculo”, um projeto iniciado pelos mesmos membros que o encerraram, precisamente porque a ideia de criação de um Grupo remonta a “1970 a 1974, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, João Dixo, Fernando Pinto Coelho, Armando de Azevedo e Albuquerque Mendes, ao trabalharem colectivamente numa forma quase contínua, faziam adivinhar um grupo... que seria o GRUPO PUZZLE.” (1979, p. 4).

UMA NOVA LINGUAGEM VISUAL, pintura e *performance art* um *MODO* singular de organização do coletivo

O coletivo definiu, desde o início, a sua linguagem visual centrada em práticas artísticas de *performance art*, assumindo diversos formatos, ora realizando de autênticos rituais no momento da junção das telas individuais nos puzzles coletivo; associando *performance art* à pintura coletiva ou realizando a pintura performativa; ora desenvolvendo performances, propriamente dita, em eventos públicos (Festivais, Encontros, etc.).

A existência e a dinamização do coletivo estava, assim, ancorada em princípios e objetivos, que não só norteavam a dimensão ontológica, o jogo e a integração do singular no coletivo através da técnica de construção do puzzle, como também de crítica assumida e deliberada às convenções e aos sistemas (artístico, cultural, social ou político), de intervenção e de internacionalização.

Nos eventos públicos, como os Encontros Internacionais da Arte e Symposium de Lyon, Semaine d’Action do Museu de Arte Moderna de Paris, as performances que realizaram eram intervenções sobre as performances dos outros artistas conduzindo a um olhar crítico .

As práticas artísticas do Grupo Puzzle tiveram sempre por base processos reflexivos de permanente auto-questionamento e intervenção no e sobre o meio envolvente do trabalhador estético. Começando pelo domínio concetual dos artistas e do funcionamento do coletivo, passando pela questão universal “Qual é a função da arte?”, mas também pela crítica ao sistema artístico existente, à relação pintor-sociedade (com particular destaque para a problematização da função da arte na sociedade) como, para fechar o círculo, qualo

valor atribuído pela sociedade portuguesa aos trabalhadores estéticos, como referem em 1979, em análise retrospectiva:

Em permanente auto-questionamento, o Grupo Puzzle meteu-se então na aventura de pôr (um bocado mais) a descoberto o fenómeno artístico – o existente e o possível – destes nossos dias. Como necessário complemento da pintura em suportes bidimensionais, passou o Grupo Puzzle a utilizar os “acontecimentos artísticos” como suportes das suas intervenções – performances. (Álvaro, 1979, p. 4)

Do ponto de vista do domínio concetual e orgânico do coletivo, de notar que se vivia em Portugal um contexto político de rescaldo da instabilidade política pós-Verão Quente de 1975, de afirmação da democracia e de celebração de coletivismos, em que “a função da arte portuguesa tornou-se fortemente politizada. (...) [Porém] numa crítica ao igualitarismo [indiferenciado] (...) [o professor] Dixo defendeu o individualismo estético a par do pluralismo das ideias no respetivo campo de trabalho. Contudo, a sua leitura de um coletivo plural (...) foi contextualizada [externamente] como reacionária.” (Pinto, 2019, p. 212).

Ainda assim, “Recusando completamente qualquer tipo de lideranças, manipulação ou massificação como fatalidade”, (Grupo Puzzle, 1978, p. 2), no Puzzle defendia-se a igualdade interpares e o estímulo ao enriquecimento individual em resultado do processo de criação coletiva. O enriquecimento, a valorização, o reforço e o estímulo ao trabalho autoral seriam as únicas premissas inquestionáveis do coletivo, ao invés do habitual empobrecimento e apagamento da obra e do artista na obra final do Grupo.

Para além do tipo de “intercâmbio” indivíduo/coletivo em que assentava o coletivo, também ficou expressamente identificado, a sua conceção e organização da criação colectiva, como descrevem no Relatório entregue à Fundação Gulbenkian em 1978 após a participação no “28º Salon des Jeunes Peintres” (1978) (Anexo 1):

Desde o nascimento até hoje, tem o Puzzle questionado o preenchimento e limites da criação colectiva e procurado a ampliação dessa criação, sobretudo nas interferências de apagamento, diminuição, desenvolvimento ou aceleração do trabalho individual. Negando-se, desde a primeira hora a ser um (fictício) grupo que se limita à reunião dos trabalhos individuais ...; negando-se, por outro lado, a ser um grupo de funções

hierarquizadas, com divisão de tarefas ... tem procurado (se possível, todas) as hipóteses da autêntica – porque livre – criação colectiva que considere, respeite, explore e acelere as potencialidades da criação individual, criação individual essa que passará [por sua vez] a tomar em linha de conta todas as descobertas desse verdadeiro e permanente trabalho colectivo.

Por ocasião do 28º Symposium de Lyon o grupo apresenta como que em formato de “manifesto” os três princípios gerais orientadores da sua existência e atividade: AUTONOMIA, MODO e INTERNACIONALISMO. Princípios e modus operandi que encontramos desde a génese do grupo, com maior ou menor adesão e discordância, mas como veremos com a total adesão dos membros oriundos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Princípios esses que expressavam também preocupações e orientações de natureza ética, deontológica e estética:

Quanto aos elementos que (actualmente) compõem o Grupo, todos eles têm em comum (identificando-se, pois, nesse, ponto) o acreditarem seriamente na necessidade de analisarem e defenderem a AUTONOMIA, o MODO (modus, não confundir com moda) e o INTERNACIONALISMO (não confundir com colonialismo activo ou passivo) das ARTES VISUAIS. (Grupo Puzzle, 1978, p. 1)

AUTONOMIA

A autonomia afirma-se “Contra todos os tipos de “engagement” e contra “os complexos –dogmas paralisantes, massificantes e desumanizastes- que parcelam, logo, limitam a amplitude do olhar (...) à realidade total que nos cerca. (...)

A nossa visão não se situa no “pró nem no contra” as convenções – mas no apesar das convenções (de qualquer tipo)

- Não nos interessa um trabalho colectivo que não possa enriquecer o trabalho individual – e vice versa.
- Tentamos ter consciência e, por isso mesmo, analisamos a nossa inserção na vida social e

- buscamos as hipóteses de eficaz interferência no aspecto cultural da (nossa, hoje) sociedade. (Grupo Puzzle, 1978, p. 1)

Decorria daquele conjunto de princípios, o traçado de um percurso conceptual impulsionado pela sinergia de descoberta e discussão em grupo: do indivíduo para o coletivo e para a sociedade, para voltar ao indivíduo e, finalmente, concretizar-se na obra, por meio da interligação de trabalhos autónomos, identitários e autorais. Percurso esse que deveria ser:

completamente independente das pressões políticas, religiosas, morais, sociais, etc. ... tomando sim em linha de conta o olhar humano, um olhar cada vez menos subordinado a pré-conceitos (dogmas, slogans...), um olhar humano com cada vez maiores capacidades de visão (...). Pretendemos o fenómeno visual na sua força pura, na sua virgindade, que o mesmo é dizer: lavado de complexos limitadores, porque se pretende a relação visual-alargada- à realidade total que nos cerca. (1978, p. 1)

MODO

O Modo de funcionamento do Puzzle para a criação e produção das obras também tinha sido discutido e delineado. Cada membro propunha 3 temas, dois para um puzzle de grande formato, [com cerca de 3 x 5 m.] e um outro para um puzzle de menores dimensões, [com cerca de cerca de 1x1,5 m.]. (E15, 2022) admitindo, de igual modo, o aleatório, como descreveram:

- COLECTIVAMENTE discutimos e escolhemos os “temas”, em sucessivos e variados processos, e em variados processos dividimos os “temas”: tiragem à sorte, escolha, consentimento mútuo, ausência...
- Executamos a parcela individual no atelier de cada um de nós, tentando obstar às diretas influências de A sobre B, o que implica uma diminuição da verdade de cada parcela individual.
- Não quer dizer que não possamos ou devamos trabalhar no mesmo atelier, sempre que – e só quando – uma específica procura. (p.3)



Figura 14 – Proposta de Albuquerque Mendes no Grupo Puzzle

© créditos fotográficos: autor desconhecido

Defendiam, assim, como descrevem no texto em análise, o estímulo à descoberta, à “procura, a sucessivas desfixações do habitualmente – que é uma tentação e um limite, tudo isto APESAR das convenções “, mas em declarada oposição à acomodação “a qualquer processo académico ou academizantes:

- a) Dizendo não a uma “Arte Permutacional” em que a divisão de tarefas é obviamente feita tomando em linha de conta uma hierarquia que recusamos, porque – ao menos- o objeto artístico não pode ser trabalhado em série (...) como um produto industrial não usufruído pelos seus trabalhadores (...).

b) Dizendo não (pelo menos como processo sistemático) a um trabalho de actuação simultânea no mesmo suporte, na medida em que, neste caso a acção colectivizada apaga totalmente as escritas individuais(...).

c) Dizendo não a um trabalho do tipo “cadáver esquisito” (“jogo de papel dobrado que consiste em compor uma frase ou um desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa aperceber-se da colaboração ou das colaborações precedentes (...). Não aceitamos o acaso como fatalidade e muito menos nos subordinamos a um processo que nos retira as possibilidades de evolução e confrontação permanentes. Acreditamos que há sempre “temas” comuns, só que vistos deferentemente, claro. (Grupo Puzzle, 1978, p. 3)

As práticas artísticas do Puzzle conjugavam uma prática convencional e outra experimental: pintura e performance arte. Os eventos de performance art estiveram presentes ao longo da existência do Grupo Puzzle (ainda que sem a participação de todos) em dois contextos: no contexto da criação (concepção, execução e finalização das obras pictóricas) e no contexto expositivo, em exposições, Festivais e Encontros, em Portugal ou no estrangeiro.

Pelo que, a dinâmica de trabalho no coletivo Puzzle não se afirmava pelo conforto de uma matriz assente nas habituais convenções de criação dum objeto artístico “pintura coletiva” mas, pelo contrário, como salienta a curadora Paula Pinto [no catálogo da exposição “Grupo Puzzle (1976-1981)”, a afirmação do Grupo Puzzle assentava numa matriz de trabalho de grupo eminentemente performativa marcada pela interdependência, pela imprevisibilidade e pela instabilidade inerente ao objeto artístico em processo, próprio da performance art, que exigia uma dinâmica permanente de negociações e de novas articulações:

eminentemente performativa: [porque] subentende a articulação entre projecto individual e colectivo, forma e função, pintura e performance, documento e obra de arte, momento histórico e arquivo. (...) A pintura performativa remete para uma permanente mutação do trabalho, entendida como compromisso instável (...) não se afirma técnica, temática ou conceptualmente através de um fio condutor. (...) feita de trabalho individual (...) depende da participação colectiva. (Pinto, 2011, p. 3)

Como afirmaram “O Grupo Puzzle meteu-se então na aventura de pôr (um bocado mais) a descoberto o fenómeno artístico - o existente e o possível”, pelo que “passou a utilizar os “acontecimentos artísticos” como suportes das suas intervenções-*performances*.” (1979, p. 4). denotando um processo reflexivo de análise, *auto-questionamento*, de desconstrução e construção de um arquivo [sobre os *mundos da arte*, a *subversão* e as práticas artísticas] mediante a recolha de vestígios do acontecido, que tiveram os seus resultados e impacto sobre o público ou o sistema da arte, como veremos adiante.

Para os membros do contexto educativo e experimental no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, (o professor-artista João Dixo, Armando de Azevedo, Albuquerque Mendes e Fernando Pinto Coelho) a dinâmica orgânica e performativa era natural e estava ancorada em experiências de participação coletiva em absoluta liberdade criativa individual, tanto em ambiente de laboratório nos projetos pedagógicos individuais e de grupo realizados em contexto educativo no Círculo da Artes Coimbra, como nos convívios, nos projetos expositivos em que participaram.

Pese embora a posição expressa de João Dixo de que a arte não deva ter uma função política, no sentido da transformação social, também concordamos que estes princípios de funcionamento (o Modo) do grupo acabariam por constituir uma metáfora de como o Puzzle equacionava os tabus, a construção do coletivo sociológico e afirmação da identidade nacional, em democracia. Construção que deveria ser feita a partir do estímulo à participação em liberdade absoluta mediante a valorização da pluralidade das criações individuais.

Portugal encontrava-se em plena efervescência política marcada pelo “clima de tensão e instabilidade políticas do período pós-revolucionário (...). No dia 2 de abril de 1976, a Assembleia Constituinte aprova a Constituição da República Portuguesa (...).” (Assembleia da República, s/d).

Entre outras:

A democracia trazia consigo a liberdade individual, representada na forma de um desafio colectivo. [E] O Grupo Puzzle assume a gestão desse equilíbrio instável entre o interesse individual e o colectivo.” A produção da Bandeira Nacional é do ponto de vista do Grupo, o símbolo máximo da “convenção colectiva. (Pinto, 2011, p. 2).

A atividade artística do Puzzle, tanto o nível da pintura como da performance art caracterizou-se pela intensidade, amplitude e diversidade na criação, no espaço e no tempo mas também pelo grande formato das telas (3x5 m) e alongada duração das suas acções de performance art. Logo no primeiro ano de existência, o Puzzle participou em 12 exposições, 8 em Portugal (Porto:7, Póvoa do Varzim:2, Lisboa:3) e 4 no estrangeiro (Paris, Lund, Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo)

INTERNACIONALIZAÇÃO

O princípio da **internacionalização** também é equacionado em prol do enriquecimento mútuo. Interna ou externamente, perspetivam uma dialética permanente entre pares, sem colonizadores nem colonizados,

“tentando ultrapassar as fronteiras, todo o tipo de fronteiras e começar (recomeçar?) relações de autenticidade (...) relações directas, actantes, na ida e na volta.(...) Falamos de confrontações directas que pretendemos transformar em constantes.” (Grupo Puzzle, 1978, p. 4).

Ainda em 1976 João Dixo vai viver para Paris, mas a estreita relação que tem (e o grupo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra: Albuquerque Mendes, Armando de Azevedo e Fernando Pinto Coelho) a Egídio Álvaro potenciou a rápida internacionalização do Grupo Puzzle, em várias cidades de França (Paris, Lyon, Limoges), mas também nos III e IV Encontros internacionais da Artes, em Portugal (Vila do Conde e Caldas da Rainha, 1976 e 1977, respetivamente).

O Grupo Puzzle faz a sua primeira exposição internacional (abril/maio de 1976) e a última exposição (janeiro/fevereiro de 1980) em Paris. Foi presença assídua durante três anos nos 26º ao 29º “Salon des jeunes peintres” (1976-1978), salão que constituía um ponto de encontro da pintura de coletivos o salão dos coletivos.

De salientar, também a sua interação com o Grupo Acre, tendo participando, em 1977, “nas duas exposições de artistas portuguesas organizadas por Clara Menéres, Emília

Nadal e Silvia Chicó, na SNBA e no Centro Culturel Portugais, que centram forte debate sobre a condição feminina.” (Sabino, 2021, pp. 249-250)

PINTURA E *PERFORMANCES* DO PUZZLE

“As performances do Puzzle tinham muito esse lado de intervenção social ... era visível...esse lado crítico. A ligação da pintura com a performance era muito mais forte do que quando se apresenta apenas a pintura. ... A parte visual ganha, torna-se mais impactante, ganha uma outra dimensão.

Em todas as performances havia um objeto pintado... a mala... um quadro... e a partir do quadro fazíamos a performance. O Grupo Puzzle nunca fez performances num festival” (E16, 2022)

No “28º Salon”, no Museu de Luxemburgo, em Paris (1977), o Grupo Puzzle:

“Ocupam-se agora das verdadeiras fontes e dos suportes da CENSURA em meio artístico. Denunciam três dos pilares: o Museu, a Crítica e a Informação.

O Museu como campo de batalha de pequenos e grandes interesses, fechado à criatividade estruturado por e em função das elites que aceitam a colonização feroz (...) ignorando a actualidade.

A Crítica (o lado negativo da crítica ...) fazendo ídolos e reputações, manipulando a história questória, ignorando a realidade, designando os premiados e os eleitos, demasiadas vezes insensível às jovens gerações inquietas (...).

A revista arte Colóquio, órgão semi-oficial (...) especializada em informação truncada, no silêncio e no vazio feitos em torno daqueles que não aceitam as regras do jogo, e na criação de novo mito tantas vezes ligados a interesses do mercado. Através de Colóquio é aliás a informação censurante e manipuladora que é visada (...) para impedir o aparecimento de uma arte não conformista e a necessária evolução dos jovens artistas” (Grupo Puzzle, 1979)

As performances do Grupo Puzzle, tinha como referiu Albuquerque Mendes uma vertente de reflexão, crítica e discussão, e, por regra, estavam associadas a exposições de pinturas ou a *performances* de outros artistas. Egídio Álvaro terá sido quem mais documentou as suas atividades, pelo que transcrevemos a seguir o que relatou acerca do III Encontro Internacional de Arte de Póvoa do varzim (1976):

“Durante todo o tempo do Encontro seis membros do Grupo, vestidos da mesma maneira, intervêm sobre o trabalho dos outros artistas presentes (performances, intervenções, debates, exposições) pondo em causa o seu trabalho, a sua vontade de dialogar e o funcionamento real do produto artístico.

O último dia do III Encontro foi o Grupo Puzzle quem animou os debates, partilhando com o público as suas experiências, as suas motivações, e a sua situação enquanto artistas e coletivo no cenário artístico português.” (Grupo Puzzle, 1979)

Já na fase final da existência do coletivo, os últimos membros do Grupo, João Dixo, Armando de Azevedo e Albuquerque Mendes, organizaram, com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, a “Semana Internacional de Arte Actual” em Vila do Conde, que decorreu entre 15 e 22 de agosto de 1980. O evento visava :

- uma reflexão sobre a «dinâmica da imagem artística de hoje»
- de um processo de análise
- da apresentação de propostas e realizações criativas

A “Semana Internacional de Arte Actual” integrou atividades como: “Intervenções, rituais, arte do comportamento, performances” bem como “Conferências, Colóquios, Debates e Exposições” (Grupo Puzzle, 1980, p. 2).

De acordo com Albuquerque Mendes, o Grupo Puzzle termina em 1981, numa última reunião realizada entre João Dixo, Armando de Azevedo e Albuquerque Mendes, sendo que a ideia era de suspender a atividade e não de “encerrar” a atividade. (E18, 2022)

5. O ESPAÇO LUSITANO



¹⁶O Espaço Lusitano, era uma Associação de arte sem fins lucrativos. Foi fundada em agosto de 1982, por Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester, com o objetivo de “interferir culturalmente na cidade do Porto” através da dinamização e divulgação de “actividades artísticas que normalmente são de difícil aceitação nos tradicionais circuitos de divulgação artística.”. (Anexo 1) O Espaço Lusitano propunha-se a ser “um espaço diferente”: um espaço não comercial catalisador de novas ideias e de performance art. De acordo com Paula Pinto “foi a única galeria de Performance, em Portugal”.¹⁷

“O Espaço Lusitano, era uma sala, no centro do Porto, junto ao Palácio de Cristal. Era uma associação criada por mim e pelo Gerardo Burmester e o irmão do Gerardo. Durou três anos. Fazíamos exposições mensais. Abria entre as 2 e as 7 da tarde, sábados inclusive. Inaugura com um festival de performance. Uma semana de performance, duas performances por noite. O público era diversificado desde médicos a colecionadores. Acabámos com uma performance numa feira de arte comercial, a ARCO Madrid, quando o Espaço Lusitano era uma Associação sem fins lucrativos” (E1, 2021)

Fizeram uma exposição de pintura do Luís Serpa, ainda pintor, e de jovens artistas, Miguel Dalte, Armando de Azevedo. Convidavam jovens artista, alunos (Miguel Dalte, Pedro Tudela, António Olaio) e os professores, por exemplo Pedro Rocha (ex-Puzzle, professor de pintura e com o aluno, Pedro Tudela, nas Belas-artes. “Os artistas podiam

¹⁶ Carimbo do Espaço Lusitano.

¹⁷ Afirmção feita na mediação da “Conversa com Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester”, durante a exposição “Lembrar o futuro-Arquivo de *Performances*” (Rampa /abril/junho 2021).

levar o que quisessem, não tinham que levar pintura, podiam fazer instalações ou um envolvimento (E1, 2021) .

Inauguraram o Espaço, com a “Semana da Performance, Espaço Lusitano” entre 2 e 11 de novembro com a participação de artistas como: Miguel Yeco, Manoel Barbosa (na 1ª noite, 2/11), Elizabete Millieu e Armando de Azevedo, e Manuela Fortuna , Silvestre Pestana ou João Dixo. Evento que terminou com performances de Albuquerque Mendes (Ritual) e de Gerardo Burmester.

O Espaço Lusitano era a nossa amante cara”, o único dinheiro que entrava era meu e do Gerardo. Recebemos, apenas, um subsídio da Gulbenkian quando fomos à ARCO a Madrid, juntamente com os Cósmicos e a Galeria Módulo. No Espaço Lusitano, os artistas não pagavam nada. Podiam expor sem custos, mas não pagávamos a produção da exposição. Nunca nos candidatámos a subsídios. (E1, 2021)

Em 5 de julho de 1983, fazem a performance “Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no Espaço Lusitano”. A galeria foi totalmente pintada com cores coloridas. Nas paredes gelados gigantes e no chão uma ilha. Na sala está um sorveteiro. Albuquerque Mendes entra vestido com fato de executivo e um saco de praia, e Burmester, com um fato de mergulho e uma mala. Albuquerque coloca creme na cara e no corpo e Burmester espuma no chão, retira da mala peixes que atira para o público. A performance termina com o público a comer gelados oferecidos pelo sorveteiro. (Madeira, 2001, p. 99)

O Espaço Lusitano termina a sua atividade em 1984, numa feira de arte, a ARCO em Madrid, com o apoio de José Mário Brandão, como comissário:

“Fomos à ARCO Madrid numa atitude de crítica à atividade comercial da arte. “Alugámos camioneta de 80 lugares e levámos uma série de pessoas connosco (E1, 2021). Foi uma performance, como que uma provocação, era um contrassenso para uma feira de arte, porque eramos uma Associação sem fins lucrativos. Numa parede havia trabalhos meus e do Burmester, nas outras uma exposição coletiva, convidámos 9, 10 artistas (João Dixo, Pedro Tudela, etc). Não vendemos nada, claro. O que queríamos não era vender.” (E1, 2021)

CAPÍTULO III – ALBUQUERQUE MENDES: QUALQUER COISA QUE O MEU CORPO FAÇA TEM UMA MENSAGEM

1. Albuquerque Mendes e o *corpo de performance*



Figura 15 – *Performance-temática* “Passagem”, MNSR, (2016)

Créditos fotográficos: Egídio Santos

Albuquerque Mendes considera-se pintor, mas:

não sou um artista muito específico, ninguém sabia muito bem onde me encaixar (...) fazia pintura, objetos, fazia performance (...) nunca deixei de fazer performance. A pintura não me chega (...) Sou, imagine uma figura geométrica, um cubo uma espécie de cubo, um dado. (E1, 2020).

O artista, quer nas suas obras-objeto (pinturas, desenhos, esculturas, instalações) como nas exposições ou nas suas práticas artísticas efémeras (performances, ambientes ou, recentemente, teatro), apresenta a multiplicidade arte-vida através de uma diversidade de facetas do seu real ficcionado, fazendo recurso de estratégias, meios, suportes e técnicas que criam ambientes, dialogam entre si e com o espectador e configuram a obra de arte total (Wagner, 2003) aberta (Eco, 1991).

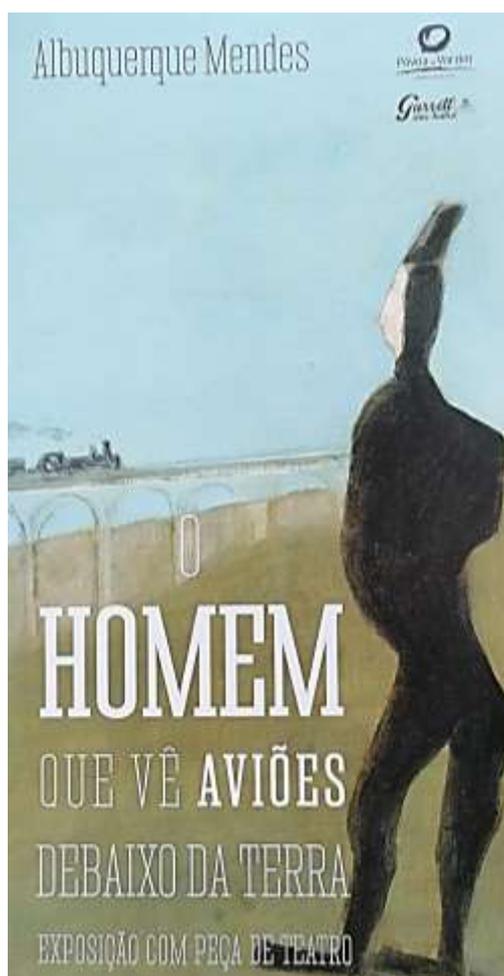


Figura 16- Cartaz da exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo Da Terra”

© C.M. Póvoa do Varzim

1.1 A pintura não me chega

Encontrámos e documentámos, o mais recente exemplo destas idiossincrasias recorrentes nas criações artísticas de Albuquerque Mendes, na exposição “O homem que vê aviões debaixo da terra”¹⁸, exposição onde o artista conjuga trabalhos novos e antigos a partir de um mote: as tradicionais férias de verão nas praias de Viana do Castelo.

A exposição foi concebida para o espaço do Cineteatro Municipal mantendo a lógica de configuração dos trabalhos em art in situ e/ou sitespecific, mas com uma diferença inédita no seu corpo de trabalho: a substituição da performance pelo teatro. Às 19h. de quatro dias previamente agendados e divulgados, o público pode assistir a uma peça de teatro escrita por Albuquerque Mendes e representada pelo ator Rui Spranger (Figura 8), um monólogo autobiográfico do artista e do seu processo criativo, ora com dados reais (mas nem sempre verídicos), ora ficcionados.

A configuração de *obra de arte total*, é indiciada desde logo no texto de divulgação, no *site* da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim: “A obra remete para os verões no litoral português, numa retrospectiva de costumes, estilos artísticos e introspeção dedicada à Póvoa de Varzim, misturando o burlesco e a ironia, o contrassenso e a subversão do óbvio numa exposição que se transforma em peça de teatro”¹⁹.

Porém, o curador Tomás Carneiro acrescenta na folha de sala, que “a obra pressupõe ...noção conjuntiva... dando-lhe sentido que não era necessariamente visível em cada uma das suas partes mas que o todo vem esclarecer.”

A exposição, na nossa análise, remete para uma multiplicidade de facetas sócio-político-culturais regionais e universais, onde a imaginação e a reflexão exigem um exercício permanente de leitura da conjugação de elementos segmentados em que os ritos “das férias de verão na praia” aparecem em relação aparentemente desconexa com

¹⁸ no Espaço Concreto do Cine Teatro Garrett (Câmara Municipal da Póvoa do Varzim), entre 29.07 e 30.09.2022, com peça de teatro às 19h. nos dias 6 e 13 de agosto, 2 e 3 de setembro. A exposição foi feita a convite do curador Tomás Carneiro, 46 anos depois dos III Encontros Internacionais de Arte de Póvoa do Varzim, onde Albuquerque Mendes realizou a sua terceira performance no espaço público não-lugar: “As três mortes de São João Batista”.

¹⁹ <https://www.cm-pvarzim.pt/eventos/exposicao-o-homem-que-ve-avioes-debaixo-da-terra/>

problemáticas atuais do planeta e outros estereótipos sociais que o artista articula, e que exemplificamos através dos detalhes das Figuras abaixo (tiradas pela investigadora).

No corredor de acesso à exposição (Figura 18) uma inscrição, também inédita na forma e no local, a pontuar uma das práticas autobiográficas recorrentes na obra do artista. A inscrição inicial é composta por frases coladas no chão, a levar o espectador a sorrir pela ironia e o humor, com a data e local de nascimento e morte de artistas que influenciaram o seu trabalho ao longo dos cinquenta anos (Rothko, Picasso, Amadeo, Caravaggio e Beuys), justamente porque todos os artistas tinham elementos comuns entre si e com o artista: o local, o dia e o mês de nascimento de Albuquerque Mendes (Trancoso, 17 de março). Segundo Albuquerque Mendes, a maioria dos visitantes não viu estas inscrições (E17, 2022).



Figura 17, Figura 18, Figura 19 – Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”

© Manuela Rodrigues

No topo direito da sala sobressaem três instalações (Figura 19), duas delas com plantas naturais, terra, pedras e lancil de calçada e uma terceira, com um conjunto de bandeiras de madeira pintadas a dourado. As instalações, a sua dimensão e posicionamento dificultam a visibilidade e criam uma barreira física (mas, também e sobretudo, psicológica) às pinturas e aos quadros expostos nas duas paredes contíguas, como que informando/alertando o espectador que a natureza é mais importante do que a arte, pelo que se lhe deve sobrepor.

É preciso transgredir, passando por cima e ao lado das barreiras físicas, para o espectador se deparar com, apenas, algumas das representações dos (maus) hábitos do atual estado civilizacional, presentes nos quadros circulares colocados em cima de um retângulo azul pintado na parede (o mar, talvez).

Por outro lado, ainda que se ultrapasse a barreira, os detalhes das pinturas circulares são invisíveis pela pequena dimensão objetos e das letras pintados, como pela distância e pela barreira visual criada pelo artista com as folhas da palmeira e da árvore-da-borracha. Só através dum médium e da técnica do zoom (monóculo, binóculos, câmara de fotografar ou de filmar) seria possível visualizar (apenas) alguns dos detalhes (um maço de tabaco Camel, letras de imprensa, “caixas” com mensagens impercetíveis ou uma vela de ignição dos automóveis).

Na esquina da parede, à esquerda, por debaixo da escada de metal (Figura 20 e 21), um conjunto de outras pinturas e quadros, a representar as mundividências vernaculares da mulher: as telenovelas (a preto e branco/ frente e verso/ positivo e negativo), um pilar e o indivíduo (representado por um minúsculo boneco azul colado na moldura).



Figura 20, Figura 21- Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”

© Manuela Rodrigues

Outro apontamento a ligar a arte à vida (Figuras 22 e 23), um tapete de relva e a instalação da tradicional mesa de jantar portuguesa com uma “ceia de natureza viva” em processo de “agonia lenta” porque sem condições ambientais de sobrevivência. Condições reais, dada a falta de luz natural ou artificial (quando a exposição está encerrada) ou pela falta de manutenção que foi pedida pelo artista (pese embora a expectativa de não ser acatada pelo técnicos da manutenção) (E17, 2022). Na parede, em cima de um retângulo pintado, desta feita de branco, uma instalação chavenas e pires de loiça com uma placa dourada gravada com a seguinte descrição:

“BAIXELA COM A QUAL FOI SERVIDO O JANTAR DE HOMENAGEM AO ARTISTA FRANCÊS JEAN COCTEAUX, AQUANDO DA SUA VISITA AO PORTO NO DIA 17 DE MARÇO DE 1953, EM QUE ESTEVE PRESENTE SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA PORTUGUESA FRANCISCO CRAVEIRO LOPES” (17 de março de 1953 é a data de nascimento de Albuquerque

Mendes). Dentro do mesmo retângulo branco, para além de pinturas uma outra placa de metal (escuro) com a seguinte inscrição (a preto): “ONLY GOD CAN JUDGE ME”. Inscrição (iluminada e em negativo) que, por sua vez, se projetará no corpo do espectador que passa e no chão.”

Na Figura 23, outro dos destaques assinalado é a frase “APANHO __O VENTO”, no cimo da parede. Com esta frase e localização, que o artista não iluminou intencionalmente, cria um jogo com o espectador. Um jogo de exercício à descoberta, aparentemente perverso porque parte da convicção de que nem tudo é visualizado nem percebido, sobretudo se estiver fora do raio de ação do campo visual habitual, da *distância social* ou *intima* do sujeito *receptor*. Um jogo que será recompensado pela descoberta da ousadia ficcionada do artista, a que se chega por acaso ou se se seguir o tronco até ao topo da Yuca.

Ainda na Figura 23, a natureza servida à mesa de todos nós, com uma Yuca gigantesca no centro de mesa e gerânios com raízes à vista, sem vaso, em cada um dos quatro pratos. Ambas as plantas têm a particularidade de sobreviverem mais tempo, em condições extremas de seca e calor.



Figura 22, Figura 23 - Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”

© Manuela Rodrigues

Nas Figuras seguintes, (que não esgotam a totalidade dos trabalhos expostos) um exemplo da composição criada a partir da conjugação de pintura com Figuras, recortes de revistas pintados com e sem moldura. Novamente, a exploração da art in situ, tirando partido dos cantos para construir a composição comunicacional, mais do que a exploração do efeito e do prazer estético da fruição. Uma pintura representando o calendário das férias, outra num formato e dimensão fora de qualquer normalização com o seu autorretrato figurativo, uma pintura em duplicado com a criança em cima da barriga da figura parental e fotografias a cores e duas iguais a preto e branco (em posição invertidas) do quarto de hotel, que se constituem como recortes de ritos estereotipados de vivência entre familiares e amigos, em épocas de veraneio (Figura 24).



Figura 24, Figura 25 – Exposição “O Homem Que Vê Aviões Debaixo da Terra”

© Manuela Rodrigues

No final, várias reflexões se podem fazer, tantos quantos os referentes dos espectadores, porém, parece-nos que uma mensagem simples (moral e pedagógica), de raciocínio rápido ficará mais ou menos evidente: Enquanto andamos distraídos, o planeta adocece, e depois, nós?

Esta exposição serve-nos de corolário para a afirmação Sou, imagine....um dado. Do nosso ponto de vista é nas exposições que a lógica do dado se manifesta na sua plenitude. Tal como um antropólogo que começa por observar e analisar a realidade circundante, o artista seleciona alguns fragmentos e constrói e “disserta” sobre as várias faces de um real que ficciona, desenhando desde cenários, utensílios, encenações até trajetos e barreiras físicas tridimensionais, ou intelectuais que têm por referentes ritos e estereótipos culturais e sociais. São dados que visam, por osmose, emergir e encaminhar o espectador para discursos diversos, múltiplas experiências sensoriais e intelectuais, com alguma

frequência, aparentemente contraditórias ou sem conexão lógica, através de um percurso segmentado por marcações realizadas no espaço e no tempo expositivo.

O artista cruza, recorrentemente, situações e referências reais com outras ficcionadas, fazendo recurso da contaminação arte-vida e da conjugação de objetos, estratégias e técnicas. O artista recorre também a uma panóplia suportes e meios como:

- O desenho, a aguarela, a pintura, as colagens de Figuras, os recortes de revistas, panfletos, jornais ou pequenos objetos (bonecos, velas, ...);
- o tamanho e formato personalizado de cada tela, a textura e os materiais [tecidos, papel de parede, painéis, tintas (usa tintas industriais “concebidas” por si)];
- a escultura, a instalação, o vídeo, a música, a performance, e também a curadoria [faço uma curadoria como se fosse uma exposição minha²⁰ (E1, 2020)];
- os títulos com que nomeia as exposições e as obras e, mais recentemente, a escrita (peça de teatro autobiográfica).²¹

²⁰ Por exemplo, *O Sublime Flamejar das Pestanas* na Cooperativa Árvore (4-30 março de 2016), em que Albuquerque Mendes convida Ana Vidigal, Cristina Ataíde e Graça Coutinho e acontece um *Diálogo de mulheres, orientado por um curador (...)* Este “pisar de olhos feminino” conta o curador começou a “desenhar-se” em Marrocos, depois de uma residência partilhada pelos quatro artistas na Bienal de Casablanca, em 2013. Depois de um mês de trabalho em conjunto, surgiu “o diálogo como se as artistas fossem parte da casa”. No salão e corredor, onde se encontram o sofá, desenhos de ruas do porto e alguns objetos antigos grafitados, Ana Vidigal, Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho partilham as paredes, o teto e o chão, passando depois a ocupar cada uma as três salas que se seguem. “Há um espaço coletivo em diálogo e um individual de cada uma”, reforça o curador. Susana Silva Oliveira in <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2016-03-05-so-mulheres-na-nova-exposicao-da-cooperativa-arvore/>

²¹ Apresentada na última exposição “O homem que vê aviões debaixo da terra”, Póvoa do Varzim, 29.07-30.09.2022”. Um monólogo que foi decorreu nos dias 6 e 13 de agosto, 2 e 3 de setembro pelas 19 horas, com o ator Rui Spranger.



Figura 26 – Autorretrato de Albuquerque Mendes
Figura retirada do catálogo “Albuquerque Mendes” (1978, p. 19)

Aquelas idiossincrasias e a sua relação umbilical com a pintura (o desenho ou a colagem) em conexão com a instalação, a performance e os ambientes art in situ ou site-specific têm sido, desde cedo reconhecidas e testemunhadas nas análises de críticos de arte, curadores, jornalistas e artistas.

Num primeiro momento, os títulos das obras, das exposições, instalações ou performances são para Albuquerque Mendes um elemento de sedução e de inquietação do espectador, fonte das primeiras expectativas, justamente porque como frisou João Fernandes, “o título de cada exposição não [é] apenas um título, dado que se encontra dotado de uma autonomia semântica que o transfere para a condição de suporte e elemento da própria exposição.” (Confesso, 2001, p. 22). Relativamente à exposição descrita acima o burlesco e a ironia, o contrassenso e a subversão do óbvio começam por estar visíveis no próprio título “O homem que vê aviões debaixo da terra”, remetendo, certamente para a necessidade de visão (imaginada, utópica ou real) da humanidade. Como nos referiu, Albuquerque Mendes gosta de colocar um elemento que leve o

espectador a determinado lugar, porque, no seu entender, o impacto que a obra tem, as interpretações e conclusões do espectador serão mais importantes que a própria obra. (E17, 2022)

A jornalista Lourdes Féria sublinhava, já em 1978, que o artista só assinava os quadros quando as exposições terminavam, porque adiava até ao máximo, o corte do cordão umbilical, como se exorcizasse os seus fantasmas na pintura:

“Sinto-me parecido com um toxicod dependente, não posso abandonar a pintura porque preciso dela. Talvez devido à minha sociabilidade, necessite de ter essa relação profunda comigo próprio, acrescentando que julgo que, na minha obra está aquilo que eu sou. Por fim, no mesmo artigo, também já se salientava o recurso a exposições em formato de ambientes em site-specific: não monto cenários, transmito vivências.” (Feria, 1978).

Como Fátima Lambert também conclui:

“Algumas das obras, todavia, foram especificamente produzidas, tendo em consideração o espaço arquitectónico, quanto o conceito subjacente ao título/tema da mostra. As peças alastram pelos lugares dentro do espaço, expandindo-se ou concentrando-se, consoante os intervalos de respiração que se vêm. Entrar nesta mostra supõe que o espectador/visitante possa desenhar o seu percurso, à semelhança da ideia implícita: a jornada de uma vida que cresce dia a dia [pois se trata, no meu entendimento, de um encaminhamento projectivo e introjectivo igualmente "propriedade" dos elementos do público].” (Lambert, 2011)

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, nas exposições, o pintor instala-se. Quer dizer, habita o espaço. (Almeida, 1999) ²²

Albuquerque Mendes cria ambientes em que a encenação do espaço, a instalação e a performance, preenchem lacunas que a pintura deixa em aberto. Há uma necessidade constante no artista de estimular emoções positivas e negativas que permitam que o espectador “entre” na obra como quem entra numa “cápsula” (laboratório) de

²² Acerca da exposição “As Três Graças ou As Idades do Homem”, na Galeria Canvas.

experiências. Existe, assim e desde sempre (no planeamento das obras: objetos, processo, práticas artísticas, exposições ou curadorias) em Albuquerque Mendes a colocação do foco na ativação de mensagens e interrogações no espectador por intermédio do prazer, do jogo e da ironia (Egídio Álvaro, Confesso, p.240) mas também do contrassenso de modo a provocar não só emoções mas sobretudo dúvidas, pensamento reflexivo e discussão.

Egídio Álvaro, em 1982, no catálogo da exposição “Les Portraits de Marcel Duchamp” na Galerie Diagonale, em Paris, a propósito da exposição de pintura e da performance de Albuquerque Mendes já defendia que “ a exposição está concebida como uma “performance”, um acto efémero durante o qual os quadros estão reunidos de uma certa maneira, visando o contacto imediato com o público e a criação de um ambiente particular, sublinhando que para Albuquerque Mendes a “verdade” é o sentir, o “fazer” uma percepção e não um saber. Finalizando a sua análise crítica: “Performance e Pintura associam-se para construir o espaço de uma comunicação privilegiada onde o artifício não é senão o reverso do real.” (Coord. Gonçalves, 2001, pp. 240-241)

Neste sentido, encontramos igualmente o testemunho de jornalistas, artistas, curadores e críticos que escreveram sobre as suas exposições, alguns deles já citados e transcritos anteriormente. O foco na imersão no espectador também já tinha sido testemunhada (entre outros e uma vez mais) em 1978 pelo artista e parceiro no Grupo Puzzle e no Espaço Lusitano, Gerardo Burmester, quando escreveu:

Albuquerque Mendes fala comigo...Albuquerque Mendes despe-me de análises racionais...porque nos conduz ao infinito sensível. Estamos na poesia...Albuquerque Mendes está no interior de cada epidérmico. Está em todos nós. (Fundação Engº António de Almeida, 1978).

A jornalista Lourdes Féria, relata também que o artista mais do que vender quadros, prefere que sejam vistos e suscitem discussão. (Feria, 1978). O curador João Fernandes assinala que a encenação de cada exposição de pintura transforma o espectador em actor e cúmplice, precisamente porque a “pintura não só é instalada no espaço como este é transformado de modo a suscitar uma situação que intensifica o envolvimento do

espectador e apura as suas condições de observação.” (Coord. Gonçalves, 2001, pp. 22-23)

Na realidade, o que de facto Albuquerque Mendes “gosta é de construir o outro lado do espelho da sociedade da qual resiste a ser apenas espectador. Da pintura até à performance foi apenas um pequeno e inevitável passo. Nos idos de 1970 começou a dar pública expressão a esta necessidade de plasmar o imaginário artístico no tempo efémero de uma exibição nem sempre com roteiro definido.” (Cruz, 2016).

Volvidos trinta anos, para João Fernandes a condição de Albuquerque Mendes será sempre a de um pintor que pratica a performance como extensão e prática integrante da sua obra pictórica. Condição que o próprio artista, já em 2012 afirmava, em entrevista a Sérgio Andrade, A pintura não me chega; quero fazer mais qualquer coisa, fisicamente, para assinalar a sua existência, quase como um marcador a sublinhá-la. (...) há uma depuração do próprio pensamento, que também tem a ver com a velhice - para o ano já faço 60 anos. (Andrade, 2012).

Do ponto de vista do *modus operandi*, e tendo por referência o quadro analítico apresentado em “As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea” (Heinich), as idiossincrasias que estabelecem a singularidade do trabalho de Albuquerque Mendes definem-se por características do artista moderno e contemporâneo das quais destacamos do artista moderno:

- “**personalização** -ninguém se assemelha ao outro e **excentricidade** - cada um explora caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser artista e do artista contemporâneo,
- inovação e
- **imperativos de obediência** a esta norma paradoxal que é a **obrigação de não-conformidade.**” (Heinich N. , 2005, pp. 138,145)

Não-conformidade relativa, por exemplo, face às convenções instituídas para o formato tradicional de exposições de pintura, como também às suas próprias convenções

justamente porque o seu trabalho artístico é um processo permanente de superação e reinvenção da inovação:

- a) desenhando, forrando, pintando ou preenchendo as paredes e o chão das galerias, as laterais das telas com a continuidade da pintura ou as própria molduras (“La Paz”, 1992; “Hollywood,”1996; “Choro compulsivo, 2000);
- b) associando esculturas, instalações com panos e outras materiais às pinturas, (“Índio, 2^a feira /domingo”, 2000); colocando quadros dentro de caixas/armários e gavetas (“Freiras”, 1998); realizando exposições em espaços interiores e exteriores tanto convencionais [Museus, Galerias, Colégio das Artes nacionais e internacionais (Porto, Lisboa, Coimbra, França, Alemanha, Suécia, Holanda, Espanha, Itália, Brasil, Marrocos) como alternativos [por exemplo: Rampa(2022), Quinta das Lágrimas, Casa do Despacho (1992)];
- c) criando instalações interiores, donde sublinhamos, a composição, na sala do piso inferior, de casca de pinho a forrar o chão, fato calça/casaco pendurados, camisas dobradas, botas vermelhas do palhaço, uma sala esteticamente transformada e uma exposição em homenagem ao seu pai (No chão do paraíso, 2019-2020); e exteriores, como a instalação efémera a criada na fonte de onde Pedro e Inês viveram os seus amores, composta por blocos de gelo com ramos de rosas incorporadas, sobrepostos e em processo de degelo para a fonte onde jaziam bolas e esculturas figurativas, em mármore branco. (Câmara Municipal de Coimbra, 2005);
- d) na mais recente exposição no Espaço Concreto do Cine Teatro Garrett (Póvoa do Varzim), pela escrita no chão de um conjunto de frases biográficas de alguns dos artistas associados ao seu percurso e corpo de trabalho e da peça de teatro biográfica e autobiográfica, com apontamentos reais (verídicos e não verídicos) e ficcionados a integrar e completar efemeramente, apenas em dias determinados, a narrativa “total” da exposição.

As suas exposições e as suas performances, são planeadas e desenvolvidas colocando a tónica “na produção de ambientes que se [dirigem] à imersão do espectador” (Sardo,

2013). Albuquerque Mendes (extravasando claramente o âmbito das tradicionais exposições de pintura, ou mesmo, de instalação) ao produzir Arte in situ (pintando ou forrando paredes, preenchendo o chão com casca de pinheiro, desenhando espaços onde predomina o foco no vazio, pendurando o fato do pai e mostrando as camisas) cria ambiências para conduzir e facilitar o diálogo com o espectador. Em suma, contexto reflete o que o pianista Pedro Burmester referiu numa entrevista à RTP2, acerca da música: **“sentir para pensar”**. (Burmester, 2022)

Acresce àquelas abordagens (personalização, inovação e não-conformidade) a adesão à emergência de novas linguagens artísticas e a construção de uma obra total aberta em que se põe em prática:

O cruzamento de práticas disciplinares [como a performance nos espaços lugar artístico] a pintura, a colagem, o teatro e a encenação, expandindo as suas acções para o espaço público e abrindo-as a um meio social arredado da cultura artística [a performance nos espaços não-lugar social e artístico], conforme enfatiza Paula Pinto, na folha de sala da exposição “Corpo de Performance”. (Pinto, 2021).

1.2 Corpo de performance²³

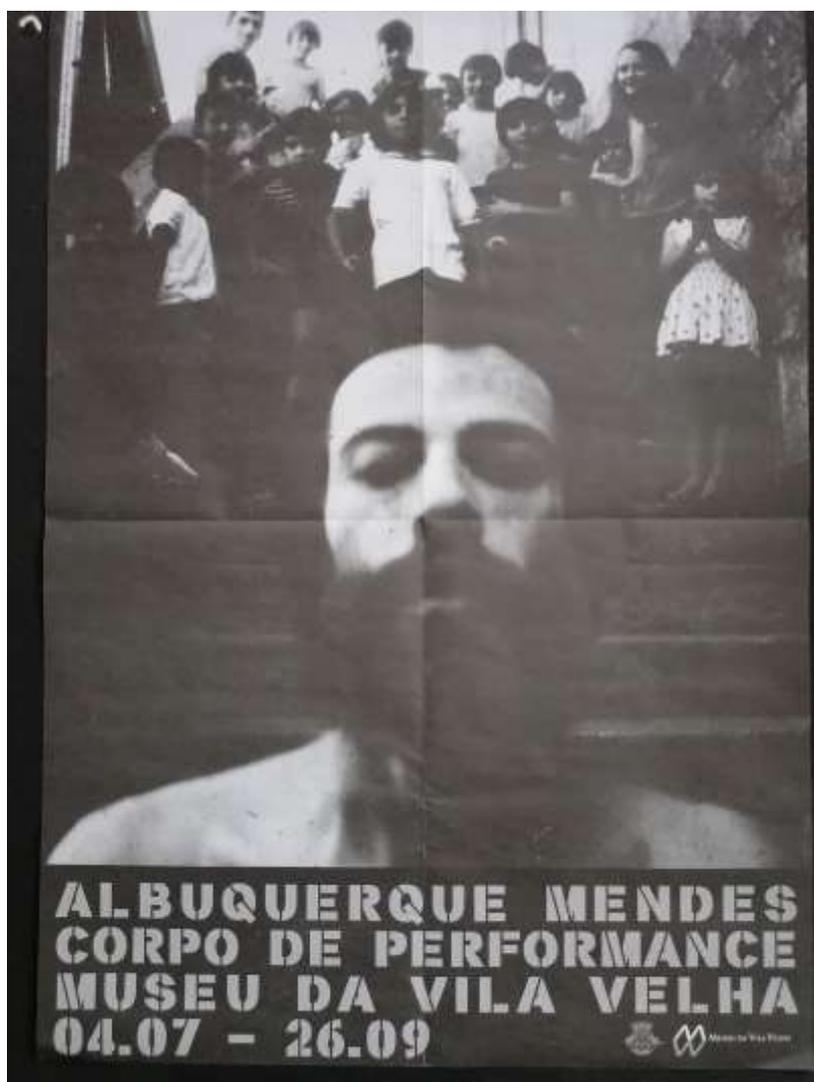


Figura 27 – Cartaz da exposição retrospectiva “Corpo de Performance”

© C.M. Vila Real © Curadoria: Paula Pinto

© Fotografia: Manuela Rodrigues

²³ *Corpo de performance* é a designação e título atribuído ao trabalho artístico de *performance art* de Albuquerque Mendes na exposição retrospectiva (Museu de Vila Velha, Vila Real, 4.07-26.09.2021).

1.2.1. Performances coletivas e individuais de Albuquerque Mendes

As práticas artísticas de performance art de Albuquerque Mendes esenvolveram-se e afirmaram-se em duas fases e contextos sócio-políticos-artísticos distintos, separadas por um interregno artístico de cerca de dez anos, resultante de problemas de saúde que obrigaram o artista a reduzir a atividade artística e,consequentemente, a interromper as práticas de performance. Neste sentido, tendo por referente, novamente, a abordagem preconizada por Natalie Heinich em *El paradigma del arte contemporáneo-Estructuras de una revolución artística* (2019), dividimos o seu trabalho em duas fases, sublinhando os elementos comuns e determinantes em cada uma delas: Fase I - Viragem no sistema artístico: arte contemporânea e novas linguagens artísticas e Fase II - Consolidação da Obra de arte total e da performance.

Fase I – *Viragem no sistema artístico: arte contemporânea e novas linguagens artísticas* (1971-1999)

Esta primeira fase é, do ponto de vista político e artístico, uma fase charneira de manifestações de resistência, rutura e de utopias de mudança dos domínios políticos aos artísticos, protagonizadas no campo artístico português, por operadores estéticos da vanguarda e da vanguarda alternativa (Egídio Álvaro) que conduziram e estimularam, no contexto artístico alternativo. Assumem a rutura com as convenções, o experimentalismo estético e a emergência de novas linguagens artísticas -da arte concetual à performance art- que se consolidaram na viragem no sistema artístico para o paradigma da arte contemporânea.

Nesta dinâmica, a performance assumia já uma função determinante a nível internacional, justamente porque:

“estava ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte como a arte ao vivo e também a arte viva [live art] que se constitui como um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos",

como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora.”
(Cohen, 2002, p. 38)

Entre outras características, o novo paradigma da arte contemporânea (Heinich, 2014, 2019) teve, nacional e internacionalmente, como agentes mobilizadores operadores estéticos e professores-artistas do sistema artístico (John Cage, Alan Kaprow, Joseph Beuys e João Dixo, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Salette Tavares, Ana Haterlly, Ana Vieira, Egídio Álvaro, entre outros), ou mesmo técnicos e dirigentes de instituições públicas (João Vieira²⁴, cenógrafo na RTP e dirigente na Secretaria de Estado da Cultura e professor no Conservatório Nacional), configurando-se um novo ideal-tipo artístico: o da conexão entre arte e vida e desmaterialização do objeto artístico, o estímulo à criação de novas linguagens artísticas (performance, instalação, land art, body art, pop art, arte povera, etc.) e à cooptação de novos públicos (o cidadão), donde o espaço público não-lugar era equacionado como fundamental.

Como descrevemos anteriormente, neste período a formação e as práticas artísticas de Albuquerque Mendes compreendem:

- formação não-formal no CAPC, com as respetivas visitas de estudo nacionais e internacionais;
- informal no convívio em ambientes de forte agitação cultural e política, onde dominavam reflexões e debates entre professores, colegas, artistas nacionais e estrangeiros;
- exposição de trabalhos e desenvolvimento de acções ao vivo em espaços alternativos e, simultâneamente integradas nas acções das vanguardas como:

²⁴ Director do Gabinete de Animação Cultural da Direcção-Geral da Animação Cultural, e posteriormente Coordenador da Área Cultural de Belém (Galeria Nacional de Arte Moderna) até 1981. Foi adjunto do Secretário de Estado da Cultura Helder Macedo durante o governo de Maria de Lurdes Pintassilgo. Em 1978/79 é professor de Cenografia no Conservatório Nacional. (Galeria S. Mamede, s.d.)

CAPC, Galerias, Cooperativa Árvore, Casa da Carruagem, SNBA, Encontros e Festivais de Arte.

O artista começa a utilizar o corpo como obra de arte no contexto do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, pela primeira vez metaforicamente para medir uma sala de aula (1972, com 18 anos).

Importa sublinhar que, na década de 70 Albuquerque Mendes identificava já os seus critérios para um “trabalho eficaz de um artista plástico contemporâneo” ao cruzar a pintura com a performance, de um lado, e contaminando a pintura com a performance, de outro.

O que significa que Albuquerque Mendes, para além de pintar equacionava a realização de performances “ rituais no espaço urbano” e “rituais no espaço artístico”, como ilustramos na figura abaixo, da sua autoria.

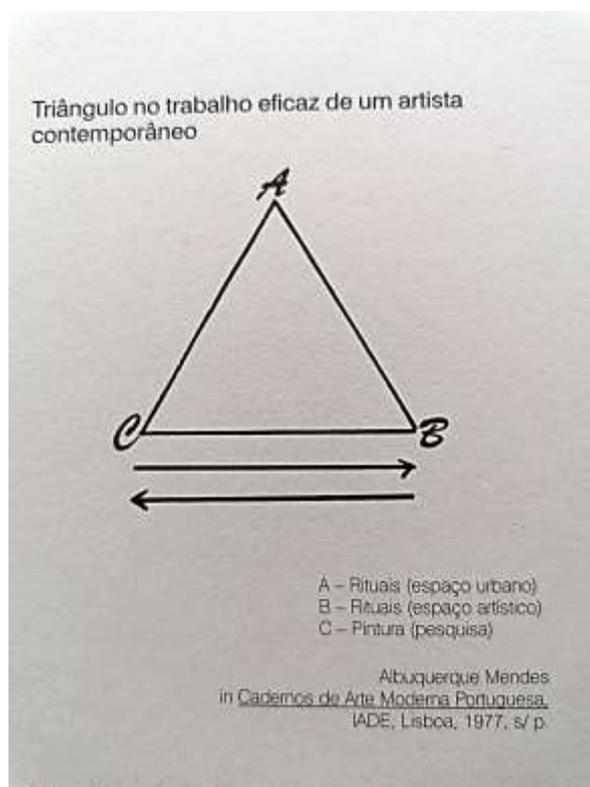


Figura 28 - Triângulo de um trabalho eficaz de um artista contemporâneo
Fonte: Catálogo “Albuquerque Mendes” (1978)

Sendo que, mais tarde, viria designar por rituais as performances que realiza no espaço urbano (espaço público não lugar) e por intervenções as que nomeia por rituais no espaço artístico (espaço público lugar).

Ambas são práticas artísticas de performance art, caracterizadas por:

- serem ações ao vivo efémeras em contacto direto com públicos diversos: artistas, críticos, comissários, público espectador de eventos artísticos e pessoas que, normalmente, não frequentavam eventos artísticos;
- realizadas tanto, em espaços não-lugar (rua e praças públicas), como em espaços lugar (sociológico e artístico); e que
- visavam a participação do público.

Contudo, não podemos deixar de mencionar que Albuquerque Mendes faz questão de frisar que “A performance para mim é outra maneira de pintar” e que utiliza a performance como utiliza qualquer outro meio (óleo, aguarela, colagem, etc.):

É um meio como os outros. Não será senão outra coisa senão uma outra maneira de pintar. A pintura ...congela a imagem...congela o tempo...todos os quadros têm uma unidade... e também conta histórias e não podem ser vendidos em separado” e para o conseguir associa quadros, altera a proporcionalidade dos figurantes, dimensões e formato, para “criar desconforto”. (E6, 2021)

E que, a propósito da interrupção de 10 anos que foi obrigado a fazer também assinala que a performance é muito cansativa do ponto de vista físico:

... exige preparação física e há um nervosismo que imagino que deve ser igual ao dos atores. Faço pintura figurativa. Junta os quadros de acordo com a narrativa, com a história que conta mas uma coisa é estar no ateliê outra coisa é fazer uma performance.

A preparação é muito diferente. Prepara as performances com o rigor com que investiga, planeia, pinta e (re) pinta os seus quadros (é um constante voltar atrás até chegar ao resultado que pretende). “... vejo a performance ao pormenor.” (E6, 2021)

Em síntese, situamos o início desta Fase I, no contexto educativo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, com três eventos (Anexo 1):

Exposição individual, a sua primeira exposição na Galeria Preta do CAPC, em 1971;

- “Homenagem a Josefa de Óbidos”, na Galeria Ogiva em Óbidos -uma instalação/performance coletiva, em 1972, em que participa na construção e na oferta do “presente”;
- Instalação coletiva “A Floresta”, para a qual realiza uma “clareira” -exposta em 1973 no CAPC e na Galeria Alvarez Porto; em 1977 na Alternativa Zero e, novamente, em 1997 em Serralves.

É , ainda antes do Revolução de abril de 74, e apesar de já ter ingressado na cidade do Porto no curso de Engenharia, que realiza a sua primeira performanc, a 17 de janeiro de 1974: “A arte é bela, tudo é belo”, num outro evento do CAPC, “O 100000011º aniversário da arte”. E, em julho/agosto de 1975, concretiza a sua terceira exposição individual e a primeira performance-intervenção (uma conferência-performance, Anexo 1), também no CAPC. A sua segunda exposição individual já tinha ocorrido na Cooperativa Árvore, no Porto, por iniciativa dos professores Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro.

Albuquerque Mendes é um dos primeiros artistas portugueses a realizar performances no espaço público e o **pioneiro na realização de uma performance** (“A arte é bela, tudo é belo”, 17 de janeiro de 1974) com as seguintes características:

- **contaminação arte-vida**, celebrando a arte e a vida;
- **em trânsito no espaço público não-lugar**, utilizando, em simultâneo, os passeios, praças e os transportes públicos entre as cidades do Porto e Coimbra;
- **em interação com o público, também ele em trânsito** (cidadãos em deslocação com quem se cruzou na rua, no autocarro ou no comboio), oferecendo flores de papel feitas no seu ateliê; e
- terminando, estendendo uma faixa de pano florido, simulando um campo de flores, à entrada do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Nesta primeira fase, a maioria das performances de Albuquerque Mendes são designadas de ritual e estão integradas em eventos coletivos, explorando predominantemente temáticas presentes no contexto religioso, cultural e no sistema artístico das vanguardas nacionais e internacionais, como: rutura e crítica às instituições e às tradicionais convenções em uso no sistema artístico.

Contudo, Albuquerque Mendes, salienta que não é a sua intenção “criticar mas celebrar a arte (...) Eu percebo que as pessoas vejam crítica mas não é essa a minha intenção (...) quando eu destruo as pessoas entendem crítica, a parte negativa, mas para mim o que me interessa é o lado positivo” acrescentado que:

“um ritual é como a consagração da missa, a hóstia é substituída pela obra (...) ou os objetos partidos (a relíquia) que ofereço. O meu corpo é também oferecido como uma dádiva (...) há uma dávida também que é a hóstia dos católicos (...) utilizo toda essa simbologia porque é mais fácil para as pessoas entenderem, é mais eficaz, como artista, ir por aí.” “Designo de ritual porque há um desenvolvimento ritual quando faço essas performances, há uma série de acontecimentos que remetem o espectador para um certo sentido religioso e daí eu ter-lhes chamado rituais” (E8, 2021)

É também nesta fase que inicia, o que designa por intervenções, desta feita nos espaços artísticos lugar, ora no início, durante ou no fim das exposições, e que tinham uma natureza diversa dos rituais:

“(...) porque eu projectava-me lá, o meu corpo estava presente, aquilo só existia quando eu estava presente, a maioria das obras de arte existem sem o artista estar presente (...) e é nesse sentido que faço essa divisão e essa classificação.” “E as intervenções serviam normalmente para levar os espectadores das exposições para onde eu quero” (E8, 2021)

No entanto, o âmbito do trabalho de Albuquerque Mendes extravasa a prática artística individual e coletiva. No Espaço Lusitano, juntamente com Gerardo Burmester, realizaram festivais de performance e exposições, particularmente exposições de jovens artistas como António Olaio ou Pedro Tudela. Neste campo, o artista foi também um dos agentes dinamizadores da viragem para o novo paradigma da arte contemporânea e das novas linguagens artísticas, com especial relevância para as práticas efémeras da arte viva e do comportamento (Egídio Álvaro).

Esta primeira fase caracteriza-se, assim, não só pelo trabalho de pintor e de performer - em performances individuais, em parceria e no coletivo Puzzle-, como de co-organizador de eventos de performance art e de novas linguagens da emergente arte contemporânea, conforme se evidencia no catálogo “Albuquerque Mendes, Confesso” pelo que se verifica que:

- Durante os anos 70 e 80, Albuquerque Mendes trabalha intensamente, tanto individualmente como nos coletivos Grupo Puzzle e Espaço Lusitano, recorrendo ao cruzamento disciplinar e às arte da ação e ao vivo para criar

objetos artísticos (pinturas, colagens e instalações), e práticas artísticas efêmeras, processo e não comercializáveis (performances).

- Nos anos 90 realiza apenas duas performances (1997: Ritual, Praça da Liberdade, integrado na exposição comemorativa “Perspectiva, Alternativa Zero”, no Porto; e em 1999: Ritual, Os passos das almas, durante a exposição “Os passos das almas” em que convida dois espectadores (artistas convidados) a vestirem as vestes de sacristão e a levarem o símbolo de veneração (a tela de pano pintada) em cortejo pelas ruas do Porto. Para o público católico menos atento, ateu ou de outras confissões religiosas, terá passado por uma marcha religiosa, solene formal e cerimonial, em direção à “casa de Deus e de Jesus Cristo” que abençoa locais e transeuntes. Na pintura e na instalação verificou-se a internacionalização no Brasil [“No mesmo lugar” instalação, Museu da Inconfidência (Ouro Preto, 1997), “Ardor”, Museu Arte Moderna (Baía, 1998/1999), “História”, “ Amazónia”, (1998-1999)]. (Coord. Gonçalves, 2001, pp. 223-226,274-286)

Do corpo de trabalho que desenvolveu nos anos 70 e 80 no contexto individual, coletivo e associativo (Anexo 1), as pinturas, instalações e performances relevam características da nossa identidade, das convenções tradicionais e das instituições nos domínios político e no sistema artístico nacional e internacional, como exemplificamos de seguida.



Dos objetos e práticas artísticas individuais, destacamos três delas:

- 1) **O exercício com selo de origem** (julho de 1975) em que a exposição tinha apenas uma única instalação colocada no centro da Galeria Preta. A instalação era composta por uma resma de folhas A4 -com receitas, referências e histórias- colocadas em cima de uma coluna preta com um foco de luz, numa alusão à crítica de arte. Associada à exposição estava previsto um encontro com o público. Ao invés duma sessão de esclarecimento, Albuquerque Mendes fez uma conferência-performance que foi entendida como uma provocação, pelo público e por Alberto Carneiro. Esta “conferência” terá sido aquela que cumpriu, com mais eficácia alguns dos objetivos da performance: gerar surpresa, ser desconcertante, mas sobretudo, provocar o espectador retirando-o da “zona de conforto” das suas certezas e expectativas. Ocorreu, assim com esse evento, a sua primeira intervenção associada a uma exposição, que foi designada por João Dixo de uma atitude performativa.(E4, 2021).

- 2) **Ritual**, que realiza no mês seguinte, nos II Encontros Internacionais de Arte de Viana do Castelo (2-10 agosto). Ritual é a sua segunda performance no espaço urbano não lugar, mas desta feita, convocando a religião para a arte. O artista saí da Igreja Matriz de Viana do Castelo vestido como um oficiante e acompanhado pelo sacristão da paróquia, que toca uma sineta alertando a população para a procissão que vai decorrer. A população incrédula seguiu os oficiantes. (E17, 2022). Este ritual é considerado por Egídio Álvaro como o primeiro ritual pagão. Seguiram-se até 1999 outros rituais e outras intervenções em Portugal e na Europa e que serão objeto de análise no capítulo seguinte.

3) Pela sua complexidade e diferenciação destacamos em terceiro lugar, a realização de três performances, em simultâneo, na inauguração da exposição de pintura de Albuquerque Mendes, “Os retratos de Marcel Duchamp”, na Galeria Roma e Pavia, Porto, em março de 1982:

- enquanto o artista registava a inscrição de espectadores para o sorteio, às 24h. de um dos quadros em exposição (a sua performance);
- ocorre, uma segunda constituída por um ready made com a entrada, na exposição, de um cidadão cego, de gabardina, óculos escuros, com uma bengala vermelha e branca e que transporta uma caixa de esmolas com as iniciais M.D. O Indivíduo, senta-se num banco de madeira junto a um dos quadros de Rose Sélavy (cf Confesso, 2001, p. 88-91) e começa a tocar fados de Coimbra, no seu acordeão. A performance foi realizada pelo músico Fernando Costa convidado por Albuquerque Mendes, representando um ceguinho que pedia uma esmola para Marcel Duchamp. (E17, 2022); e
- uma terceira performance, foi realizada por Gerardo Burmester e 14 jovens raparigas. “O Gerardo entra com 14 meninas vestidas de branco. As meninas colocam-se de costas para o público, à frente de cada quadro. O Gerardo tira uma polaroid a cada menina e deixa ficar, no chão, junto a cada um dos quadros”, saindo de seguida da exposição. (E17, 2022)

Os detalhes desta intervenção serão desenvolvidos no capítulo seguinte dum ponto de vista da relação performance/pedagogia, porém importa desde já sublinhar que de acordo com Isabel Nogueira “os ready-made justificavam-se pela vontade de reduzir o acto criativo às intenções do artista, isto é, a arte primava sobretudo pela ideia que lhe estava subjacente, e não pelas considerações de gosto ou pela forma plástica em que se concretizava, instituindo-se como obra protoconceptual” (Nogueira, 2014, pp. 72-73), o que aplica a Duchamp como a Albuquerque Mendes, justamente, porque este ready made (ainda que encenado) responde a um desejo antigo do artista de utilizar o estereótipo social para ilustrar uma situação concreta: uma esmola para Marcel Duchamp. (E17, 2022)



Dos objetos e práticas artísticas coletivas destacamos no Grupo Puzzle, uma exposição e uma *intervenção* através da *performance* num evento (que realizam com frequência em eventos expositivos e de *performance art*:

1. **Os Três Pilares da Censura**, que ocorreu no 28ème Salon de la Jeune Peinture, (Musée du Luxembourg, Paris, 1977) em que o grupo denuncia os três dos pilares da arte: o Museu, a Crítica e a Informação:
 - O Museu como campo de batalha de pequenos e grandes interesses, fechado à criatividade revolucionária, estruturado por e em função das elites que aceitam a colonização feroz (...) ignorando a actualidade.
 - Crítica, do ponto de vista negativo, que cria ídolos e reputações, manipulando a história questória, ignorando a realidade, designando os premiados e os eleitos, demasiadas vezes insensível às jovens gerações inquietas.
 - E, no domínio da Informação, a alusão à revista arte Colóquio, órgão semi-oficial (...) especializada em informação truncada, no silêncio e no vazio feitos em torno daqueles que não aceitam as regras do jogo, e na criação de novo mito tantas vezes ligados a interesses do mercado. (Álvaro, 1979).
2. **A performance Calendário ou Relicário** (como designou e descreveu Armando de Azevedo), em que os seis elementos do Puzzle com máscara e luvas brancas, diariamente durante os IV Encontros Internacionais de Arte (Caldas da Rainha, 1977), r'ecolhiam vestígios nos trajetos e das várias performances dos outros artistas. Apanhadas de surpresa...alertaram os guardas do parque...dois polícias à paisana na tentativa de deter os insólitos visitantes...mais tarde o Comissário da PSP viria ao Parque pedir desculpa.” (Pinto&Guéniot, 2019, p. 120)

No último dia dos Encontros o relicário foi enterrado e cimentado nos jardins do Parque do Museu Malhoa e a chave entregue ao Diretor do Museu. O Relicário foi vandalizado e incendiado. “ A nossa oferta foi completamente destruída [por indivíduos da população, que de acordo com os relatos jornalísticos, associados ao Partido Comunista Português] Da caixa restará um punhado de cinzas. Este livro ficará como complemento do que já não existe, o que foi destruído. O que falta neste livro, jamais será encontrado. (Pinto&Guéniot, 2019, pp.125-127)



Dos objetos e práticas artísticas coletivas no contexto do Espaço Lusitano , destacam-se: uma intervenção através da performance num evento da Bienal de Cerveira (1984) e outra na Arco Madrid (1985):

1. Sala de aula, em que Gerardo Burmester e Albuquerque Mendes reconstituem uma sala de aula, afixando posters nas paredes com frases como “A crítica só gosta do que promove”, A melhor pintura é a dos nossos amigos” (João Fernandes, 1998, p. 46)

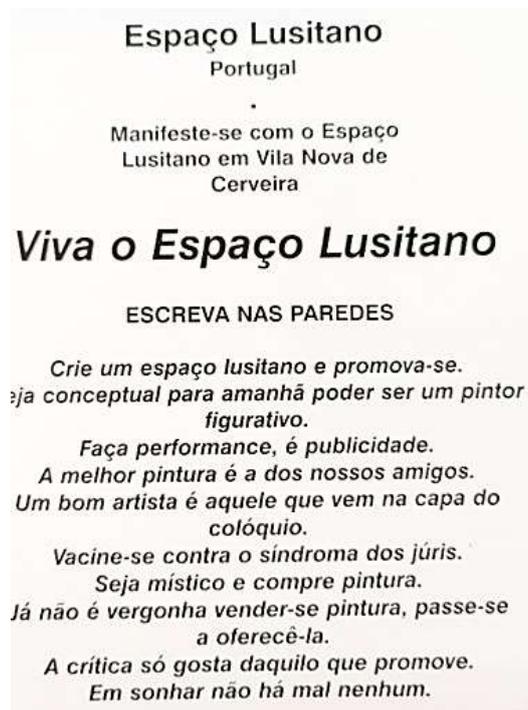


Figura 29 – Manifeste-se com o Espaço Lusitano
© catálogo ALBUQUERQUE MENDES, CONFESSO

2. O Espaço Lusitano encerrou a sua atividade, em 1980, com uma atitude-performance conforme descreve Albuquerque Mendes:

“Fomos à ARCO Madrid numa atitude de crítica à atividade comercial da arte. “Alugámos camioneta de 80 lugares e levámos uma série de pessoas connosco (Mendes, E1, 2021, pp. 137-157’). Foi uma performance, como que uma provocação, era um contrassenso para uma feira de arte, porque eramos uma Associação sem fins lucrativos. Numa parede havia trabalhos meus e do Burmester, nas outras uma exposição coletiva, convidámos 9, 10 artistas (João Dixo, Pedro Tudela....). Não vendemos nada, claro. O que queríamos não era vender.” (E1, 2021)

Em síntese, foi nesta primeira fase que ocorreu o início e a afirmação de Albuquerque mendes na atividade de performer, com o desenvolvimento de performances em diversos contextos, formas e tipos.

Do nosso ponto de vista, foi também ao longo desta fase, que se verificou a tendência para o desenvolvimento de uma das suas idiossincrasias: a contaminação e o diálogo das obras-objeto (pinturas, esculturas e instalações) com as práticas artísticas- processo e efémeras -as performances individuais, coletivas ou com parceria-, o que nos conduz a caracterizar a sua obra com obra de arte total e aberta.

Fase II - Consolidação da Obra de arte total e da *performance*

A Fase II, situada entre o ano 2000 e 2022, é uma nova fase que se caracteriza pelo desenvolvimento de performances individuais e em parceria, a par da orientação da internacionalização para países como o Brasil, Espanha e Itália, donde se destacam as exposições: “Natureza e Crueldade”, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Brasil, 2005); “Caminho de Santo” (com Nelson Leiner), Instituto Valenciano de Arte Moderna (Valência, 2009); “La Creazione”, Igreja de Santo António dos Portugueses (Roma,2010); e o trabalho individual na pintura, instalações e nas performances.

As **performances individuais**, são desenvolvidas apenas por si, como por exemplo:

- Ritual (Casa das Américas, Madrid, 2008);
- “Passagem” (MNSR, Porto, 2016);
- “Inquietude do desejo” (MNSR, Porto, 2018);
- “A Anunciação do Lugar” (Guarda, 2019)
- “O beijo” (Vila Real, 2021); ou
- “Envelope surpresa” (Porto, 2022)



Figura 30 – Tabuleiro-quadro/oferta: *performance* “Envelope surpresa” (maio 2022)

Exposição: “Lembrar o futuro-Arquivo de performances de Egídio Álvaro”

© Manuela Rodrigues

As **performances em parceria**, são desenvolvidas com parceiros artistas profissionais das artes plásticas, das artes performativas (música ou dança) ou da *pole dance*, como por exemplo:

- “Procissão” (Porto, ruas da cidade: 2000);
- “Tango” (Porto, Serralves: 2001, 2016, 2019 e Casa da Música: 2022);
- “Baía de Guanabara” (Galeria Graça Brandão, Porto, 2004);
- “XY”, com Ruth Rosas (Porto, parque da cidade: 2006);
- “O que hei-de Amar senão o enigma” (Porto, Galerias Mira:2014); ou
- “I’m so tired” (Guimarães, CAAA: 2016).



Figura 31 - Instalação e performance “Tango” (*reenactment*)

Casa da Música (2022)

© Manuela Rodrigues

Mas também, com outros performers, como as que realizou com a sua filha Beatriz Albuquerque:

- “They shot horses, don’t they?” (Porto2009);
- “Love me tender” (Porto, 2010);
- “Changes” (Porto, 2010);
- “Sombras” (Porto, 2016), (Coimbra e Lisboa, 2021);
- “O Círculo Mágico” (Vila Real, 2018)



Figura 32 – *Performance-temática* “Sombras” (2021), com Beatriz Albuquerque

Galeria Graça Brandão, Lisboa

© Manuela Rodrigues

A salientar, ainda, performances da sua autoria mas que são desenvolvidas por outros artistas, como foi o caso:

- da exposição “Os retratos de Marcel Duchamp” (Roma e Pavia, 1982 e Serralves, (2001), em que Albuquerque Mendes convida um músico profissional para tocar fados de Coimbra, em acordeão, com uma caixa de esmolas com as inscrições M.D. O músico pedinte está sentado junto dos quadros expostos e está vestido com uma gabardina castanha, chapéu, bengala com riscas vermelhas e brancas, simulando o estereótipo social “uma esmola para o ceguinho”, que no caso seria para M.D. (Marcel Duchamp).
- Relativamente à performance “Tango”, Albuquerque Mendes apresenta e conduz o par de bailarino para a instalação onde vão dançar. Esta performance ocorreu na inauguração da exposição retrospectiva “Confesso” no Museu de Serralves (2001 e 2019). Em Maio de 2022, houve um reenactement na Casa da Música (Porto). Nesta última, a performance configurou apenas a ativação da instalação, que aí ficou exposta.

Nesta Fase II verificamos a superação permanente da inovação, consolidando e afirmando a hibridização dos diversos géneros artísticos no novo paradigma artístico da arte contemporânea, num reforço recorrente das suas idiossincrasias. A renovação e, de novo, a superação da inovação também nas práticas artísticas de performance, desta feita, em autonomia do artista face a coletivos ou associativismos, mas com o incremento do recurso a parcerias (a filha e performer Beatriz Albuquerque, ou o recurso a especialistas de outras áreas artísticas), para terminar com a escrita de uma peça de teatro autobiográfica e ficcional, apresentada por um outro profissional, ator de teatro.

Finalmente, e em síntese, concluímos que Albuquerque Mendes realizou ao longo dos últimos cinquenta anos um corpo de performance constituído por um vasto leque de performances em contextos, formatos e abordagens diferenciadas pelo que, foram, operativamente, sistematizadas e agrupadas a partir de critérios de abordagem similares de que resultaram três dimensões: **Contexto, Modo e Tipo** em que as desenvolveu.

1. Contexto:

Relativamente ao contexto, as performances de Albuquerque Mendes estão inseridas em três tipos de eventos:

- **Eventos de arte da ação, arte ao vivo** no espaço público não lugar e lugar, como o Aniversário da Arte, os Encontros Internacionais de Arte e Festivais de performance art, nacionais e internacionais, Ciclos de Arte Moderna de performance art, Perform'Arte, entre outros. Os eventos com três objetivos previamente definidos e relacionados com a 1) celebração, reflexão, crítica e debate sobre o sistema da arte, a arte ou mesmo o ensino da arte, 2) a deslocalização das práticas artísticas para o espaço público (lugar e não-lugar) e 3) o diálogo direto com a população ou
- **Eventos em espaços expositivos ou de ensino institucionais** (Galerias, Feiras, SNBA Museus e Espaços Académicos de Belas-artes)
- Eventos no espaço público alternativo.

2. Modo

Quanto ao modo de desenvolvimento das performances o artista ora as desenvolve individualmente, ora inserido em coletivos ou em parcerias:

- **Individual**, nestas o artista desenvolve a performance sozinho
- **Coletiva**, inserido no coletivo, concretamente, no Grupo Puzzle e
- **em Parceria**, com outros artistas ...a sua participação como performer ou não, ex. ceguinho,...tango,...) Espaço Lusitano, Beatriz, outros artistas, cidadão.

3. Tipo

E, relativamente ao Tipo, de referir que a taxionomia foi criada em função dos objetivos, problemáticas, conteúdos e lugares das performances, pelo que designamo-las em associação com a designação atribuída por Albuquerque Mendes, acrescentando um terceiro tipo:

- performances-rituais;
- performances-intervenções;
- performances-temáticas.

A descrição e análise desta última taxionomia é desenvolvida nos pontos seguintes, estando identificadas na Cronologia das performances individuais.

1.2.2 Performances-ritual, Performances-intervenção e Performances-temáticas

As performances-rituais

Foram realizadas, predominantemente na Fase I, entre 1970 e 1999, compreendendo as que se reportam a ritos sociais, religiosos ou artísticos, desenvolvendo-se no espaço público não-lugar, como ruas e praças dos espaços urbanos;

Por regra, foram e são pensadas e planeadas no âmbito da programação nacional e internacional de arte ao vivo ou mesmo, performance art, como por exemplo: Encontros Internacionais de Arte, Ciclos de Arte Moderna, Festivais de arte ao vivo de Almada, Performa'arte ou das Bienais de Arte de Vila Nova da Cerveira, Symposium de Lyon, Arc, Galerie Diagonalle com problemáticas identificadas e descritas acima e no capítulo anterior integradas no contexto artístico das vanguardas alternativas.

Após o ano 2000 (Fase II), o artista realiza pontualmente performances-rituais e reenactments de performances realizadas anteriormente, pelo que depois de um interregno de cerca de 20 anos, Albuquerque Mendes recuperou este formato com a performance “Anunciação do lugar” (2019), desenvolvida na cidade da Guarda.

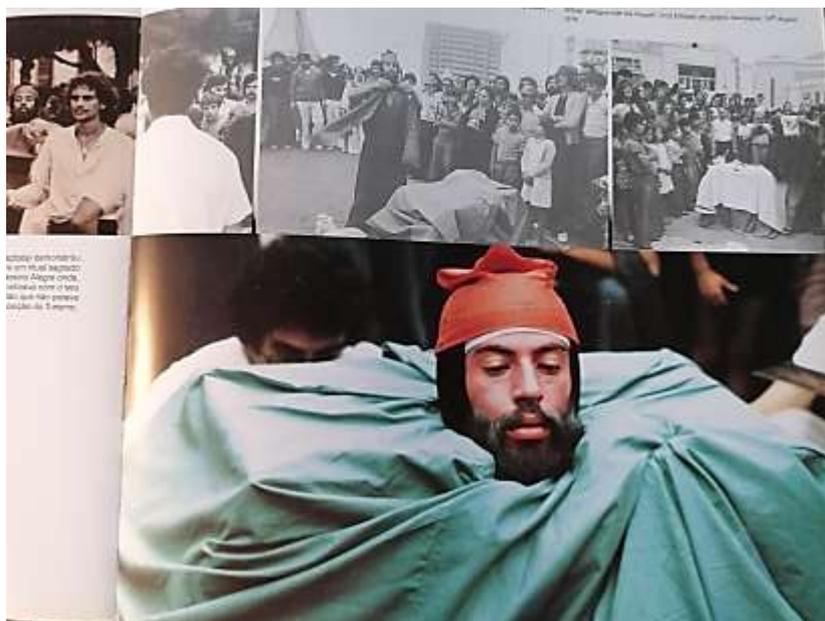


Figura 33- performance-ritual “Ritual” – Póvoa do Varzim (1976)

© catálogo “Albuquerque Mendes, Confesso” pp.70-71

As performances-intervenção

Realizadas desde 1975 até à atualidade, e são constituídas pelas que se desenvolvem no início, durante ou no final das suas exposições, realizando-se nos espaços públicos lugar institucionais ou alternativos, como Galerias e Museus.

São as performances mais frequentes e recorrentes no trabalho de Albuquerque Mendes.

Estão, por regra, associadas a exposições de pintura ou de instalações, e surgem em reforço das estratégias de utilizadas na obras-objeto (pintura, escultura, ou instalações) acrescentando algo mais à noção conjuntiva (Tomás Carneiro).

São realizadas, por consequência, em espaços lugar, institucionais (Museus e Galerias comerciais) ou alternativos (galerias não comerciais).

Relativamente ao recurso às performances-intervenção no início, durante ou após as exposições, Albuquerque Mendes, esclarece que:

“No meu caso a performance serve para acentuar e para definir um certo tipo de situações que eu acho que consigo ser mais eficaz com a performance do que com a pintura. Há coisas que eu faço através da performance que se fizer através da pintura não consigo ser tão eficaz. Gosto que os meus quadros sejam fáceis de ler, que as pessoas consigam, o máximo possível, ler a mensagem na totalidade, que não haja margem para dúvidas. Eu gosto de pensar e de me situar exatamente nesse espaço, ou seja, no caso de não estar a conseguir passar a mensagem, como vou resolver?

A performance ... vou utilizar a performance. Nunca utilizei, por exemplo, o vídeo, a Figura ou outros meios. Embora já tenha utilizado, em exposições, Figuras feitas por mim uma duas vezes três vezes, mas não é usual.” (E3, 2021)

Por norma, com as performances-intervenção o artista visa, através da dinâmica da ação ao vivo e sem linguagem verbal, introduzir e/ou conduzir o espectador na ambiência das suas exposições, provocando a imersão do espectador na experiência estética da obra total e aberta. As performances-intervenção são desenvolvidas em momentos diversos

consoante os objetivos do artista pontuando, acrescentando ou finalizando com algo mais à obra pictórica e à encenação ambiente.

A performance-intervenção tanto pode conduzir o espectador para os referentes do artista como para o desconcerto ou para o inesperado, estimulando uma multiplicidade de interrogações, formulações e interpretações de natureza pessoal, porque decorrentes do universo dos referentes de cada um dos espectadores presentes.



Figura 34 – Instalação e *Performance-intervenção* “História de um milagre”
Teatro do Campo Alegre, © Catálogo “Albuquerque Mendes, Confesso” (Gonçalves, 2001, p.221)
© “Albuquerque Mendes” (Miranda, 2006, p. 31)

As performances-temáticas

Foram realizadas sobretudo na Fase II, para eventos dispersos no espaço e no tempo numa época em que a performance art já é um género artístico consagrado da arte contemporânea (após 2000 e na Fase II);

Normalmente, não têm nem objetivos nem temáticas muito rígidos ou, até, previamente definidos pelos organizadores, dando uma grande margem de liberdade na escolha do tema, da problemática e da sua conceção.

Ocorrem em espaços lugar e não-lugar de diversa natureza (Escolas, hotéis, museus, parques, rua, jardins, galerias comerciais e não comerciais).

A singularidade da abordagem e as estratégias que Albuquerque Mendes utilizou e desenvolveu nas suas práticas artísticas serão, assim, objeto de descrição e análise no capítulo seguinte, porém apresenta-se de seguida o mapeamento das performances individuais (ainda que com parceria) de Albuquerque Mendes desde 17 de janeiro de 1974 até agosto de 2022.

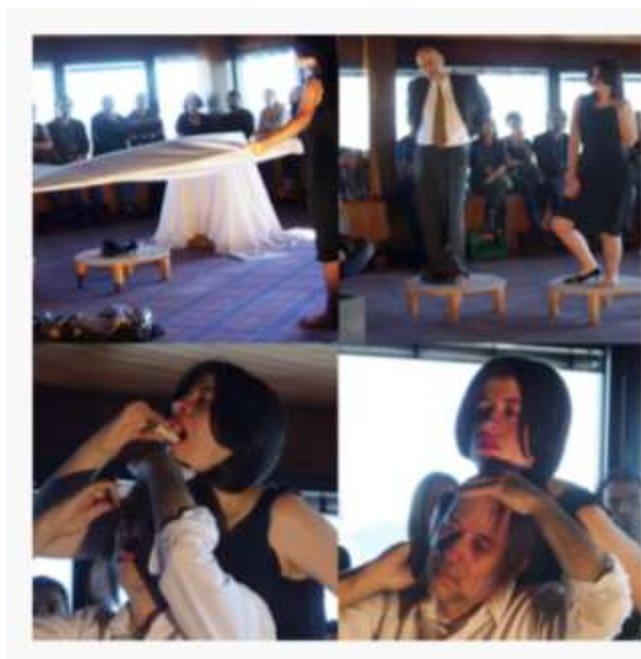


Figura 35 – *Performance-temática* “Love me tender” (2010)
Com Beatriz Albuquerque, 2010, Festival Trama, Serralves, Porto
Fonte: site de Beatriz Albuquerque (s.d.)

1.2.3 Cronologia e taxionomia das performances individuais

Esta cronologia foi construída a partir da análise cruzada do Catálogo “Confesso” (até 2001), convites, catálogos e informações do próprio artista, pelo que a cronologia compreende as performances realizadas desde 17 de janeiro de 1974 até Setembro de 2022.

Importa salientar o seguinte:

- As performances designadas “Ritual” tem esta designação nas fontes indicadas.
- Em performances individuais, estão integradas todas as realizadas por Albuquerque Mendes fora do contexto das performances coletivas do Grupo Puzzle.
- A cada performance, para além da designação do nome atribuído, local e data de realização, foi adicionada a referência à taxionomia anteriormente descrita, relativamente às performances-ritual, performances-intervenção e performances temáticas.

Exercício com selo de Origem

CAPC | julho | *intervenção* | *lugar* |

Ritual - II Encontros Internacionais de Arte de Viana do Castelo | 2-10 agosto | *ritual* | *não-lugar* |

Ritual

Chiado

Exposição documental dos II Encontros Internacionais de Arte em Portugal, Palácio dos Coruchéus | Lisboa | agosto *ritual* | *não-lugar* |

1975

1974

A Arte é bela, tudo é belo

1000011^o

Aniversário da Arte | CAPC |

Coimbra |

17 janeiro |

Ritual | *não-lugar* |

1976

Intervenção na inauguração da exposição na Galeria

Alvarez II

| janeiro | *intervenção* | *lugar* |

Ritual

- Dia da Arte, Galeria de Arte Moderna de Belém,

Lisboa

|10 junho| *intervenção* |*lugar* |

As três mortes de S.João Baptista - III Encontros

Internacionais de Arte, Praça do Passeio Alegre, Póvoa

do Varzim |13 agosto | *ritual* | *não-lugar* |

Sete pintores do Porto

Intervenção na inauguração da exposição, Galeria JN,

Porto |10 dezembro| *intervenção* |*lugar* |

Os três dedos da mão do arco-íris

1- Círculo de Arte Moderna | julho|

IADE | *ritual* | *lugar* |

L.Camões, Lisboa | *ritual* | *não-lugar* |

2- Praça da Liberdade e Av. Aliados, Porto | 4 março | *ritual* |

não-lugar |

3- 28^{ème} Saloon de la Jeune Peinture, Musée du Luxembourg,

Paris | 29 abril-4 maio | *ritual* | *não-lugar para lugar* |

Primavera; Verão; Outono; Inverno

IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal, Caldas da

Rainha |6,7,8,9 agosto | *ritual* | *não-lugar* |

Diálogo com o quadro

1-SNBA, Lisboa | 13-19 novembro | *intervenção* | *lugar* | na

exposição *Identidade Cultural e Massificação*

2-Ritual -, **Rossio. Identidade Cultural e Massificação**

Galeria, SNBA, Lisboa,

1977

1978

Les quatre saisons de l'année

Galeria -Salle Mermillon de l'Espèce

Lyonnais d'Art Contemporain

|23-30 abril| *ritual* | *não-lugar* |

Ritual *envelope surpresa?*

Rua - Lyon - I Festival Internacional d'Art

Postal - d'Avant-garde, Musée des Arts

Décoratifs, Paris, França

|23-30 abril| *ritual* | *não-lugar* |

Ritual da água

Galeria Studio de Lucien Mars/Nuit blanche
de la Performance.

|23-30 abril| *ritual* | *lugar* |

1979

1980

ARC

Semaine d'Action, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris | 1 fevereiro | [intervenção ou ritual](#) | [lugar](#) |

Ritual

Rua - Semana Internacional de Arte Actual, Vila do Conde | 15-22 agosto | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Envelope Surpresa

Semana Internacional de Arte Actual, Vila do Conde | 15-22 agosto | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Nova Sensibilidade

Figuração / Intervenção

Galeria, SNBA, Lisboa | 17 outubro | [intervenção ou ritual](#) | [lugar](#) |

1981

Ritual

Museu - Art d'Aujourd'hui, Musée d'Art Moderne, Strasbourg | Junho | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Envelope surpresa

Alternativa I Festival Internacional de Arte Viva, Oficina da Cultura, Almada | 25 agosto-3 setembro | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Envelope surpresa

Festival International Mail Art Festival, International Cultureel Centrum, Antwerp | outubro | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Portugal é lindo

+ Gerardo Burmester

Galeria - Duas noites de Performance, Edifício Chiado, Coimbra | outubro | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

1982

Os contos do Porto

Intervenção na inauguração da exposição Cooperativa Árvore, Porto | 25 janeiro | [intervenção](#) | [lugar](#) |

Homenagem a James Joyce

+ Gerardo Burmester

Galeria - Exposição "Os contos do Porto", Cooperativa Arvore | 2 fevereiro | [intervenção](#) | [lugar](#) |

Os retratos de Marcel Duchamp

Intervenção na inauguração da exposição

Galeria Roma e Pavia, Porto | março | [intervenção](#) | [lugar](#) |

Barba e cabelo

II Festival Internacional de Arte Viva, Almada | Barbearia de Almada | 22-31 julho | [ritual](#) | [lugar](#) |

Ritual

II Festival Internacional de Arte Viva, Almada, | Oficina de cultura Alternativa | 22-31 julho | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Ritual

Galeria J&J Donguy, Paris, França I Festival de Performance Portugaise de la Ville de Paris | julho | [ritual](#) | [lugar](#) |

O príncipe dos meus sonhos

Nuit de la Performance Portugaise, Usine Pali Kai, Paris, França | julho | [ritual](#) | [lugar](#) |

Ritual

I Reconte de Performance de Nice, França | julho | [ritual](#) | [lugar](#) |

Mitos portugueses

Intervenção na inauguração da exposição de Gerardo Burmester, Cooperativa Árvore, Porto | outubro | [intervenção](#) | [lugar](#) |

Ritual

Festival de Performance, inauguração do Espaço Lusitano, Porto 11 novembro | [ritual](#) | [lugar](#) |

1983

Albuquerque Mendes e Gerardo

Burmester fazem férias no Espaço

Lusitano Espaço Lusitano, Porto | 5 julho | [temática](#) | [lugar](#) |

Ritual

III Alternativa, Festival Internacional de Arte Viva, Almada | 15-25 julho | [ritual](#) | [não-lugar](#) |

Aula de pintura

ESBAP, Porto | julho | [temática](#) | [lugar](#) |

HOMENAGEM A TED GLASS

Intervenção na inauguração da exposição Homenagem a Ted Glass, Espaço Lusitano, Porto | 11 novembro | [intervenção](#) | [lugar](#) |

RITUAL Performance Portugaise, 10ème anniversaire du 25 avril à Paris. Portugal Vivant, Centre Georges Pompidou, Paris, França | 25 Abril | *ritual* | *lugar* |

ENVELOPE SURPRESA

IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Portugal | 4Agosto-2 setembro | *ritual* | *não-lugar* |

OS FREQUENTADORES DO CABARET

VOLTAIRE

Intervenção na inauguração de exposição Galeria EG, Porto | 5 outubro | *intervenção* | *lugar*

RITUAL Sticing Makkom, Amsterdão | *temática* | *não-lugar* |

1984

1985

AICA

Claustros do Convento da Graça PERFORMARTE - I Encontro Nacional de Performance, Torres Vedras | 26 abril | *temática* | *lugar*

1986

1987

QUEM QUER SER LOBO, VESTE-LHE A PELE

Alternativa-Festival Internacional de Performance, Porto *temática* | *lugar*
Inauguração da Galeria intervenção na inauguração da exposição Sala Atlântica, Galeria Nasoni, Porto *intervenção* | *lugar*

1988 - 1996

1998

1997

Ritual

Praça da Liberdade, Porto
Perspetiva: Alternativa Zero, Museu Serralves | 17 julho | *ritual* | *não-lugar* |

1999

RITUAL OS PASSOS DAS ALMAS

Ruas do Porto, durante a exposição "Os passos das almas" Galeria Canvas, Porto 8, 21, 28 maio | *ritual* | *não-lugar* |

PROCISSÃO

GALERIA
Canvas Porto
*ritual | não-
lugar |*

2000

2001

TANGO

Museu de arte
contemporânea
Serralves Porto
*Intervenção |
lugar |*

História de um milagre

Instalação no
Teatro do
Campo Alegre,
Porto
maio/junho
intervenção|

2002

READING

MUSEU Niterói
Brasil
intervenção |lugar |

BIRTHDAY LUCK,
GALERIA Mercedes
Viegas Gallery, Rio
de Janeiro,

2005

2003

2004

BAÍÁ de GUANABARA

GALERIA
Graça
Brandão,
Porto
*intervenção
|lugar |*

2006

"XY, (WITH RUTE ROSAS),

Rivoli -
Teatro
Municipal,
Porto
Teatro
Plástico
ritual |não-

2007

2008

RITUAL

(org. Casa
das
Americas),
Madrid

2010

LOVE ME TENDER

+ com Beatriz
Albuquerque
temática |não-lugar
Hotel D. Henrique

BIGODES

Line Up Action
Coimbra
temática | lugar

SÃO BRUNO aula de história

MNSR/Teatro
Plástico
Novembro
temática | lugar

2011

Para Além do Mal. Como uma Pintura Figurativa

c/HugoVPinho
Maus Hábitos,
Porto, dezembro
Temática |lugar

2013

2012

CHANGES

+ com
Beatriz
Albuquerque
e, Galeria
Nuno
Centeno,
Porto
*intervenção
|lugar |*

2014

E O QUE HEI- DE AMAR SENÃO O ENIGMA

+ Luís Miguel
Fontes,
RITUAL II -
ESPAÇO MIRA
Porto
21 Outubro
*temática
|lugar |*

LÍGIA

1. Bienal da Maia
I
29 junho
2. AnoZero,
Coimbra
31 outubro
temática |lugar |

2015

2016

I'M SO TIRED

Guimarães- 13
fevereiro
Intervenção |lugar
SOMBRAS
Com Beatriz
Albuquerque,
Coliseu do Porto
24 maio
temática |lugar
PASSAGEM -
Museu Nacional
Soares dos Reis-
24 setembro
temática |lugar

2017

TANGO

Serralves, Porto
10 julho e 6 outubro
intervenção |lugar |

ANUNCIAÇÃO DO LUGAR

Guarda
8 junho
Ritual |não-lugar |

2019

2018

O CÍRCULO MÁGICO com

Beatriz
Albuquerque
Vila Real
20 maio
*intervenção
|lugar |*

2020

SOMBRAS

1. Colégio das Artes,
Coimbra 11 junho
2. Galeria G.Brandão,
Lisboa 10 setembro
temática |lugar |

O BEIJO

Museu Vila Velha, Vila
Real 3 outubro
intervenção |lugar |

2021

2022

TANGO

Casa da Música, Porto
15 janeiro
temática |lugar |
ENVELOPE SURPRESA
Exposição de Egídio
Álvaro, Rampa, Porto,
maio 2022
intervenção |lugar
**O homem que vê
aviões debaixo da
terra**
Cineteatro P. Varzim
29julho-20setembro
intervenção |lugar

CAPÍTULO IV - ESTRATÉGIAS REFLEXIVAS NAS PERFORMANCES DE ALBUQUERQUE MENDES

1. Performances: experiência estética e função transformadora da arte no contexto artístico de Albuquerque Mendes

Após o mapeamento cronológico, passaremos à análise da temática em estudo relativamente ao corpo de performance de Albuquerque Mendes.

Contudo, dadas as especificidades evidenciadas no contexto artístico de Albuquerque Mendes, antes de identificarmos as Idiossincrasias e estratégias de intervenção nas performances do artista, consideramos operacionalizar o conceito: performances, na sua ligação com o seu contexto artístico, donde se torna necessário relevar as características inerentes:

- à experiência estética;
- ao impacto transformador;
- às conceções de ambiente e ambiência.

De referir que designamos o conceito operativo utilizando a expressão de Egídio Álvaro performances, no plural, no sentido em que procuramos destacar dos conceitos performance art e performance, descritos por exemplo por Roselle Goldeberg (2002) ou Schechener (2013), as dimensões do objeto de estudo desta investigação e que estiveram em evidência no contexto artístico da vanguarda alternativa, em que foi iniciado e desenvolvido o corpo de performance, de Albuquerque Mendes.

Assim, e paradoxalmente, os conceitos performance art, performance ou performances remetem desde logo para um problema ontológico: o de se pretender estabelecer fronteiras numa prática artística que se caracteriza, precisamente, por não ter qualquer limitação criativa ou estética. A historiadora de arte Roselee Goldberg, no seu livro

Performance art, publicado em 1998 (1ª ed.) defende exatamente, nesse sentido, ao afirmar que qualquer definição estrita negaria imediatamente possibilidade da performance em si mesma (Goldberg, 2012, p. 9). A artista e investigadora Amanda Coogan²⁵, por exemplo, reforçando que uma das singularidades da performance é, precisamente, desafiar definições estritas e categorizações.

As mesmas preocupações encontramos nos textos escritos desde 1979, além de que passou a utilizar o termo performances (no plural), por comodidade (dizia) porque se transformava num termo geral, que abrangeria disciplinas com áreas de intervenção teóricas e práticas contíguas e porque a noção de performance era cada vez mais divulgada, mas também mais aberta e mais desafiada pelo seu conteúdo. (Álvaro, 1979, p. 4)

Egídio Álvaro no catálogo “Performances” que edita em maio de 1981, por ocasião da Semana internacional de la Performance de Strasbourg, refere em relação aos termos “Performances, Ações, Intervenções, Rituais, Situações”²⁶ que pouco importa a palavra porq

ue o que é de realçar, efetivamente, é que “ uma nova arte está em processo de se definir em especificidade e maturidade.” E porque surgem, com esta nova linguagem artística, novas técnicas e formas de expressão donde destaca a:

²⁵ No artigo “What is Performance Art”²⁵ refere que Performance Art remains an extraordinarily complex and expressive idea, which transcends language, form, image and monetary value. It defies categorization: it's live; it's mediated; it appears; it disappears; it's an experience; it's an image; it's a smell; it's a sound; it exists; it persists; it's a video; it's a photograph; it's a story; it's an object; it's an idea; it's a relationship; it's called Live Art; it's called Body Art; it's called Performative Practice. It is Performance Art, asking 'us what it means to be here, now'. LADA (Live Art Development Agency), publicado no site do Irish Museum of Modern Art (IMMA). Amanda Coogan (born 1971 in Dublin) is an Irish performance artist, living and working in Dublin and Belfast. She studied Painting at Limerick School of Art and Design, Ireland, Athens School of Fine Arts, Greece, and Sculpture at the National College of Art and Design, Dublin and under the performance artist Marina Abramović at the HBK Hochschule fur Bildende Kunste, Braunschweig, Germany. She received her PhD from the University of Ulster in 2013. In <http://www.gradcam.ie/people/dr-amanda-coogan/> acedido a 19 junho 2018.

²⁶ *Performances, Actions, Interventions, Rituals, Situations.*

- a importância do corpo como possível suporte para inscrição;
- a valorização do gesto, da voz, do olhar, da sensualidade, da sugestão;
- o uso simultâneo de elementos pertencentes a diversos sistemas artísticos: música, teatro, dança, pintura, poesia, mímica, cinema;
- a dinamização dos recursos espaciais, sonoros, visuais, metálicos e a
- **integração do público na ação.** (Álvaro, 1981, p. 46)²⁷.

Alheios às questões epistemológicas, esta dificuldade, foi assumida pelos próprios artistas, curadores, críticos e investigadores, como uma impossibilidade que caracteriza o próprio conceito, uma vez que se trata de uma prática artística aberta que não se pode fechar em limites e fronteiras teóricas, dada a sua natureza transdisciplinar e a absoluta liberdade criativa do artista.

Surge, assim, com a arte da ação ao vivo (live art) e a performance uma nova dimensão artística no território das belas-artes onde as obras de arte assumem uma nova configuração e uma nova abrangência.

Relativamente à novidade da configuração o artista e a ação constituem-se obra de arte em processo, enquanto se desenvolve a prática artística, na presença de público.

A ação decorre através da dinamização de experiências estéticas únicas que envolvem o público espectador em processos de comunicação efémeros, regra geral, não verbais. Únicas e efémeras porque decorrem num determinado espaço, tempo e com a participação daquele público (ainda que fisicamente passivos).

²⁷ *importance du corps comme suport possible d' inscription;)valorisation du geste, de la voix, du regard, de la sensualité, de la suggestion; utilisation siultanée d'éléments appartenant à plusieurs systèmes artistiques: musique, théâtre, danse, peinture, poési, mime, cinema)dynamisation de données spatiales, sonores, visuelles, metales et integration du publique dans l'action.*

Com a performance, ainda na ótica de Egídio Álvaro, assistiu-se não só e, naturalmente, à dissolução de todas as fronteiras convencionais, como também a mudanças na percepção do real cultural, nos hábitos, lugares e públicos. (Álvaro, 1988a, p. 98), justamente, porque a “arte viva é aquela que se produz em diálogo directo e aberto entre o artista física e ativamente presente e o público decidido a apreender através de um duplo questionamento: o que faz à obra que lhe é proposta; e o que faz ao seu próprio esquema de conhecimento e de apreensão da realidade.” (Álvaro, 1982, p. s/p).

É obra aberta que rompe, em suma, com fronteiras limitadoras, tanto do lado da criação (artista) como da interpretação (espectador) fazendo apelo tanto a um envolvimento emocional e intelectual, como à emergência de novos modelos cognitivo (Eco, 1991) e, por esse motivo, identificada como a melhor prática artística processo para conduzir à viragem no sistema artístico e na cooptação de novos públicos.

Estamos deste modo, no domínio da estética do performativo de E. Fischer-Lichte (2019).

Uma nova arte como defende Egídio Álvaro “que é é um ato público de comunicação, às vezes chegando ao estado de comunhão. Sendo claro que o artista da *Performance* não é um ator teatral, ele é o autor que atua, e que a *Performance* é uma ação efêmera que se desenvolve com uma duração exata.” (Álvaro, 1988).²⁸

As dinâmicas criadas durante o desenvolvimento das práticas artísticas relacionais visam, por fim, estimular determinadas condições de percepção, emoções, atitudes e comportamentos transformadores no público espectador, defende Nicholas Bourriaud (2009), como princípio da estética relacional, uma vez que:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autónomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e

²⁸ “qui est un acte publique de communication, atteignant parfois l'état de communion. Sendo claro que l'artiste de la Performance nest pas un acteur théâtral, il est l'auteur qui agit, e que la Performance est une action éphémère qui se développe dans une durée exacte.”

da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. (Bourriaud, 2009, p. 19)

Acrescentando que, sob o título “Reabilitar a experimentação” que:

A quem se pretende enganar com a ideia de que seria bom e útil voltar aos valores estéticos baseados na tradição, no domínio das técnicas, no respeito às convenções históricas? Se há um campo onde não existe o acaso, é o da criação artística: quando se quer matar a democracia, começa-se arquivando a experimentação e termina-se acusando a liberdade de hidrofobia. (Bourriaud, 2009, p. 118)

Egídio Álvaro nas análises críticas que faz sobre a temática identifica, expressamente a(Almeida&Ribeiro, 2013)s) performance(s) como a melhor das novas linguagens artísticas para responder não só aos desafios de uma crise civilizacional e artística como para realizar um diálogo direto com novos públicos, assumindo o espaço público não-lugar como o seu território privilegiado de atuação. Acrescentado que “a performance nasceu de uma explosão invisível e ofuscante que produziu um efeito de choque duradouro e rasgou os véus de auto-satisfação, fatalidade e compromisso que envolviam a criação artística.” (Álvaro, 1988a, p. 96).

Álvaro defendia que o surgimento da performance foi uma das consequências da crise da arte e da crise civilizacional (1994, p. 110) e que a história da performance estava “ligada às motivações daqueles que primeiramente a praticaram, às suas incertezas e combates, às suas descobertas e à dinâmica que desencadearam.” (Álvaro, 1988a, p. 96)

Egídio Álvaro considera ainda que na base da enorme mutação que tem por nome Performance estiveram fatores de ordem sociológica, política, humana, assim como uma enorme vaga de esperança de mudança, pelo que os artistas imersos num clima de crise (s) desenvolvem investigação artística que desencadeia, subitamente, uma viragem decisiva, e a ruptura com os cânones entrópicos, que definiram uma evolução ilusória formalizada por uma multiplicação de vanguardas ditadas pelas necessidades do mercado (e pelos valores do poder secular e da Igreja). Justamente porque, de acordo com as regras e os valores dominantes e estabelecidos do mercado, do Estado e da Igreja a criação

artística era canalizada para a coleção (de obras de arte - objeto) e não para a fruição ou para a emoção liberta da noção de posse. (Álvaro, 1988a, pp. 96-97)

Como vimos no capítulo anterior, desde a programação de Perspectiva 74 e dos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977), passando pelo Ciclo de Arte Moderna (IADE, 1977-1982) até à organização dos três Festivais de Arte Viva (Alternativa I-1981; II-1982 e III-1983), Egídio Álvaro reafirma, recorrentemente, o papel do *experimentalismo* e das artes da ação ao vivo na criação de experiências estéticas com uma função transformadora, do ponto de vista artístico, mas também, social e individual.

No catálogo da Alternativa II de Almada (1982), por exemplo, o comissário e organizador, escreve:

“Trata-se, no sentido profundo da palavra, de uma cidade/laboratório, digna e um Festival/laboratório contribuindo largamente para a definição de um futuro diferente (...). Com o Alternativa em Almada estão-se a criar as estruturas de uma revolução: revolução do olhar, do estar no mundo, de sentir os limites e a desmesura das suas próprias potencialidades.”

As novas técnicas de expressão que são apresentadas, as novas maneiras de abordar o “facto” artístico, a nova sensibilidade do criador e do seu cúmplice directo, o espectador, a insistência numa prática inter-disciplinar, todos estes elementos (...) deixam marcas indeléveis e profundas em todos os participantes.” (Álvaro, 1982, p. s/p)

O corpo, a ação do performer na presença do público era considerada um objeto e um catalisador:

“A presença do corpo na performance, como objeto e como catalisador, suporte para novas linguagens ou lembrança de linguagens esquecidas, de ordem sobre outras formas de arte e terá repercussões notáveis no teatro, na música, no cinema .

É a descoberta de uma nova liberdade, de todo um campo inexplorado capaz de ampliar os efeitos da comunicação, de tocar as camadas soterradas da personalidade. Também abriu as portas para a arte não comercializável, uma forma de conceber a criação. É uma Revolução cujas consequências estão longe de serem compreendidas.” (Álvaro, 1990, p. 128)

O artista sai do ateliê para o espaço público não-lugar ou para os espaços lugar da arte alternativos e institucionais, para semelhança das sessões de ensino formal e não formal, para realizar práticas artísticas efêmeras, que assumem a forma de processo e só se concretizam na presença do público espectador e são experienciadas na relação direta artista-espectador.

Relativamente aos críticos da nova arte, Egídio Álvaro especificando o caso de um jornalista que se referiu à performance de Albuquerque Mendes “como uma palhaçada e ao público como imbecil” defende que o jornalista “não [viu] o que realmente estava em jogo nem [teve] a coragem de debater in loco o seu ponto de vista”. Defendendo, por fim, que “o futuro constrói-se a grandes golpes de audácia”. (Álvaro, 1982, p. s/p).

A performance distingue-se, claramente, de um outro conceito contíguo o de artes performativas, precisamente porque não se integra nas artes do palco e contém um conjunto de especificidades que a caracteriza por ser uma prática artística:

- alheia a qualquer limitação imposta por exercícios teóricos ou estéticos, à definição e em sempre em processo de fuga;
- à inserção em categorias convencionais ou rígidas;
- podendo integrar a dança, a música ou o teatro;
- sempre em mobilidade na acepção de Egídio Álvaro quando refere que a performance não é uma estrutura fixa, é uma fonte de movimento²⁹ (Álvaro, 1984);
- em permanente reinvenção experimental e conceptual;
- com absoluta Liberdade Criativa no que toca, especialmente, à inclusão dos mais diversos recursos artísticos ou, até mesmo, do quotidiano; e

²⁹ Performance n'est pas une structure figée, elle est un foyer de mouvances

- resvalando com frequência para a provocação ou para o moralmente inaceitável e reprovável, mas estética e eticamente enquadrável e legitimado como objeto artístico.

A presença e a cumplicidade do público “é na verdade condição essencial para a criação deste tipo de obras de arte e para o seu florescimento momentâneo” escreveu Madalena de Azeredo Perdigão no catálogo do Ciclo de Arte experimental³⁰ (Perdigão, 1989); acrescentando que “ a efemeridade que a caracteriza potencia a capacidade dos artistas/criadores/interpretes e a receptividade dos seus cúmplices/espectadores, propiciando uma vivência artística compensadora.”

Por outro lado, o artista *performer* apresenta-se, através das suas ideias, ideais e concepções.

O artista comunica, através do diálogo direto com o espectador, faça ele parte do público do sistema da arte ou não.

Sendo que, quando o artista age politicamente, no sentido em que para além da utilização do corpo como ferramenta, suporte, recurso ou matéria, a sua ação visa um efeito transformador no espectador, o artista desempenha o papel de artista educador de Vostell.

Viviam-se nos anos 60 e 70, internacionalmente e em Portugal, utopias caracterizadas pela pulsão do desejo ... na esperança de uma libertação capaz de inventar o futuro como concluí a historiadora Isabel Nogueira, referenciando Cavalcanti. (Nogueira, 2014, p. 84)

Estas idiossincrasias às da própria ontologia das práticas artísticas da performance art conduziram-nos à definição do **conceito operatório: performance**, que conforme apresentamos esquematicamente na figura abaixo, evidencia as seguintes características:

- é uma prática artística-processo do contexto das belas-artes;
- efémera e transdisciplinar;

³⁰ que decorreu entre 2 e 19 de fevereiro de 1989 no âmbito do ACARTE, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

- da autoria do artista;
- onde se desenvolve uma experiência estética, que combina a ação do artista com a cumplicidade do espectador;
- sem qualquer limitação, tanto na abordagem como nas estratégias a que pode fazer recurso;
- e que visa um impacto transformador no espectador.

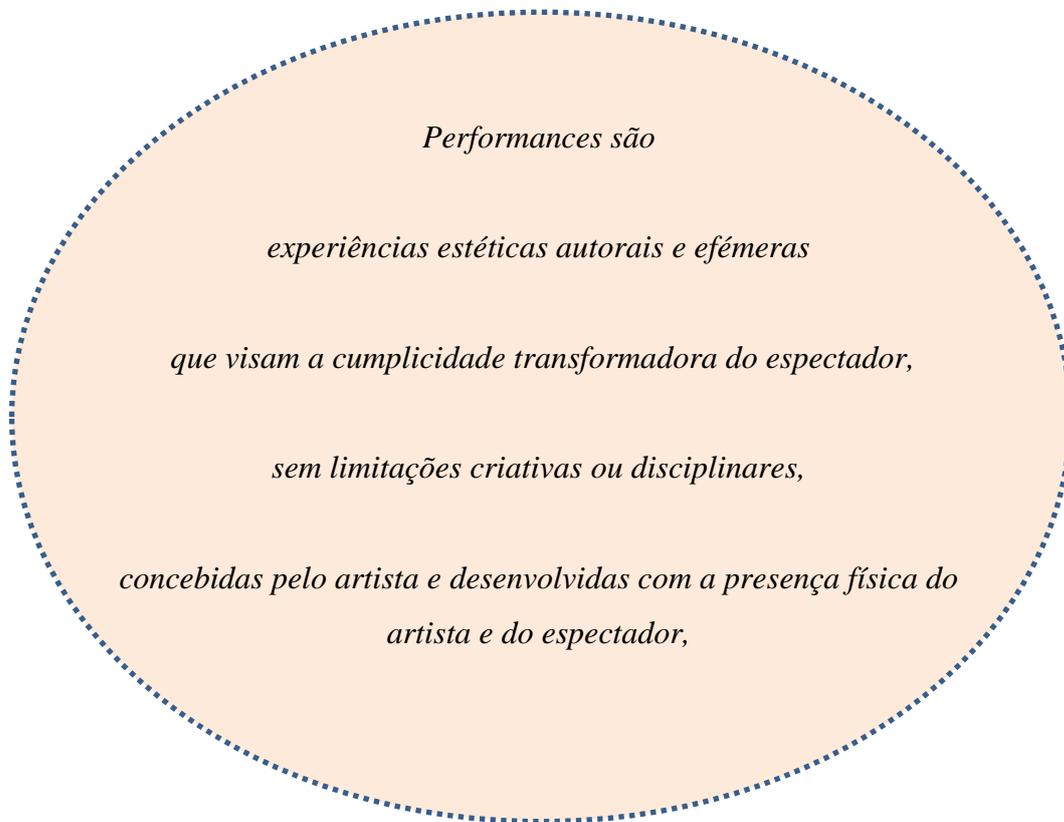


Figura 36- Conceito operatório: *performances* no contexto artístico de Albuquerque Mendes

Recordamos que Dewey (2010), frisava não havia nenhum termo inglês que aglutinasse a relação entre o fazer (produzir a obra) e o usufruir (prazer e percepção, na recepção), pelo que o conceito experiência estética integrava duas valências:

- artística (o artista) que correspondia ao ato de produção da obra pelo artista e
- estética (o espectador), que corresponderia, durante a recepção da obra, à apreciação, percepção e deleite pelo espectador. (Dewey, 2010, pp. 125-127).

Esclarecendo ainda, Dewey, que:

Para ser verdadeiramente artística, uma obra tem de ser estética –ou seja, moldada para uma percepção receptiva prazerosa. É claro que a observação constante é necessária para o criador, enquanto ele produz. Mas, se a sua percepção não for também de natureza estética, será um reconhecimento monótono e frio do que foi produzido, usado como estímulo para o passo seguinte, um processo essencialmente mecânico. Em suma, a arte, enquanto forma, une a relação entre o agir e o sofrer, entre energia de saída e a de entrada, que faz com que uma experiência seja uma experiência.

O artista ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador. (Dewey, 2010, p. 128)

Assim, a concepção do artista enquanto obra de arte configura uma experiência vivida durante uma ação ao vivo dinamizada e protagonizada pelo artista no papel de performer e ator do seu próprio guião, objetivos, estratégias, técnicas e meios, em associação com a experiência estética na recepção, pelo que evidenciamos, desde já, algumas outras idiosincrasias de Albuquerque Mendes, inerentes no desenvolvimento das práticas artísticas ao vivo, ao longo de 50 anos:

- são previamente planeadas e concebidas (de uma forma exaustiva e envolvendo outros especialistas) desde a temática, objetivos e o público destinatário, estratégias, dinâmica, metodologia e técnicas, passando pelo local e as suas condições (o espaço), tempo, recursos, parceiros e materiais a utilizar;

- integram, ainda assim, o imprevisto, durante a realização das performances;
- inicialmente enquadradas e realizadas em eventos do campus artístico (Bordieu) alternativo e, posteriormente, no sistema artístico institucional;
- o artista sai do seu ateliê, como que saindo das suas telas, para realizar uma obra de arte em processo, uma experiência estética em comunicação direta com o público;
- ora em trânsito no espaço público não-lugar ou saindo do lugar para o não-lugar: as performances-rituais, ou
- exclusivamente, dentro espaço público lugar: as performances-intervenção nas exposições, ora exclusivamente, dentro espaço público lugar institucional ou alternativo: as performances-temáticas.

Acresce que o artista apresenta-se, através das suas ideias e ideais, sozinho ou em parceria;

- utilizando, predominantemente, a linguagem gestual, a dança e a música;
- experimentando uma atitude artística (Dixo) diante do público, sempre inovadora e ajustada ao público destinatário, ao contexto, ao espaço e à temática;
- solicitando, na dinâmica das performances, tanto a participação sensorial e intelectual, como a participação física dos espectadores, [nas deslocações, nas festividades ou nos concursos]; e
- versando, regra geral, sobre problemáticas presentes nos sistemas artístico, social e político.

Por fim, de salientar que, as estratégias utilizadas nas performances visam conduzir à imersão do espectador em experiências reflexivas transformadoras e visavam a cooptação de novos públicos na viragem para uma nova arte (Álvaro).

Estratégias essas que estavam também, naturalmente, associadas ao contexto histórico e social, pelo que se torna necessário realçar na concepção de experiência artística e estética a importância do ambiente, da ambiência e do eco estético a criar durante o desenvolvimento das performances.

Experiência estética: Ambiente e Ambiência

O ambiente era de experimentalismo e de inovação com forte influência do dadaísmo e um excepcional dinamismo coletivo, pautado por um sistema de redes de contacto e partilha de conhecimento e experiências. O alargamento do raio de ação para espaços alternativos (Jürgens, 2016) e para o espaço público-não lugar:

- estava associado a um propósito deliberado de ampliação do acesso à arte pela população arredada das “catedrais da arte”, de um lado,
- e de criação de um clima pedagógico de ambiência que colocava a tónica “na produção de ambientes que se dirigissem à imersão do espectador” (Sardo) - operador artístico ou cidadão-, justamente porque a arte não era entendida como “um fim em si, mas [antes] um meio, que deve ser uma atitude colectiva, que deve permitir o acesso a um verdadeiro estado de comunicação” (Álvaro, 1974, p. 24).

O processo de contaminação arte-vida-arte tinha ocorrido já no concerto 4'33'' composto por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio de silêncio de John Cage (1952) em que a experiência direta da realidade não era mediada pelo raciocínio lógico, pelo expectável, pelos estereótipos ou pelo habitus, é desenvolvido, desta feita, em ambiência, justamente porque “a arte enquanto experiência em Cage implicava o abandono do Ego (outro dos ensinamentos que recebe do Zen) para uma participação do espectador no ato criador (...)” (Silva, 2019, p. 119)

Acresce que ideia de ambiente - no sentido de *ambiance* e não necessariamente de *environment* –aponta para a necessidade de se tentar compreender o eco estético no espectador (Duchamp), como refere Delfim Sardo:

A ideia de ambiência, no entanto, estabelece-se como um dos campos mais importantes na construção das estratégias curatoriais desde Harald Szeeman [Documenta 5, 1972], mas também, certamente, como possibilidade de estabelecimento de práticas artísticas que não se encontram vinculadas à tradição racionalista da formulação judicativa, mas à identificação de um campo de experiência, excecional ou ligada à vida, metaforizada teatralmente ou produzida enquanto sensação, deslocalizadora, em todo o caso, das noções de sujeito e de objeto. (Sardo, 2013)

Em Portugal, o professor-artista João Dixo, que desde cedo participou nos círculos artísticos internacionais, também desenvolveu e estimulou esse tipo de dinâmicas no CAPC, nos debates em festivais, nas obras, nos trabalhos ou nas performances do Grupo Puzzle. Dinâmicas essas que ficaram documentadas em obras que criou, como por exemplo, as expostas em “O oráculo como artista” documentada na Revista de Artes Plásticas, nº4, (Álvaro, 1974, pp. 16-19).

A exposição era composta por um conjunto de reflexões sobre o sistema da arte, a arte, o artista e o espectador, dando uma nova centralidade ao “espectador, observador participante e criador” que se defendia nos novos contextos artísticos da vanguarda alternativa (Egídio Álvaro).

Em “O oráculo como artista” o artista era, na realidade, cada espectador refletido na superfície metalizada. Uma, certamente, inédita experiência para o espectador menos atento às práticas artísticas da nova arte (Egídio Álvaro), em alinhamento com o lema “todo o homem é um artista” de Joseph Beuys, que como escreve João Dixo em um texto exposto em O oráculo do artista: “A obra de arte é criação do fruidor...”, sendo os 30 trabalhos matéria prima para o espectador fazer a sua obra de arte.



Figura 37 - “A obra de arte é criação do fruidor. O nome é a criação do chamado artista”
 A superfície espelhada reflete a imagem do espectador – Exposição. *O oráculo como artista*
 Revistas Artes Plásticas(4), p. 18 e Exposição “Que horas são que horas”, Porto 2020-2021



Figura 38 “A obra de arte é criação do fruidor. O nome é a criação do chamado artista”
 In Revistas Artes Plásticas(4), p. 18 e Exposição “Que horas são que horas”, Porto 2020-2021

O ambiente e a ambiência nos eventos, que Egídio Álvaro, Jaime Isidoro, Manoel Barbosa ou Ernesto de Sousa dinamizaram, tinham objetivos bem definidos, dos quais salientamos alguns, como, a cooptação dos operadores estéticos e dos espectadores para:

- a rutura com os paradigmas tradicionais e para o cruzamento dos géneros convencionais (pintura, escultura, desenho; o teatro, a música ou a dança);
- a problematização e reflexividade sobre a arte e o sistema artístico;
- a inovação através da criação de novas linguagens artísticas;
- o desenvolvimento de estratégias nas práticas artísticas que provocassem no espectador novas realidades perceptivas, para além do mero prazer da fruição, estimulando todos os sentidos, em prol dum impacto transformador.

O ambiente e a ambiência artística assentavam, em síntese, na conjugação de três objetivos centrais: reflexividade, criatividade e pedagogia.

Do ponto de vista da pedagogia as ações de performance art constituíam o meio privilegiado para promover o desconforto necessário para gerar a incerteza, a interrogação e transmitir o novo paradigma artístico fornecendo segundo Rocha de Sousa “ao espectador os mecanismos para que a sua intuição e a própria associação de vários elementos apresentados o ajudassem a perceber o contexto artístico que lhe é apresentado.” (Sousa P. M., 2011, p. 19)

Certamente, uma pedagogia invisível e do pensamento divergente de María Acaso (Acaso, 2017)

Os críticos também sublinhavam que os artistas retomavam o questionamento sobre a **função social da arte**.

Para além de Egídio Álvaro, Rui Mário Gonçalves ou Ernesto de Sousa também Rocha de Sousa testemunha que aquela problemática se tornara recorrente no meio artístico dos anos 70 e 80. No texto “Aspectos da Função Social da Obra de Arte, publicado na Revista

de Artes Plásticas/5. Rocha de Sousa dissertando sobre os papéis e a função da arte ao longo dos tempos sublinhava vertente pedagógica da arte enquanto meio utilizado por agentes exteriores ao meio artístico, para a transmissão de conhecimento:

a obra de arte, antes de concebida na sua própria zona de especificidade, desempenhou um papel mágico, ... serviu para registar visões imaginárias ... e os actos importantes dos heróis religiosos ou profanos, colocando à disposição das pessoas narrações acessíveis de acontecimentos [históricos] ... traçava um percurso que chegava a ter uma projecção didáctica determinada ... O projecto artístico acumulava diferentes papéis, tornando-se múltiplo no significado da sua forma e do seu projecto social. (Sousa R. , 1974, p. 19)

Na contemporaneidade, considera Rocha de Sousa que a arte perdera o “cunho aristocrático e o seu hermetismo”, o que permitiu que os artistas se apropriassem de novo da *sua problemática* e desenvolvessem estratégias para retomar a conceção expandida da *função social da arte*, enquanto fenómeno pedagógico de comunicação e conhecimento:

Então a arte pode de novo registar a consciência do mundo que a circunda (...). Em certos casos, ela busca no efémero um processo vivo de afirmação, recusando, pela sua própria destruição, as assimilações consequentes dos mercados e da especulação económica. (...).

Então volta a admitir-se a possibilidade de fazer funcionar o objeto de arte em diferentes planos de intervenção, tornando-se a sua vida múltipla, multi-sigificativa, reassumindo assim, e também, uma vocação didáctica que viera perdendo ao longo dos anos. (...) a favor de novas plataformas de comunicação e que (...) um maior número de pessoas tenha acesso a certos códigos do que , sob pretextos esteticistas , vedar-lhes o conhecimento da mensagem. (Sousa R. , 1974, p. 19)

Por outro lado, as intervenções do Grupo Puzzle durante o desenvolvimento das performances de outros artistas (ex. Serge III) enquadram-se nesta conceção de ambiência, precisamente porque visavam a reflexividade, o debate e a participação do público do contexto artístico sobre o sistema da arte alternativo. As suas intervenções sobre as performances de outros artistas constituíam metalinguagens subversivas de

ressignificação, descodificação, mas também de crítica e questionamento do próprio fenómeno.

Uma experiência estética na senda da defendida pelo filósofo e pedagogo John Dewey, para quem a conceção de arte como experiência ativa todos os sentidos no processo de aprendizagem e conduz a uma recriação significativa. (Dewey, 1934).

Em síntese, conjugando os testemunhos e as análises, a definição operativa do conceito performances, no contexto artístico de Albuquerque Mendes, integra, por fim:

- a conceção de uma experiência estética desenvolvida através de uma dinâmica de ambiência;
- com uma função social educadora e transformadora do individuo que com ela entra em contacto,
- ainda que dentro de um contexto de educação informal.

2. Idiosincrasias e estratégias de intervenção nas *performances*



Figura 39 Autorretrato de Aurélia de Souza intervencionado por Albuquerque Mendes durante a *performance* “Passagem” no Museu Nacional Soares dos Reis

© Fotografia: Manuela Rodrigues

Ora,

Mendes é um artista português com uma inteligência e uma vivacidade imensas. A sua obra, tanto de pintura como de performance situam-se habilmente na fronteira entre o bom e o mau gosto, a boa e a má capacidade criativa. Como um antropólogo, ele sonda com delicadeza os costumes e as hipocrisias sociais. Troça das nossas pretensões mais vulneráveis e emprega metáforas retiradas de um largo espectro cultural, desde o mundo infantil aos mass media. À primeira vista poderá parecer preocupado em celebrar ou censurar o kitsch, mas o seu emprego de um imaginário hiper-romântico e de uma técnica aparentemente crua é deliberado e evita o lado óbvio do kitsch. Está mais próximo dos novos expressionistas italianos e alemães dos nossos dias que propõem a “bad art”. Mas ao contrário deles, evita toda a abrasividade machista e mistificação pessoal. A sua é uma metáfora subtil e ilusória. Não podia encontrar-se pessoa mais adequada para empreender uma tarefa sensível e exigente e, quanto mais não por isso, congratulo-me.

Esta análise crítica, sem estranheza ou com alguma, concordando o leitor ou não com elas, informa, de um ponto de vista analítico, crítico e repleto de juízos de valor sobre algumas outras características do artista em estudo do ponto de vista de um crítico de arte e professor universitário inglês Hugh Adams³¹, a pedido de Albuquerque Mendes - para a exposição “Homenagem a Ted Glass” (Galeria do Espaço Lusitano, 1983). Aquele texto crítico foi apresentado, como uma obra artística, ao lado de um outro ficcionado sobre Ted Glass (artista também ficcionado), ou seja, Albuquerque Mendes/Ted Glass.

Em Albuquerque Mendes nunca se sabe onde começa e acaba a ficção e onde começa e acaba a veracidade dos factos reais associados a episódios da sua vida pessoal ou profissional. Na contaminação arte-vida o artista estabelece um *jogo* permanente com o espectador entre representação e realidade.

³¹ Hugh Adams publicou textos e ensaios críticos sobre artes visuais e arte no espaço público durante mais de trinta anos. Art critic for The Guardian, he was head of Critical and Theoretical Studies at Humberside University and first director of the Mostyn Art Gallery. At present he is chair of Cywaith Cymru and a member of steering committees for the commissioning of art in the new buildings of the Welsh Assembly and Wales exhibition as the Venice Biennale. <https://www.serenbooks.com/author/hugh-adams>

Por outro lado, importa descrever que a ideia inicial da exposição “Homenagem a Ted Glass” partiu de um episódio contado por Hugs Adams (turista no Porto, visitante ocasional da Galeria Espaço Lusitano com quem continuou a manter contacto). Nesse episódio o professor universitário contava que tinha criado o autor Ted Glass para o usar nos trabalhos académicos dos alunos, com o propósito de alertar e validar se os alunos confirmavam a veracidade das fontes e os autores.

Concluiu que houve situações em que os alunos citavam ou incluíam Ted Glass na bibliografia dos seus trabalhos.³² O interesse de Albuquerque Mendes sobre o pitoresco do assunto resultava também do fato de o Espaço Lusitano dinamizar exposições e performances de jovens artistas e exposições que cruzavam trabalhos de professores e alunos da Faculdade de Belas-Artes do Porto.

Do texto que transcrevemos acima de Hugh Adams, concordamos que, em geral, na obra e, em particular, nas performances, que o artista Albuquerque Mendes ... sonda com delicadeza os costumes e as hipocrisias sociais. Troça das nossas pretensões mais vulneráveis e emprega metáforas retiradas de um largo espectro cultural, desde o mundo infantil aos mass media... A sua é uma metáfora subtil e ilusória. O que na abordagem às temáticas concretiza através da/o:

- **contaminação arte-vida**, cruzando a ficção com o real, numa construção artística e estética da sociedade do espetáculo (Debord, 2021) através do recurso a metáforas (como estratégia pedagógica) de “elementos comunitários” como os ritos e rituais religiosos e profanos (celebração, procissão, dádiva/doação ou casamento, dança do varão, dança de salão). Construindo, desta feita, performances assentes em ready made de situações ou imagens estereotipadas dos contextos sociais, culturais ou políticos;
- **centralidade dada ao espectador e à relação do espectador com a obra** (estratégia da relação pedagógica “em que o papel do mestre é o de suprimir a

³² Situação narrada por Albuquerque Mendes em conversa telefónica não gravada, a 12 de agosto de 2022.

distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante “ (Rancière, 2010, p. 16);

- **jogo que estabelece com o espectador para a sua emancipação** (estratégia pedagógica em que realiza um “ jogo imprevisível de associações e dissociações. É neste poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Onde emancipação significa: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo.” (Rancière, 2010, pp. 28-31)

Por outro lado, é de sublinhar, que na performance tal como na pintura ou nas instalações, existe uma faceta autobiográfica, reconhecida por críticos e curadores (CONFESSO, 2001, pp. 19-50). O artista fala de si, dos seus contextos (local e global) e das suas problemáticas através da ficção sem nunca explicar ou concluir sobre as suas obras [o que remete para uma estratégia de validação da autonomia e individualização do espectador]. Aborda motivações mas não conteúdos nem significados, esses pertencem ao espectador, o que ficou desde julho de 1975, assumido na sua primeira performance-intervenção uma gorada conferência programada para o artista explicar e esclarecer as questões colocadas pelo público, sobre a obra exposta “Exercício com selo de origem” na Galeria Preta, do CAPC.

Finalmente, uma outra singularidade da abordagem de Albuquerque Mendes e, curiosamente, ainda na senda de Hugh Adams (1983), é a atribuída cerca de 30 anos depois por Ana Nolasco (2011), na sua tese de doutoramento “Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa” ao analisar um vasto conjunto de performances de Albuquerque Mendes no domínio das práticas kénicas, que se:

constituem o que poderíamos denominar por uma crítica “encarnada”, i. e., uma crítica expressa através do corpo e do gesto de intervenção e não através de uma teoria metafísica que se afasta da experiência. Constituem-se também por uma atitude crítica de provocação face às convenções, aos poderes e a todas as formas de idealização que bebe

na tradição satírica. O seu humor caracteriza-se pela radicalidade e pelo carácter intervencionista. (Nolasco, 2011, p. 219).

Práticas essas que, no caso de Albuquerque Mendes, são extensíveis à pintura:

Mas, embora a performance, devido à sua linguagem sempre metafórica e ao seu apelo à participação do observador, seja a forma de arte que melhor corporiza a união entre a vida e o pensamento, não é, contudo, tanto a pertença a um género artístico que caracteriza o espírito kínico mas a tentativa constante de subverter os valores dominantes e uma atitude de desafio ao poder embebida na fonte da tradição satírica.

Esta atitude de paródia também está patente em muitas pinturas de Albuquerque, especialmente, nos auto-retratos e nas representações explicitamente sexuais que utilizam como referência as linguagens da História da Arte do séc. XX, como a colagem dadaísta, a pintura expressionista e a bad painting. Nestas, A. Mendes destrói deliberadamente o ideal do belo, da forma fechada e acabada assim como a ideia romântica do artista sublimado como herói, mostrando-nos a imagem do artista de-formado de contornos imprecisos, em suma, o negativo do que poderia ser considerado belo e heróico. (Nolasco, 2011, pp. 225-226)

Iniciaremos, de seguida, a descrição e análise das estratégias de intervenção e s reflexivas que identificámos no conjunto das cerca de uma centena de performances (colectivas, individuais e com parceria) três estratégias recorrentes e dominantes nas performances de Albuquerque Mendes, sobre as quais vamos descrever e analisar aquelas onde encontrámos maior número de evidências, a saber:

- Cooptação do público para a performance e condução do espectador para a narrativa;
- Desconstrução dos referentes, surpreendendo, provocando ou subvertendo, através do jogo e do humor
- Interrogação, para a construção singular do conhecimento. O espectador emancipado.

. Relativamente às problemáticas, de referir ainda que dentro da taxionomia que criámos, as que versam sobre o:

- sistema artístico institucional foram desenvolvidas, na sua maioria, através de performances-rituais, nos Encontros e Festivais” realizadas entre 1975 e 2000;
- sistema artístico emergente foram desenvolvidas através de performances-ritual como “A arte é bela, tudo é belo” (CAPC,1974) e “Passos das almas” (Porto, 1999) ou performances-intervenção como: “Exercício com selo de origem (CPC, 1975), “Inauguração Galeria Alvarez (1976), “Diálogo com um quadro” (SNBA, 1977) “Retratos de Marcel Duchamp” (Galeria Roma e Pavia, 1982), “Os frequentadores do Cabaret Voltaire” (Galeria EG, Porto, 1984); “Changes” (Galeria Nuno Centeno, 2012) ou “O círculo mágico” (Vila Real, 2018);
- ensino artístico: “/designação” (Alternativa II (1982), “Aula de pintura” (ESBAP,1983); “Viva o Espaço Lusitano (IVBienal Cerveira, 1984), “S.Bruno” (MNSR, 2010), “Passagem” (MNSR,2016);
- contexto político foram desenvolvidas, na sua maioria, através de performances-temáticas como “Portugal é lindo” (Edifício Chiado, 1981), “Barba e cabelo”(Alternativa II ,1982) ou “Sombras” (Coliseu do Porto,2016, Colégio das Artes e Galeria G. Brandão, 2019)
- contexto social e cultural, desenvolvidas, na sua maioria, através também de performances-temáticas realizadas em eventos temáticos, como por exemplo: a performance no espaço Maus Hábitos com Hugo Almeida Pinho: “Para além do mal, como uma pintura figurativa” sobre relações interpessoais ou tempo passado e tempo o presente, no contexto de um jogo de xadrez; “XY” (Rivoli/rua, Porto 2006) sobre o casamento “Love me tender”, sobre as relações conjugais (Serralves/Hotel D. Henrique, 2010) ou “Lígia” (Maia, Coimbra, 2015).

2.1 Cooptação do público para as *performances* e condução do espectador para a narrativa

A performance-ritual “Anunciação do lugar” realizada a 8 de junho de 2019, na cidade da Guarda), é para nós, um dos exemplos onde encontramos evidenciadas estratégias para, em primeiro lugar, cooptar o público no espaço público não-lugar para a performance e para o conduzir para a narrativa da performance. Esta performance foi concebida mediante um rigoroso estudo prévio e objetivos definidos para o espaço urbano onde transita uma grande diversidade de públicos. Albuquerque Mendes retoma, em 2019, a metáfora das cerimónias religiosas para celebrar a arte, percorrendo as ruas da cidade da Guarda até à Praça do Município.³³

Albuquerque Mendes, inicia a performance com uma estratégia de cooptação do público para a performance através da metáfora da procissão: caminhando solenemente em silêncio e olhando fixamente para a frente. Veste uma batina de duas cores (amarelo e vermelho), por cima um manto azul e um véu preto que fecha por debaixo do queixo e cai sobre os ombros. Entre mãos transporta com veneração um caixa branca . Segue à sua frente um acólito a tocar o um molho de sinos. Na Praça monta o cenário litúrgico (o “altar”) composto por duas mesas, um cálice e sacos brancos (que trazia por debaixo da batina).

De seguida, começa a desenvolver um conjunto de estratégias de condução do espectador para a narrativa da sua acção, das quais evidenciaremos algumas: tirando, panos, caixas e vários objetos (uns perceptíveis outros não, como uma “coroa de espinhos” feita com pincéis, um martelo) que vai abrindo, utilizando e mostrando ao longo da performance. Coloca a “coroa de espinhos” na cabeça.

³³ A descrição é nossa e foi feita a partir do vídeo de © Laura Gonçalves, cedido para a investigação pela curadora Paula Pinto



Figura 40 - Coroa de Espinhos / Pincéis de Albuquerque Mendes

© “Corpo de *Performance*” Câmara Municipal de Vila Real; © Paula Pinto

© Fotografia: Manuela Rodrigues

Depois de montar o “altar” em analogia a liturgia da missa, estende faixas de pano brancos em formato de cruz e coloca os três pés de madeira pintados com as cores primárias (amarelo, vermelho e azul). Desenvolve um conjunto de ritos artísticos sempre em associação aos ritos religiosos. Espalha incenso no ar (farinha). Ouve-se pessoas a tossir. Apaga a chama do prato com água. Despe os paramentos coloridos e prossegue com uma batina branca e um manto azul escuro que envolve a cabeça, desce sobre as costas e enrola no braço esquerdo.

Pega num pincel, coloca tinta azul no cálice e pinta em público uma pequena cara de barro (**a sagração da pintura**) que parte em pedaços e oferece a alguns dos espectadores (**a dádiva**, em vez da mercantilização).

De seguida pega de novo no cálice e no pincel e dirige-se à cruz do chão e desenha o contorno de cada modelo de pé (que concebeu e mandou executar em madeira pintada com as cores primárias: amarelo, azul, vermelho), simula a última caminhada de Cristo para a Cruz. Dirige-se ao “altar” e limpa dois dos moldes que oferece a dois espectadores.

Substitui o manto azul por uma capa branca. Pega numa paleta e num pincel e esfregando espalha tinta azul. Mostra ao público e passa a paleta pela cara e cabeça. Limpa a paleta na capa branca. Oferece a paleta a uma criança da assistência (**a sedução para a pintura**). Retorna ao altar e tira de um dos sacos brancos mais um longo pano branco que coloca junto à cruz de pano, sobre a qual espalha objetos.

Deixa cair sobre o pano em "cruz" pincéis (simulando pregos da crucificação de Cristo). Pega de novo no pincel e noutra paleta e pinta de azul o interior dos contornos dos pé (**a via sacra da pintura, o processo**) Limpa de novo a paleta com um dos paramentos brancos que veste. Oferece o cálice e coloca na cabeça de Paula Pinto, a coroa feita com pincéis, simulando a coroa de espinhos. No final oferece mais pincéis, que vai limpando, ao público. Desde a batina branca e veste uma outra mais curta. Desfaz a cruz e arruma-a no saco branco.

Veste-se de novo com os trajes iniciais (batina colorida com as três cores primárias da pintura, cobre a cabeça com um manto preto, pega na caixa de pintura, nos sinos e sai da Praça caminhando de novo pela rua (sem acólito) tocando os sinos, terminado deste modo a performance,³⁴ como que abandonando o espectador às suas interpretações, críticas, adesões, não adesões, avaliações negativas, avaliações positivas aprendizagens e desaprendizagens. Nada mais importa, o performer desempenhou o seu papel, tudo o resto dependerá da cumplicidade transformadora (ou não) do espectador.

³⁴ O vídeo, a "coroa de espinhos", uma das paletas e os sinos estavam expostos na retrospectiva "Corpo de Performance" (Vila Real)

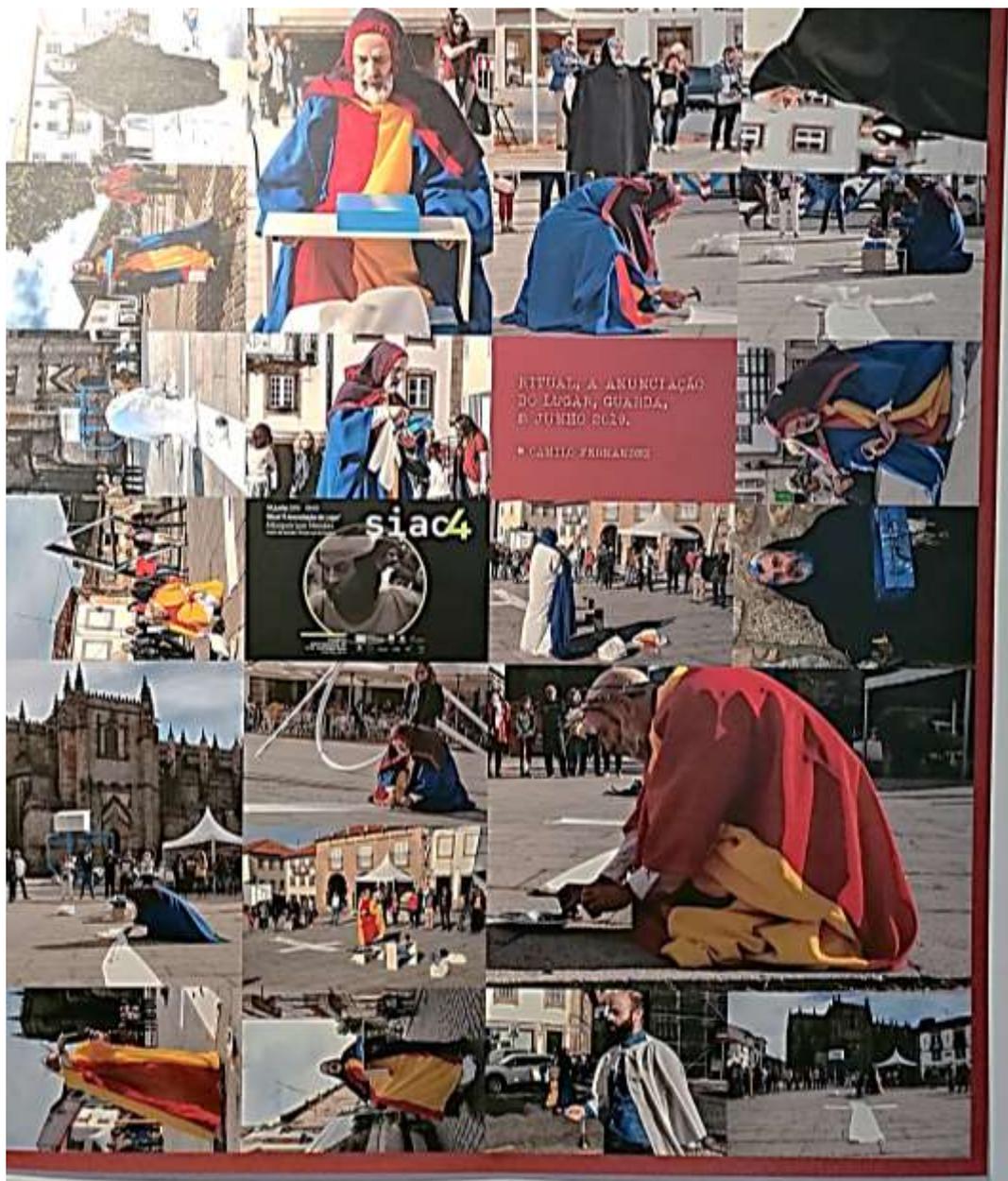


Figura 41 – *Performance-ritual* “A anunciação do lugar”, Guarda

© Fotografias: Camillo Fernandez, © Painel: Paula Pinto

© Fotografia painel: Manuela Rodrigues

Como sublinhámos anteriormente, na caracterização das performances-ritual, Albuquerque Mendes faz recurso de metáforas de rituais religiosos e rituais profanos de cariz sociocultural, presentes nas comunidades (estratégia operacional), criando facilitadores para a adesão ao desenvolvimento da performance, por um lado, e de interpretação, por outro. Facilitador de interpretação que decorre da ligação ancestral entre a religião e arte e do paralelismo que existe nos ritos de celebração e dádiva, mas também de veneração ou deificação.

Na senda de Dewey, Erika Fischer-Lichte considera a experiência estética proporcionada pelos espectáculos, antes de mais, como experiência liminar, capaz de transformar quem a vive, esclarecendo que o termo liminaridade não provém da teoria da arte nem da estética filosófica, mas do estudo dos rituais. O termo é da autoria de Victor Turner –com quem Schechener desenvolveu uma estreita colaboração- partindo dos trabalhos de Arnold van Gennep sobre rituais e, especialmente, rituais de passagem. (Estética do Performativo, 2019, p. 419). Para Turner na liminaridade, experimentam-se novos modos de agir, novas combinações de símbolos, que depois são rejeitados ou aceites. (2019, p. 420).

Fischer-Lichte, esclarece que quando descreve a experiência estética proporcionada pelos espectáculos teatrais e pela “performance art” como experiência liminar, não significa necessariamente que coloque em paralelo e em pé de igualdade os espectáculos artísticos e os rituais. Porém tomando como referência as performances de Abramovic, Beuys ou Schechner, entre outros, considera que o mais provável é os próprios espectáculos serem em causa e tornarem continuamente distinções.

Defende ainda que ambos se desenvolvem a partir de encenações cuidadas; (...) podem seguir um guião e fazer ensaios ou optar pela improvisação; (...) conseguem constituir uma realidade e entreter os respectivos públicos; e prevêm a possibilidade de actores e espectadores invertermos os papéis. (2019, p. 421) o que ocorreu com a intervenção de Nadir Afonso na performance “Primavera, Verão, Outono, Inverno” de Albuquerque Mendes, nas Caldas da Rainha (1977).

Por seu turno, Claire Bishop na sua obra “Participation” numa perspectiva abrangente e de análise conjugada de teóricos e artistas, defende que na estética da participação existe

uma continuidade no impulso para a participação desde os anos 60 até aos dias de hoje. Continuidade essa, que reside no “desejo de criar um sujeito ativo, aquele que será fortalecido pela experiência da participação física ou simbólica.

Claire Bishop salienta também que, entre outras peculiaridades e dimensões, é estética de participação, porque “deriva legitimidade de uma relação causal (desejada) entre a experiência de uma obra de arte e a agência individual/coletiva.”³⁵ (Bishop, 2006, p. 12)

Encontramos nas performances, mas também nas outras obras de Albuquerque Mendes, estímulos e narrativas disruptivas que conduzem o espectador à interrogação, à desconstrução das nossas certezas e ao desconhecido (Dennis Atkinson) e, no final, como resultado desejável: a novos modos de agir, novas combinações de símbolos, que depois são rejeitados ou aceites (Turner). Pelo que recordamos o impacto que as experiências estéticas tiveram na população, através de testemunhos e descrições de críticos de arte e jornalistas descritos no poto anterior, mas também nos próprios críticos de arte, em discurso directo a partir das suas análises críticas em artigos de jornais e de revistas da especialidade e, finalmente, em leituras críticas feitas à posteriori, por investigadores.

Ou seja, dentro do enquadramento teórico referenciado, aquelas estratégias devem desejavelmente e na ótica da utopia da mudança, dar origem a uma construção personalizada da informação que, em consequência das disruptivas narrativas, interrogações e combinações, se poderá transformar em conhecimento acrescido através de uma nova abordagem à problemática, consoante a predisposição (as agendas pessoais) de cada espectador.

Porém, dentro desta perspectiva, no domínio das agendas individuais (do autor e recetor) não está excluída a vertente da *performance* se constituir, apenas, como espectáculo de entretenimento e *fruição hic et nunc*.

³⁵ Texto original: *desire to create an active subject, one who will be empowered by the experience of physical or symbolic participation. Claire Bishop salienta também que, entre outras situações e variáveis, An aesthetic of participation therefore derives legitimacy from a (desired) causal relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency.*

A *performance-temática* “Bigodes”, realizada em Coimbra, a convite de António Azenha, para o festival “Line Up Action”, é um exemplo, onde ocorre dinamização física e emocional do espectador, pela mera fruição:

Boa noite, sou Albuquerque Mendes e venho fazer uma performance que meu filho Adriano me disse para fazer. Chego vestido como se fosse um barbeiro com o pente, a máquina de barbear, mas também a paleta, a tinta preta, os pincéis. [e informa o público que] tal como Marcel Duchamp pintou os bigodes a Mona Lisa, façam uma fila que eu pinto os bigodes a que quiser. (E2, 2021)(E18, 2022)

Formou-se uma interminável fila e a performance terminou apenas com o último candidato, após mais de uma hora passada.

A outro tempo se, na pintura e nas *performances*, Albuquerque Mendes raramente desenvolve obras com uma estrutura narrativa linear, contudo há *performances* em que a narrativa é linear, conduzindo desse modo o espectador à descodificação imediata da mensagem.

A linearidade na sequência e a simplicidade da narrativa em algumas das *performances-temáticas* e das *performances-intervenção* visam constituir facilitadores da interpretação, porque a eficácia da *performance* depende da rápida e correta interpretação do espectador. O que acontece, normalmente, nas abordagens a quotidianos universais no mundo ocidental, como por exemplo, nas *performances*:

- 1) **Envelope surpresa** (1980, 1981, 1984 e 2022) ou o Concurso que cria na exposição “Retratos de Marcel Duchamp (1982) em que o artista sorteia um dos seus quadros, mediante inscrição prévia. Na performance “Envelope surpresa” o artista contrói um tabuleiro para transportar os envelopes fechados com a indicação de que se no seu interior existir um pequeno papel azul, ser-lhe-á oferecida uma obra sua. Dirige-se ao público presente na exposição, em silêncio e assemelhando-se a um cerimonioso empregado de mesa, pegando o tabuleiro com luvas brancas oferece envelopes de que o espectador escolhe e retira, um. No final, depois dos espectadores abrirem os envelopes é entregue ao feliz contemplado o tabuleiro que tem no verso uma pintura realizada para o efeito);

- 2) “**Parabéns a você**” em homenagem a James Joyce (1982), para além de realizar uma performance individual, realiza uma segunda, uma performance-intervenção com Gerardo Burmester, para celebração do centenário do nascimento do escritor. A meio da sala e do público “os artistas colocam uma mesa com bolos e bebidas, propondo ao público uma orgia de doces, depois de Burmester se descalçar e lavar os pés enquanto Albuquerque põe farinha na cara e parte ovos na cabeça, abrindo depois Burmester uma garrafa de champanhe com que rega o público.” (Brandão M. V., 2016, p. 207)

- 3) “**Aula de pintura**” (1983), realizada no contexto do festival “Variedades artísticas para uma Escola de Belas-artes” na Faculdade de Belas-artes do Porto, em que Albuquerque ensina um elemento do público- um “aluno” com nariz de palhaço – a pegar no pincel.

- 4) Em “**XY**” (com Ruth Rosas, 2008) utiliza novamente estratégias de simulação de *ready-made*, no caso do *ritual do casamento* ocidental;



Figura 42 - Vista parcial do painel da exposição “Corpo de *performance*”

© Painéis: Paula Pinto, © Fotografias: M.Duarte, I.Pinheiro, Julieta Dixo |

© Fotografia painel: Manuela Rodrigues

3. “**Love me tender** (2010) e “**Sombras**” (2016,2021) que realiza com a performer Beatriz Albuquerque, a temática está associada às relações conjugais e à II Grande Guerra”, respetivamente, onde são exploradas artisticamente tensões, interseções e consequências; ou
4. Em “**Changes**” (2012), uma outra performance-intervenção faz de novo recurso ao universo dos rituais de passagem, utilizados desde tempos ancestrais na maioria das sociedades para demarcar a transição de um estágio a outro. Quer a encenação inicial, como a dança e, por fim, as duas músicas, uma em português do Brasil e outra em inglês com letra associada à “mudança”/”change” conduzem intelectualmente o público para a eficácia da mensagem, culminando com a saída de cena da artista Beatriz Albuquerque.

Na performance “Changes” o público assiste a um verdadeiro ready-made, desta feita, artístico onde se efetiva a “passagem de testemunho” entre artistas (e entre pai e filha para quem conhece a ligação de parentesco dos artistas, pese embora a sensualidade que Albuquerque imprime na dança de pares possa constituir uma pedra na engrenagem). A performance foi conceptualizada pelos artistas Albuquerque Mendes e Beatriz Albuquerque e surge na sequência da transição da exposição de Beatriz para a de Albuquerque.

Desenvolveu-se a um sábado, à entrada da galeria e em redor da montra de vidro que ambos começam por pintar de branco, com rolos técnicos dos pintores profissionais, como que colocando uma cortina que torna opaco o cenário do interior para o exterior e do exterior para o interior, para se realizar a “mudança” -Beatriz do lado de fora e Albuquerque do lado de dentro e espectadores a assistir no interior e no exterior da galeria. (Changes [vídeo], 2012) (E12, 2012).

Das estratégias utilizadas de realçar a abordagem pelo ritual de passagem, desta feita entre duas gerações de artistas (e entre pai e filha) com a incorporação de ritos de pintura, dança e músicas com letra em consonância com os processos de passagem “transferência e legitimação do novo estágio”. Uma passagem de testemunho, que na opinião de Beatriz Albuquerque é uma abordagem ao jogo que se realiza entre 2 pessoas e a sua existência,

como se tratasse de um ritual de passagem entre um momento e outro.³⁶ (Albuquerque, Artwork, s.d.)



Figura 43 - Pannel da exposição “Corpo de performance”

© Paula Pinto, © Fotografias: Paula Pinto | © Fotografias do pannel: Manuela Rodrigues

³⁶ Tradução de *an approach of the game between 2 persons and their existence, as a ritual of passage between one moment to another.*

Ainda a sublinhar no domínio das obras de arte enquanto fruição uma obra que é ao mesmo tempo obra de arte matéria e obra de arte efémera: uma instalação que é ativada por uma performance, que, por sua vez, é uma performance-intervenção porque foi concebida também para ativar a exposição retrospectiva “Confesso” (2001). “Tango” foi construída e concebida expressamente para aquela exposição de pintura, no Museu de Serralves (2001-2002), tendo no final sido oferecida a esta instituição. (E9, 2022)

- 5) **“Tango”**, é, num primeiro momento, uma instalação composta por um palco de cerca de 1,5 m de diâmetro com um espelho como piso, forrado na lateral com uma pintura do artista, encimado por uma cortina de veludo vermelho com cerca de 8m de altura Esta instalação é, num segundo momento uma obra de arte efémera, ativada por uma *performance* em que Albuquerque Mendes traz ao palco um casal de bailarinos, que contratou para o efeito, profissionais e vestidos a rigor. Os bailarinos dançam durante cerca de 35 m. Tangos de Carlos Gardel, seleccionados pelo artista. No final, o artista regressa à cena para agradecer e conduzir os bailarinos para o exterior. (E9, 2022)



Figura 44 - Instalação TANGO

Em segundo plano: *vídeo da performance*. Casa da Música, 2022 © Manuela Rodrigues

2.2 Desconstrução dos referentes, surpreendendo e provocando através do jogo, da ironia e do humor

Por outro lado, como temos vindo a salientar tem sido uma marca de singularidade na obra de Albuquerque Mendes, tanto no seu discurso pictoral como no performativo, o recurso frequente a estratégias disruptivas (Dennis Atkinson) tornando-se por isso de difícil percepção e interpretação, no imediato. Como salientou já Albuquerque Mendes essas estratégias ao colocarem **uma pedra na engrenagem** obriga as pessoas a **olhar para fora do quadro** e (re) interpretar de acordo com os estereótipos disponíveis no contexto artístico.

As disrupções na narrativa não visam, assim, nem a interpretação automática nem o conhecimento sumativo³⁷, com reforço do conhecido, mas, pelo contrário, a desconstrução das certezas e do conhecido como salientámos anteriormente. Do nosso ponto de vista, é nas performances-intervenção concebidas e realizadas nos espaços lugar da arte (institucionais ou alternativos) que Albuquerque Mendes cria um espectáculo estranho, inusual, um enigma cujo sentido o espectador deverá procurar (Ranciére). Espectador que, desta feita, pertence a um público das artes clássica, moderna e contemporânea.

“AULA DE HISTÓRIA” E “PASSAGEM”

Para ilustrar esta vertente do trabalho do artista centraremos a nossa descrição e análise em duas performances que realizou no Museu Soares dos Reis (2010 e 2016). Um “museu de arte clássica no Porto, que durante a direção de Maria João Vasconcelos dinamizou a inter-relação e a contaminação entre as artes, clássica à contemporânea

A performance “Aula de História” (designação nossa na falta de título) estava enquadrada numa iniciativa de arte “In Situ - In Transit”, do “Teatro plástico” sediado na cidade do Porto. A performance desenvolveu-se em novembro de 2010, defronte do quadro de São Bruno, de Domingos Sequeira (1768-1837). E consistiu de uma aula, lecionada à

³⁷ ³⁷Estratégia pedagógica tradicional em que o professor (ou o artista) utiliza a metodologia directiva com o objetivo de acrescentar informação e conhecimento nos subsunsores preexistentes (o conhecido).

semelhança das aulas de Ângelo de Sousa, em que o artista discursou, verbalmente, sobre diversos períodos da História da Arte numa sequência sem sequência, ou seja, interligando períodos aparentemente de uma forma anárquica. Durante a performance Albuquerque Mendes simula, sob o suspense e a preocupação dos espectadores, tocar no quadro com a mão pintada com tinta azul. De repente desvia e imprime a marca da sua mão na parede. Marca que perdurou durante meses na parede do Museu, por decisão da diretora. (E2, 2021)

A performance “**Passagem**” constituiu a encenação de uma aula prática de pintura protagonizada pelo mestre pintor. Foi realizada no Museu Soares dos Reis (Porto) a 24 de setembro de 2016, no contexto do evento reflexivo “Cosmuseologias Variáveis: conversas sobre Museus, Exposições Performances e Outras extravagâncias”, no Museu Soares dos Reis”, onde se refletiu sobre “O que é, o que pode ser um museu?” e “O museu como espaço de interrogação, campo de trabalho e investigação, através das palavras de artistas e performers, de historiadores de arte e curadores, sobre a discussão de problemáticas da arte contemporânea.” (Mendes P., 2016).

Pelas características reflexivas do evento, a performance teria um público com competências de erudição artística, ora porque frequentador de museus de arte clássica e moderna, ora curadores e críticos de arte contemporânea, a par dos habituais espectadores das performances de Albuquerque Mendes, em particular.

Esta performance aborda o processo criativo na arte, e em particular, na pintura de cavalete, concluindo que é necessário ousar a quebrar regras e hábitos tradicionais para o artista construir a marca autoral, identitária do seu trabalho. Por outro lado, realça a perspectiva da “passagem” autoral (quem pinta, pinta-se), no caso representada pela inesperada, impensável e proibidíssima repintura do autorretrato original da pintora Aurélia de Souza, como se pode ver na Figura abaixo.

Sendo que, as estratégias disruptivas, como pintar o autorretrato de Aurélia de Souza, que o artista desenvolveu constituíram, a outro tempo, uma inesperada e “criminosa” provocação, à qual o público reagiu.



Figura 45- *Performance-temática* “Passagem”

© Rui Pinheiro | TSF



Figura 46 – Painel da performance “Passagem”
 Exposição Corpo de performance © Vídeo/Painel: Paula Pinto
 ©Fotografia: Manuela Rodrigues

Imposta revelar que, o artista não só mandou fazer uma impressão de alta definição do original de Aurélia de Sousa, como retocou a imagem digital com tinta, modificou a iluminação e colocou o “novo quadro” na parede com antecedência relativamente à hora da realização da performance, de modo a que funcionários e público não dessem por qualquer diferença. O original foi discretamente colocado no acervo. O artista contou também que houve fotografias tiradas pelo público visitante do Museu, ao longo do dia, junto ao suposto original.

E que, durante o desenvolvimento da performance, quando Albuquerque Mendes, começa a dar pinceladas no autorretrato “original”, sente-se a surpresa e a indignação no ambiente. Uma das espectadoras, insurge-se, pede que alguém impeça o artista de continuar. Com algum nevorsismo implícito a Diretora do Museu, conhecedora da troca mas sem a revelar, conseguiu tranquilizar a senhora, prosseguindo a performance até final. (E5, 2021)

Para Além do Mal. Como uma Pintura Figurativa

Por último, de referir a performance “**Para Além do Mal. Como uma Pintura Figurativa**”, realizada em dezembro de 2013, no espaço Maus Hábitos, na cidade do Porto, numa parceria com o artista Hugo de Almeida Pinho, e da qual não existe registo de vídeo, pelo que foi recordada na entrevista nº 12 , de 8 de fevereiro do corrente ano.

Esta performance tem a particularidade de ser uma das raras performances em que Albuquerque Mendes utiliza a voz e a linguagem verbal, sendo a sua performance “falada” do início ao fim.

“**Para Além do Mal. Como uma Pintura Figurativa**” utiliza estratégias que remetem para os conhecidos “jogos de xadrez de Marcel Duchamp”. Decorre numa mesa com um tabuleiro de xadrez e desenvolve-se através da ação intercalada entre os dois performers, Sempre que um dos performers termina a sua ação toca a campainha, dando início à ação do outro.

A performance é, assim, composta por um simbólico jogo entre performers, mas também entre os performers e o público porque o público não tem conhecimento que os dois intervenientes desconhecem o que o outro vai fazer. Os dois artistas apenas combinaram o início e o fim da performance, de resto terão que gerir o diálogo na base do desconhecido e do imprevisto.

Albuquerque Mendes transforma a sua ação numa relação entre Abel e Caim, as memórias dos afetos do pai e o assassinato do pai, mas a determinada altura, e inesperadamente, tira do bolso uma carta de uma amiga, que recebera dias antes, contando as algumas das suas angústias. Por coincidência, e apenas, por coincidência, o outro performer também lê uma carta. A performance termina com ao suicídio de Hugo de Almeida Pinho. (E 12,2022) e (E17, 2022)



Figura 47 – *Performance-temática* “Para além do mal, como uma pintura figurativa” (2013)

© “Corpo de performance” C.M. Vila Real © Painel: Paula Pinto

© Fotografia : Manuela Rodrigues

Outros dos aspectos a relevar das estratégias a que Albuquerque Mendes faz recurso relaciona-se com as condições de luz e os materiais que utiliza. A maioria das suas performances de “interior” são desenvolvidas em ambientes escurecidos, sendo iluminados apenas com focos de luz direcionados para o(s) performer(s) ou com velas acesas. Por outro lado, para aumentar o impacto da ação no espectador também utiliza, frequentemente, o fogo e materiais como a farinha com que se cobre e espalha no ar. A título ilustrativo apresentamos, abaixo, o painel da performance realizada em novembro de 1984, em Amesterdão (Atichting Makkon)



Figura 48 – *Performance-temática* “Ritual” Amesterdão (1984)

© “Corpo de Performance”, C.M.Vila Real © Paula Pinto

© Fotografia do painel: Manuela Rodrigues

2.3 Interrogação, para a construção singular do conhecimento. *O espectador emancipado*

Neste domínio, ilustramos a dinâmica da comunicação estética com uma das performances “Baía de Guanabara” em que o artista utiliza estratégias que colocam em confronto situações opostas e (aparentemente) desconexas, no tempo e no espaço em que ocorrem, suscitando desde logo perplexidade e um conjunto de interrogações que conduzem o espectador à construção personalizada na descodificação e interpretação da narrativa da performance.

Estas estratégias diferenciam-se das utilizadas na maioria das performances-ritual, justamente porque naquelas, o artista fazia recurso aos rituais religiosos e profanos como motivadores para a cooptação de pessoas para a adesão à ação, por um lado, e como facilitadores da comunicação e condução do raciocínio do público espectador para a analogia com o desenvolvimento do processo artístico, por outro.

À semelhança da performance “Tango”, Albuquerque Mendes contrata novamente uma artista profissionais das artes do palco: uma stripper internacional de pole dance, para a performance “Baía de Guanabara” (2004). Em 2016, um bailarino/acrobata profissional para a performance “I’m so tired”. Cada um deles realiza o seu espetáculo das respetivas artes do palco, mas desta feita, em simultâneo com o desenvolvimento da performance de Albuquerque Mendes. O guião para os espetáculos daqueles profissionais e a seleção das músicas e das canções é da autoria de Albuquerque Mendes.

A exposição chamava-se “Natureza e crueldade” e foi feita na Galeria Graça Brandão, com um espaço expositivo enorme.

Era exposição de pintura e escultura, com 14 árvores estilizadas (correspondendo a duas semanas de calendário) pintadas sobre tábuas de madeira. Eu destruí a madeira, mas pinte sobre a madeira. A exposição era composta por dois núcleos, um deles tinha a ver com o Brasil, tinha as árvores pintadas, os sapatos do palhaço e uma escultura com duas

cadeiras. A separar as salas havia uma cortina vermelha, onde se realizou a performance “Baía de Guanabara. (E11, 2022)

A performance-intervenção foi realizada às 21h30 m. de uma sexta-feira. Com esta performance o artista cruza a dimensão artística com a dimensão política (Figura 32). O vídeo desta performance, 12 anos depois fez parte integrante da exposição “Nunca fiz uma exposição de desenhos”, que ocorreu em fevereiro de 2016 no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA), na cidade de Guimarães. É interessante de destacar a importância a a curadora deu àquela performance de 2004 sobre a destruição da selva amazônica, como chave de leitura da exposição de desenhos, que transcrevemos:

“O vídeo desta performance apresenta-se como uma chave de leitura para a exposição: porque lembra a importância da performance na obra de Albuquerque Mendes, a relevância do processo em detrimento da obra de arte acabada que a sua formação artística coerentemente revela desde os anos setenta, mas também porque, sem nos deixar um objeto emoldurado para olhar, nos torna cúmplices de uma experiência coletiva.” (Pinto, 2016)

Nesta performance o artista explora estratégias disruptivas e em contraponto que geram no espectador, num primeiro momento, perplexidade, estimulando imediatamente um conjunto de interrogações, dada a radical e inesperada encenação simultânea dos dois performers -que estão estrategicamente colocados em posições opostas na sala- obrigando o espectador a fazer opções, na visualização das duas ações, conforme descrevemos a partir do vídeo de Hugo Moutinho, composto pela montagem, lado a lado, dos dois filmes:

O artista, vestido com calça preta e camisa branca, entra por entre o público, abraçando uma mulher esculturalmente bela, de lingerie negra coberta por uma transparência de renda. Dirigem-se, para um pequeno palco redondo com um varão entregando-a à sua arte, a pole dance. Para alguns espectadores, o pequeno palco ficava a meia distância entre o público e a parede onde o artista desenvolvia a sua performance.

Num silêncio profundo donde sobressaem apenas os sons dos espectadores, enquanto a stripper, já só de lingerie executa movimentos sensuais, o artista começa a desenhar

carvão, na parede branca ao fundo da sala, árvores de grande dimensão, subindo, descendo e arrastando o escadote de madeira para desenhar de uma gigantesca floresta.

Completo o desenho e enquanto o artista limpa as mãos sujas de carvão num pano branco, dobra a bainha das calças para deixar as meias de listas vermelhas e brancas à vista, coloca um nariz de palhaço e pega numa mangueira de água, enquanto tem início a canção “Disseram que eu voltei americanizada”, da cantora símbolo do Brasil Cármen Miranda (natural de Marco de Canavezes). Dançando e cantando com gestos teatrais, irónicos, patéticos aqui e acolá, Albuquerque Mendes apaga os desenhos com jatos de água, molhando-se também e arrastando o seu corpo sobre os desenhos.

Continuando a dançar, com o nariz vermelho de palhaço colocado, completa a destruição do desenho com o pano branco e patéticos movimentos arrastados e lânguidos sem elegância, enquanto a sedutora stripper continuando a sua pole dance vai paulatinamente despindo a lingerie e sai do palco, calçando umas elegantes sandálias de salto alto. O artista dirige-se à bailarina que se encontra elegantemente despida e já sentada num pequeno banco de madeira junto da parede com o desenho apagado, pega na sua mão (qual dança de salão) e dirigem-se ainda ao som de Cármen de Miranda, em direção do público para fora da sala.

Albuquerque Mendes, recorda que a determinada altura da performance, ouvem-se buzinas e tinha-se formado um engarrafamento junto à galeria. Porquê? “Eram já dez da noite e os homens do carro do lixo pararam para ver a performance da stripper, ainda estiveram parados uns bons minutos.” (E11, 2022)

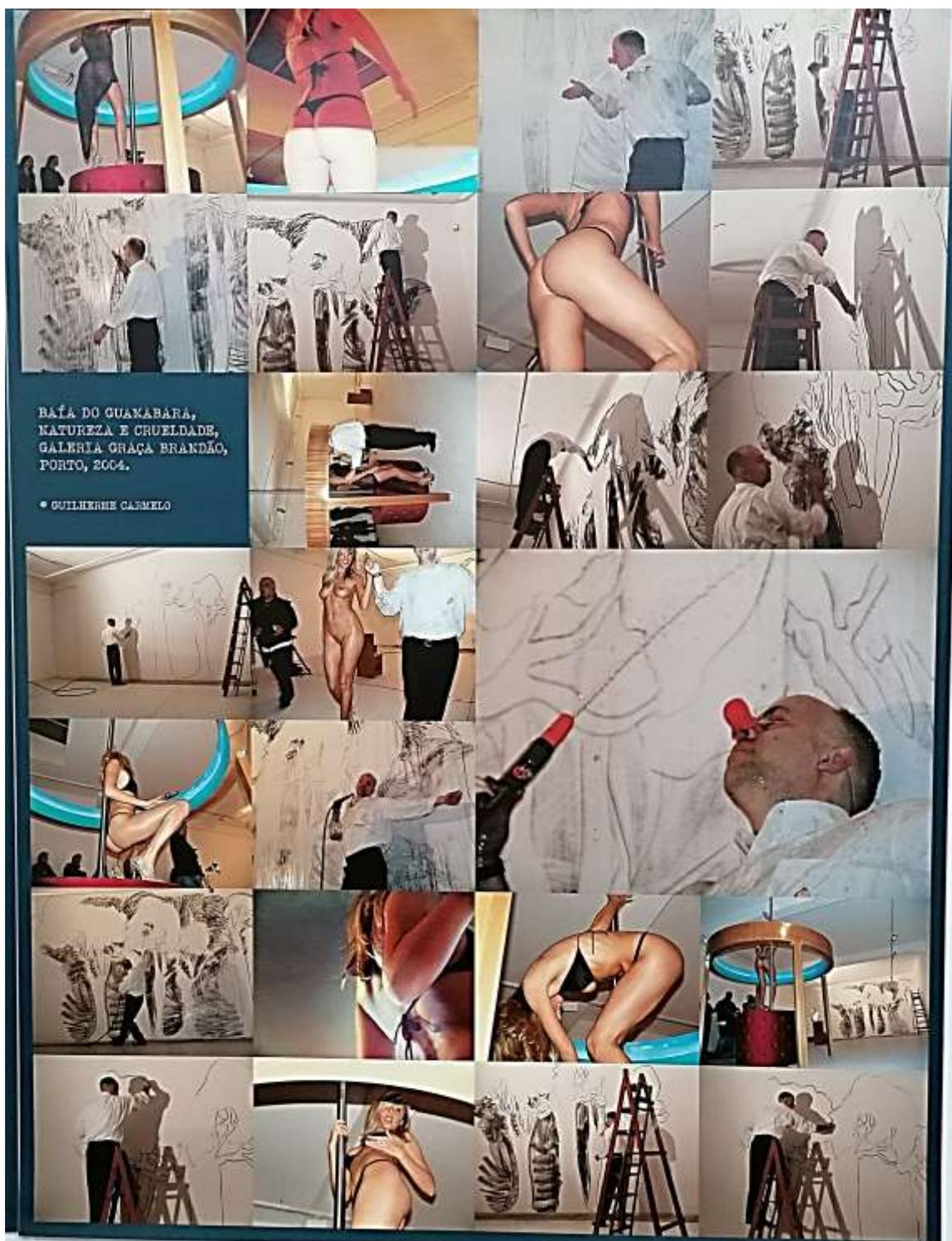


Figura 49 – *Performance-intervenção* “Baía de Guanabara”

Exposição *Corpo de performance* © Fotografias: Guilherme Carmelo © Painel: Paula Pinto

©Fotografia do painel: Manuela Rodrigues

“**Baía de Guanabara**” é uma performance-intervenção sobre a destruição da selva atlântica e amazônica em que, do nosso ponto de vista, o artista recorre a um conjunto de estratégias que relacionam a exposição que titula “Natureza e crueldade” e o título e a temática da performance “Baía de Guanabara” através da conceção de várias estratégias disruptivas, salientamos três delas:

- 1) A primeira, a utilização de **contrapontos**, dialogando com outros personagens ou desenvolvendo cenários e ações em espaços visualmente opostos, que obriga à tomada de opções por parte dos espectadores. Nesta performance recorre a uma stripper profissional opondo a **natureza**- a beleza da floresta desenhada num mural pelo artista e reforçada no nú escultural e sedutor da bela e perfeita stripper), à **crueldade** da destruição efetivada e representada no masculino.

Questionámos o artista sobre o porquê do recurso a uma stripper da pole dance:

Tem a ver com a nudez. Eu precisava de fazer um contraponto ao meu desenho, à floresta. Queria como contraponto a nudez. Optei por arranjar uma mulher que ficasse nua, que significasse o despojamento completo. O verão remete para a nudez e para a beleza estilizada da mulher.

Se esta performance fosse feita no Brasil não iria colocar uma mulher loira de pele branca. Em Portugal fazia sentido. Mas não era fácil encontrar uma stripper bonita, que tivesse um corpo estilizado, completamente depilada, sem qualquer pelo. Uma modelo que remetesse para a a estilização do desenho e da pintura da renascença italiana, da modelo florentina (...) próxima de uma escultura viva. Tive que recorrer a uma agência internacional.

Acrescentando que:

Eu crio contrapontos como se fossem uma pauta, como se fossem uma orquestra, uma sinfonia: temos uma parte lenta, uma parte alta e a junção das duas.

Eu vejo a performance nesse sentido. Há uma introdução, uma narração, e um fim. (...)

Gosto também de usar contrapontos em determinados momentos, através de música, de cenários, de um papel, de um chapéu, para marcar ou para mudar de registo.

No caso da Baía de Guanabara, precisei de um contraponto, de uma pessoa com quem pudesse dialogar. (...) Uma mulher, um modelo, a nudez.

A sala estava escurecida “com um foco dirigido à stripper e focos direcionados para a parede onde estava a fazer os desenhos” mas “nunca se via a nudez completa, porque apesar de a stripper estar a um nível mais elevado, a estrutura de madeira não permitia que vissem a nudez completa.” “No vídeo não se tem a ideia, a performance estava muito bonita, muito bem iluminada, o som...Muito bonita! (E11, 2022)

Porque Albuquerque Mendes pretende explorar a experiência estética *in situ* e, apesar de estudar, planejar e negociar as suas performances ao ínfimo pormenor, não faz qualquer ensaio com os seus parceiros, dando-lhes apenas orientações (ou um guião) que devem seguir. Relativamente a esta performance, conta que:

não fizemos nenhum ensaio, expliquei-lhe o que devia fazer, como devia vir vestida, sapatos exageradamente altos, um biquíni sem extravagâncias, gestos simples, sensuais sem ser eróticos.

Prefiro não ensaiar ou ensaiar demasiado, porque não quero que as pessoas sintam que é uma peça de teatro. Digo: Olhe para mim... e fazemos, a seguir. Vou fazer macacada. Não se pode rir, está na sua.

Gosto do erro, não há rigidez, gosto de ir atrás do que acontece...! Gosto da improvisação.

Com a minha filha já é diferente, já nos conhecemos, ela já sabe. Não preciso de lhe dizer: olha para mim e... faz...! Porque ela já sabe, vamo-nos encontrar mais à frente.

Na “Baía de Guanabara” ela devia olhar para mim e em determinado *timing*, despir o soutien do biquíni, depois, despir a parte de baixo e sair, etc. etc. Depois de sair devia sentar-se no banco junto à “selva destruída” de uma forma elegante, pernas juntas e fechadas, qual estátua grega, onde o sexo não ficasse exposto. Eu iria ter com ela e saíamos. Tudo isto durou um minuto. Não queria que as pessoas tivessem tempo de a olhar de “outra maneira”.

Expliquei-lhe [à stripper] que era uma *performance*, não havia exploração do corpo, era uma galeria de arte. É curioso que ela era polaca ou checa, formada em História de Arte, vegetariana e pretendia um hotel com ginásio.”

- 2) A segunda, a utilização do estereótipo do palhaço, com conotações positivas e negativas, dependendo do universo de referentes de cada espectador.

Albuquerque começa por informar que:

Há uma questão política na exposição e na performance que têm a ver com a destruição da mata atlântica e da mata amazônica. Eu queria que se percebesse que a mesma pessoa que construiu a mata atlântica é a mesma que a destruiu. O mesmo acontece com a mata amazônica. Eu fiz a floresta e a seguir destruo-a é uma questão política! Trata-se da destruição da natureza. Aliás a exposição chama-se “Natureza e crueldade”. E a performance chama-se “Baía de Guanabara” porque também tem a ver com a destruição da natureza que se sente muito no Brasil

Eu queria que se notasse que eu construí uma floresta e que a destruí, a seguir!

Relativamente ao recurso à figura do palhaço e ao nariz de palhaço que utiliza frequentemente na sua obra pictórica, nas instalações (as botas vermelhas) e nas suas performances Albuquerque refere que:

O palhaço é sempre aquela figura que faça palermices ou faça asneiras, a sociedade admite, a sociedade desculpa (...) Eu pintei a floresta amazônica e a seguir ia destruí-la, a sociedade admite. Qualquer palhaçada, qualquer destruição (...) basta pôr o nariz de palhaço para as pessoas desculparem. O palhaço é sempre aquela figura que se desculpa. (E11, 2022).

Por outro lado, acrescenta

Os palhaços são alegres, mas também têm também um lado triste. Eu reinvento os palhaços, (...) pinto o grotesco, as figuras ovoides, houve uma altura que fiz uma série de retratos de homens com pó branco, os lábios vermelhos, sobrancelhas para cima, e as orelhas de vermelho, pareciam travestis, mas não, eram palhaços.

Há um pormenor, eu pinto as orelhas dos palhaços de vermelho e os palhaços não têm as orelhas vermelhas. As orelhas vermelhas têm a ver com outro pormenor. Tem a ver com as orgias das festas nobres de Roma, em que pela euforia as orelhas ficavam vermelhas. Mas para não porém o anfitrião em risco sobre o resultado das orgias e da euforia das festas, os homens já levavam as orelhas pintadas de vermelho. Passou a ser uma moda.

Isto tem a ver com o que digo sempre aos meus alunos de pintura. Digo-lhes que pintem com o coração, que não pintem nunca com os olhos. Dizia-lhes que se vissem outras pinturas que não pintassem logo, a partir daí. Dizia-lhes que dessem um tempo, que não pintassem com os olhos, mas com as imagens que ficassem, por isso precisam de dar um tempo de distância para que as imagens se sobreponham e que possam pintar a partir daí, do que ficar na memória.

De referir que numa das salas da exposição, Albuquerque Mendes colocou as botas do palhaço. (E18, 2022)

Naquela performance, a leitura como “grito de alerta” é reforçada com a canção de Carmen Miranda, que é, por sua vez “um grito” de afirmação sobre a identidade brasileira, da própria cantora depois do seu polémico regresso dos Estados Unidos. Eu regressei, existo e continuo a ser baiana. (E11, 2022)

Em primeiro lugar, o facto do artista colocar em lugares opostos as duas ações ao vivo obriga a tomadas de decisão permanente, uma vez que de um lado está o artista no seu papel e desempenho de pintor e, de outro, a sedutora e bela atriz numa encenação que, por regra, é do foro íntimo e de restrito acesso a espectadores do sexo masculino.

Para Paula Pinto:

Tal como no quadro de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Salon des Refusés, 1863), a nudez feminina exhibe-se perante uma Natureza que é subvertida pelo comportamento social masculino. A nudez é apresentada no feminino, apesar de a ambivalência entre a celebridade e o escândalo, a fascinação e a ameaça ou a necessidade e a oferta não existirem sem a contraposição da masculinidade. A nudez dela atrai as atenções, mas é ele quem controla a exibição da sua figura. Albuquerque encaminha a stripper para uma plataforma circular com um varão (pole) onde ela executará o que, sem qualquer palavra,

é descaradamente anunciado: provocar o público enquanto se despe executando uma pole dance. (Pinto, 2016)

Esta radicalidade de situações opostas entre o desempenho de cada um dos artistas em que coloca o espectador torna difícil a sua imediata interligação e interpretação, justamente porque não existem facilitadores de descodificação da narrativa (no pressuposto da intenção de existir uma narrativa linear do autor) no processo de comunicação. Neste sentido o contraponto surge como um distractor, uma disrupção.

No caso da opinião da crítica de arte e curadora Paula Pinto, esse distractor que corresponde à fruição e prazer visual obtido pela observação da obra de arte, associa-se também ao do artista, justamente porque ambos se encontram a desempenhar ofícios sincronizados e paralelos. Chegados aí, o distractor transforma-se num facilitador da, na interpretação da narrativa:

Tal como acontece nas colagens (as fotografias de corpos que se prestam a serviços sexuais são recortadas e coladas nos cadernos de desenhos), Albuquerque traz para o

espaço da galeria de arte o corpo de uma profissional que sem mais acessórios, assegura prazer visual. Todos os movimentos que a stripper fizer pressupõem a sua observação. Se, como anunciava Charles Baudelaire, a obra de arte, tal como o corpo, são objeto do prazer público, então, na galeria, ambos se apresentam a desempenhar ofícios sincronizados e paralelos. (Pinto, 2016)

Mas Paula Pinto coloca no seu texto algumas questões sobre a narrativa e possíveis mensagens como: “Dominamos a cultura de que fazemos parte? Onde chega a perversão da Arte? Que fizemos da Baía de Guanabara, cuja natureza um dia foi descrita como sendo pintada pelo supremo pintor?”

Ora, ainda que o artista tenha assumido um papel de mediador semi-diretivo ou, mesmo, não diretivo, ou até de “agitador de consciências”, acresce o recurso a estratégias que visam estimular a reflexividade e o espírito crítico no espectador, conduzindo através das estratégias utilizadas a questionar e a questionar-se.

Concluimos que esses são dois objetivos mais recorrentes que não só atravessam a sua obra, em geral, como relata expressamente no texto “A pintura como tema” que o artista escreveu para o catálogo da exposição, em homenagem ao seu pai, “O chão do paraíso”, em Gondomar (2019-2020):

Mostrar abre um universo, o do poder da imagem. Ninguém quer ser silencioso no mundo de hoje. (...) O artista quer ser contemporâneo no trabalho produzido. Será mesmo verdade? Quando olho para a arte hoje, ela tende a ser um ecrã sobre o homem e o seu desígnio – a morte. A luz que emana dessa janela/ecrã, será suficientemente forte para nos cegar? Nós já tomamos como existência tranquila o lugar de toda a história de arte. Esconder e mostrar, são os lados do poder da imagem como a construímos agora. As perguntas têm grande importância. (Mendes A., 2020, p. 118)

Em suma, a complexidade desta performance e a quantidade de estratégias a que o artista faz recurso é para nós o melhor corolário da pluralidade de construções que se podem fazer a partir de um único evento e de uma plêiade de interrogações que são de natureza diferenciada por que individual, dando por outro lado origem à construção singular de significações e/ou a construções singulares do conhecimento, em cada espectador.

Sendo que, criar estímulos que originem perguntas, dúvidas e incertezas é outra das estratégias que Albuquerque Mendes utiliza para dinamizar a *experiência estética* do ponto de vista do impacto na receção, o que encontramos amplamente sublinhado por críticos e jornalistas. Dando mais um exemplo, Sérgio Mourão, no artigo de jornal fotografado por nós, na exposição “Corpo de *Performance*” (2020-2021), transcreve algumas das perguntas feitas pelos espectadores:

Assistimos, então, ao impacto da patética cena. “Ó mulher parece Cristo que volta cá a baixo”- dizia uma, enquanto outra condenava a excentricidade: “Agora é que estamos perdidos.(...) “Ó pá, a quem trabalha não se tira a Figura e àquele malandro que vai ali vão a cheirá-lo todo.

Uma rapariga descia a avenida um tanto surpreendida com o facto. “Então, que lhe parece?” Perguntámos. “Olhe, ele até vai convencido do papel. Parece um mensageiro de qualquer coisa que não sei explicar. (...) Mas o que é que isto significa? Alguém respondeu: “Isto não tem significado, é demasiado artístico para nós”. Se, de facto,

Albuquerque pretendeu impacto na sua breve intervenção [que durou 10 m.] (...) o seu rasto ficou. Chamem-lhe o que quiserem. Mas ficou. (Mourão, 1987)

Nos exemplo em apreço o artista não formula verbalmente perguntas mas utiliza estratégias da linguagem corporal e cénica que conduzem o espectador a questionar e a autoquestionar-se. Como ilustrámos na Figura 2 (ponto 2.5 do Capítulo I) com a adoção de estratégias deste tipo - que no domínio da educação e da formação profissional estilos semidiretivo ou não diretivo- de acordo com Ausebel, Novak e Govin, promove-se aprendizagem significativa e aprendizagem por descoberta, dinamizando-se desse modo o limite máximo de autonomia e participação na aprendizagem (. (J. Novak & B. Gowin, 1996).

Perguntar começa por ser o que mais recorrentemente fazemos, um procedimento automático no nosso processo socialização e de grande importância na vida em geral, no processo educativo e na experiência artística, em particular. No âmbito da educação e da formação há um conjunto de questões elementares quando se prepara uma aula ou uma ação de formação (fase do planeamento), como são:

- O quê?
- Para quem?
- Quando?
- Onde?
- Como

Sendo que é, justamente, no domínio do “Como?” que se definem as estratégias e se decide sobre as opções metodológicas de mediação: diretiva, semi-directiva, não diretiva. (Rodrigues & Ferrão, 2010, pp. 93-110)

No domínio da educação, estas estratégias são utilizadas pelo professor ou pelo formador sempre que recorrem a metodologias ativas e participativas com o objetivo de dinamizar a autonomia, pelo que nestas situações desempenham o papel de mediador: semidiretivo ou não diretivo. O estilo semidiretivo o docente/professor/formador ocorre, por exemplo,

sempre que- no decurso de metodologias diretivas- dinamiza a sessão com perguntas e troca de pontos de vista entre pares, orientando a discussão de modo a que os alunos/formandos cheguem às suas conclusões. No estilo não diretivo o mediador define as regras e o tema, por exemplo, não tendo, aparentemente, qualquer intervenção no decurso da ação.

O paralelo com o processo criativo da performance (na produção) também se coloca desde logo na colocação destas perguntas, mas o que importa relevar neste ponto são antes as questões que são ou devem ser levantadas pelo espectador (na receção da mensagem). Questões essas que têm um papel determinante, do ponto de vista da pedagogia cultural, como na integração e intervenção política, como nas utopias da mudança nos sistemas e nas pessoas.

De acordo com Rancière esta mediação auto-evanescente não nos é desconhecida, na medida é a própria lógica da relação pedagógica, precisamente porque:

nela, o papel entregue ao mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante. (...) Para substituir a ignorância pelo saber, tem de caminhar sempre um passo à frente, reintroduzindo entre ele e o aluno uma nova ignorância.

Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora ainda o que o mestre sabe. É antes aquele que não sabe o que ignora nem como chegar a saber isso que ignora. (...) O ignorante progride comparando o que descobre com aquilo que já sabe. (Rancière, 2010, pp. 16-17)

Defendendo que para estimular o espectador a um envolvimento ativo é necessário apresentar-lhes antes, um espectáculo estranho, inusual, um enigma cujo sentido ele deverá procurar, o que acontece na performance e no teatro brechtiano, por exemplo. (Rancière, 2010, pp. 8-11) . Rancière estabelece a distinção apenas em relação ao teatro tradicional e quando se apresenta como o lugar onde uma acção é conduzida ao seu acabamento, assumindo os espectadores a postura passiva de mera receção e assimilação da narrativa.

No teatro tradicional, a aprendizagem realiza-se, assim, por receção passiva e na continuidade porque, porque fazem recurso a estratégias sumativas que visam

incrementar conhecimento (Atkinson) ao conhecimento já pre-existente. Ao invés as disrupções na narrativa ao criarem **um desconforto** estimulam e dinamizam a participação emocional, intelectual ou física no público-espectador no sentido das aprendizagens por descoberta e aprendizagens significativas.

Terminamos este capítulo com um conjunto de referenciais teóricos que estão associados, conforme fomos assinalando ao longo do texto, ao desenvolvimento da maioria das performances de Albuquerque Mendes e que representam, do nosso ponto de vista, **no campo da aprendizagem**, experiências enquadráveis **numa nova aventura intelectual do espectador emancipado** e que constituem um desafio em que é necessário a associar, dissociar e ligar o que se sabe ao que se ignora, de Jacques Rancière.

No campo do ensino, desde Dewey (1890) a Dennis Atkinson (2016) defende-se a pedagogia da desobediência e a pedagogia do evento, pedagogia contra o estado, ou pedagogia do desconhecido como forma de estimular a aprendizagem por descoberta.

Para Atkinson, o evento é um acontecimento de aprendizagem que só ocorre mediante a existência de um distúrbio ou de um rutura com as formas habituais de interpretar e agir. E um evento enquanto acontecimento de aprendizagem conduz a outras formas de ver, interpretar e fazer, mas também outras formas de ser.

Para que tal aconteça o evento deve estar relacionado com o novo, o inesperado, justamente porque um evento enquanto um acontecimento de aprendizagem só se manifesta como uma perturbação que ainda não se compreende.

A outro tempo, para Atkinson o novo está associado a "**um movimento em direção a um novo estado ontológico**" (2005, p. 9) ou um novo estado do ser. Desta maneira o evento pedagógico e o evento artístico podem criar perturbações e ruturas que conduzem ao desconhecido, ao inesperado, àquilo que nos faz ver as coisas como se fosse pela primeira vez.

Estamos, desta feita no domínio do “Espectador Emancipado”, de Jaques Rancière.

A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma (...) O espectador também age como aluno ou cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas coisas que viu (...). Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.

Uma espectadora participa na performance, refazendo-a à sua maneira (...) Deste modo ele [o performer] e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e interpretes activos do espectáculo que lhes é proposto.

(...) o artista por seu lado, não quer instruir o espectador. O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. Mas continua a supor que o que será percebido, sentido, compreendido é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua performance. (Rancière, 2010, pp. 22-24)

Rancière defende nessa relação performer/espectador que há uma distância que é inerente à própria performance, na medida em que a performance se encontra “entre a ideia do artista e a sensação e compreensão do espectador”, porque:

A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes a terceira coisa que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois (...)

O que as nossas performances comprovam- quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou vê-la – não é a nossa participação num poder encarnado de comunidade. É, sim, a capacidade dos anónimos ... essa capacidade exerce-se por intermédio de um jogo imprevisível de associações e dissociações.

Concluindo que, nas performances liga-se o que se sabe com o que se ignora (Rancière, 2010, pp. 34-35):

Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos de um idioma que

traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da «história» e dela fazerem a sua própria história.

Uma comunidade emancipada não é uma comunidade de contadores e tradutores.!

Resta acrescentar que na dinamização da pedagogia cultural as experiências estéticas têm um papel decisivo a desempenhar como já demonstrara John Dewey, nos Estados Unidos e António Sampaio da Nóvoa, em Portugal, pelo que transcrevemos um excerto do seu texto “Pedagogia - a terceira margem do rio”:

A pedagogia é, por definição, a terceira margem ... e terceira margem é o próprio rio. Bela metáfora da viagem, da descoberta.” e “ toda a viagem tem um destino” e “todo o ensino contém uma certa ideia do futuro e uma certa concepção dos seres que viverão este amanhã”.

Não há experiência que eduque melhor um homem do que a descoberta de um prazer superior, que ele teria ignorado se não se tivesse dado ao esforço de o conhecer. É assim com a música. É assim com a poesia. É assim com a matemática. Não se pode gostar do que não se conhece. Por isso, é tão importante inscrever a pedagogia na cultura. Esta é a via para melhorar os estudos e concretizar a democratização, promovendo o princípio da educabilidade de todos. Não basta o conhecimento que o mestre possui. É necessário que esse conhecimento seja apropriado pelos alunos.

...

Acrescente-se apenas uma nota: os saberes só unem e só libertam se forem ensinados como cultura, se forem trabalhados e inscritos na história de cada um e se forem objeto de uma apropriação pessoal. Se não for gesto de cultura, a pedagogia não é nada. (Nóvoa, 2011)

CONCLUSÃO

Em síntese e concluindo, a nossa investigação teve por leitmotiv a perplexidade as abordagens internacionais, sociológicas e pedagógicas dos artistas ligados ao movimento internacional Fluxus, de um lado, e a contaminação arte-vida, em geral e da arte-educação, em particular, emergentes na segunda metade do século XX, de outro. E após a descrição e análise do contexto das vanguardas em Portugal e do trabalho artístico e do corpo de performance de Albuquerque Mendes, importa sublinhar o seguinte:

Internacionalmente, o mundo ocidental do Pós II Grande Guerra, apresentava uma plêiade de dinâmicas transformadoras que, sabemos hoje, se consolidaram na pós-modernidade, no pós-modernismo, na arte contemporânea, em novas linguagens artísticas ou na transdisciplinaridade, de um lado; na formulação de novas pedagogias como: experiência estética, pedagogia cultural, pedagogia do oprimido, pedagogia do evento, do desconhecido e da desaprendizagem ou pedagogia da descoberta, de outro; mas também em formulações teóricas no campo artístico como: a estética pedagógica, a estética relacional, a estética do performativo ou, finalmente, a pedagogia da performance.

Na investigação preliminar, fomos consultando, tanto no domínio da arte (e da performance art, em particular), como no domínio da educação, teses e estudos internacionais sobre aquelas temáticas. Estudos esses que nos davam a conhecer que a maioria dos artistas -que protagonizaram as novas abordagens artísticas e pedagógicas - eram professores-artistas dos sistemas de ensino formal e não-formal sob a influência de pedagogos e filósofos ocidentais e orientais. Filósofos e pedagogos que defendiam, também eles, novas abordagens nas atividades de ensino associadas à arte no sentido de incrementar a eficácia das aprendizagens em prol da formação de cidadãos com um papel ativo a desempenharem na sociedade, donde assume lugar de destaque John Dewey.

No campo da arte, visionários professores-artistas encetaram processos de rutura com as convenções vigentes numa lógica de desenvolvimento de novas práticas artísticas transdisciplinares (arte-arte e arte-vida) e interdisciplinares (performance/pedagogia) com objetivos transformadores no sistema artístico e nos públicos.

Discutia-se também ao tempo (segunda metade do século XX), internacionalmente e em Portugal, duas questões: O que é a arte? Qual é a função da arte? Para os operadores estéticos associados ao contexto em análise, a arte devia recuperar sua função educativa.

Vostell foi mais longe nessa dinâmica e atribuiu ao artista o papel de artista-educador.

Verificámos que o conceito teve eco em Portugal, especialmente no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a partir dos anos 80 (já depois da saída de João Dixo e Albuquerque Mendes) dada a ligação de Alberto Carneiro, Tília Saldanha, António Barros ou João Vieira ao artista alemão do movimento Fluxus, Wolf Vostell e às suas dinâmicas expositivas no Museu de Malpartida de Cáceres, em Espanha. Também teve eco e inscrição na mais recente História de Arte Contemporânea Portuguesa e em iniciativas de professores-artistas da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

Verificámos, por outro lado, que as novas práticas artísticas para além de assentarem na contaminação arte-vida, se inscreviam numa lógica de contaminação arte-educação versus educação-arte. No limite destas últimas interseções recordamos a criação do movimento Fluxus (Nova Iorque, 1956) nas aulas de “Composição experimental” de John Cage, na New School for Social Research com os seus alunos desde Dick Higgins a George Brecht;

Em Portugal, os estudos graduados que João Dixo desenvolveu na Sorbonne Université, em Paris, sobre o Grupo Puzzle e a sua dinâmica relação entre o trabalho coletivo e o trabalho autoral individual, logo após a criação do grupo. A investigação de Dixo foi realizada sob a orientação de Serge III (também professor-artista e com um papel de destaque nos Encontros Internacionais de Arte e no movimento Fluxus) (E18, 2022) e assumiu a configuração de um estudo de caso com observação-participante.

Acresce nesta contaminação arte-educação versus educação-arte, nos professores-artistas em análise, as aulas de dinâmica corporal de Alberto Carneiro, realizadas no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que foram publicadas com o título “Intercriatividade : sessões de criação colectiva concebidas por Alberto Carneiro, CAPC 1979-80”. Pela análise comparativa das fotografias do “Jogo das tintas” no Aniversário da Arte (17 de janeiro de 1974) das sessões de intercriatividade com as fotografias das performances de Tília

Saldanha e Robert Schad, “30 e 100 horas a desenhar”, estamos convictos que há uma forte e decisiva influência daquelas sessões nas duas performances indicadas.

Descrevemos, assim, nesses vários contextos e iniciativas internacionais e nacionais elementos transversais e comuns como a conceção de que no contexto das novas artes (instalações, assemblages, decollages, happenings, arte sociológica, etc.), as artes da ação ao vivo assumiam um papel preponderante porque tanto os artistas, como os organizadores de eventos artísticos e os críticos de arte consideravam ser aquelas as práticas artísticas ideais para concretizar com eficácia a utopia da mudança. Porquê?

Do ponto de vista expresso por aqueles operadores estéticos, porque permitiam estabelecer o diálogo direto com o público e desencadear experiências estéticas mobilizadoras da cumplicidade transformadora.

De referir que dado o contexto sociopolítico da modernidade e pós-modernidade a desejada cumplicidade transformadora assumia em alguns casos contornos políticos (Beuys ou Vostell, por exemplo), noutros casos aquela desejada cumplicidade visava induzir, apenas, transformações no sistema artístico e nos referentes artísticos, sociais ou mesmo educativos do público espectador (Cage, Kaprow ou Dixo, por exemplo).

O ambiente vivido no contexto educativo não formal e no contexto artístico das vanguardas era de experimentalismo estético e pedagógico, em suma, de laboratório artístico e pedagógico.

Em Portugal, o ambiente de experimentalismo e laboratório artístico foi desenvolvida por visionários professores-artistas e operadores estéticos, na segunda metade do século XX.

A ação dos visionários agentes incidia predominantemente na:

- crítica e transformação do sistema artístico vigente;
- criação de novos paradigmas e linguagens artísticas;
- cooptação de novos públicos e
- transformação dos referentes das artes clássicas e moderna.

Essas dinâmicas desenvolveram-se, especialmente, no contexto das vanguardas artísticas como ficaram documentadas nas iniciativas:

- da Poesia experimental e de artistas/críticos de arte/organizadores de eventos como: João Vieira Ana Vieira, Ana Hatherly, Melo e Castro, Jorge Peixinho, Alberto Pimenta, Helena Almeida, Ernesto de Sousa, Eurico Gonçalves, Galeria Ogiva, Grupo Acre, Galeria Diferença ou instituições como a Sociedade Nacional de Belas-artes e da
- Vanguarda alternativa, expressas nas iniciativas do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e dos Encontros e Festivais promovidos desde Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, passando pelo Grupo Puzzle, Manoel Barbosa e Fernando Aguiar, bem como pelas iniciativas das Galerias Alvarez, Cooperativa Árvore ou Espaço Lusitano, Grupo Cores ou Artitude. Neste Contexto sublinhamos o papel de professores-artistas e artistas como João Dixo, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Armando de Azevedo, Albuquerque Mendes, Túlia Saldanha e Gerardo Burmester.

Na medida em que esta investigação assumiu uma abrangência superior ao que prevíamos inicialmente -estendendo-se à descrição e análise de contextos e coletivos artísticos, a par das práticas artísticas individuais, ambos com incidência na ligação entre a performance e a pedagogia- considerámos necessário definir o conceito operatório performances. salientando e ajustando ao contexto artístico da vanguarda alternativa do artista em estudo. Com a definição do conceito operatório destacámos as dimensões determinantes, na nossa investigação, para enquadramento das estratégias utilizadas por Albuquerque Mendes no seu corpo de performance.

O conceito operatório Performances compreende as seguintes características:

Performances são experiências estéticas efémeras concebidas pelo artista e desenvolvidas com a presença física do artista e do espectador. A conceção e o desenvolvimento das performances não têm limitações criativas ou disciplinares e visam a cumplicidade transformadora do espectador.

Trata-se portanto, de uma prática artística-processo do contexto das belas-artes :

- onde se desenvolve uma experiência estética, que combina a ação do artista com a cumplicidade do espectador;
- da autoria do artista;
- efémera e transdisciplinar;
- sem qualquer limitação, tanto na abordagem como nas estratégias a que pode fazer recurso; e
- que visa um impacto transformador no espectador.

Após a identificação e caracterização das cerca de 100 performances realizadas -coletivas, individuais e com parcerias- e das idiosincrasias da obra de Albuquerque Mendes, do processo criativo e do seu corpo de performance passámos à descrição e análise das estratégias a que Albuquerque Mendes fez recurso num conjunto de performances selecionadas.

Como identificámos um conjunto plural de estratégias, isolámos as mais transversais e recorrentes no seu corpo de performance (individual e em parceria, identificadas na Cronologia 1974-2022), de que resultaram quatro estratégias elementares:

- Cooptação do espectador para a performance e condução para o desenvolvimento da narrativa;
- Desconstrução dos referentes das artes clássica e moderna, surpreendendo, provocando ou subvertendo, através do jogo e do humor; e
- Interrogação das certezas e do óbvio, para promoção de uma nova construção singular de conhecimento.

A partir do corpo teórico existente nos domínios da Filosofia, da Sociologia e das Ciências da Educação na sua interseção com os estudos no campo artístico, concluímos que existe um objetivo comum a todos os campos: a Emancipação do espectador.

Emancipação essa que é dinamizada com processos de ensino e aprendizagem ativos e estratégias das quais fazem parte as identificadas acima.

Importa sublinhar que somos adeptos e defensores da estratégia genérica “Se...então” na organização das atividades de ensino em prol da diversidade de condições de aprendizagem. Ou seja, somos defensores de que as estratégias, métodos e recursos a utilizar devem estar sempre associados aos objetivos pedagógicos da aprendizagem.

No arco sociológico e educativo da infância, passando pela formação profissional e pela aprendizagem ao longo da vida, onde coexistem processos de educação formal, não formal e informal, equacionamos como possíveis e desejáveis condições de aprendizagem desde a simples receção até às condições de aprendizagem por descoberta e significativas, assim como metodologias de ensino diretivas, semi-diretivas e não diretivas, desde que em concordância com os objetivos e as condições de aprendizagem.

Acresce, na dinamização de condições de aprendizagem por descoberta e significativas, e no que toca ao trabalho coletivo as características identificadas no Grupo Puzzle, sobre:

- os princípios orientadores da organização e funcionamento do coletivo
- a defesa de estratégias de construção do trabalho coletivo a partir da afirmação da autoria individual, ao invés da indiferenciada sinergia do grupo
- as estratégias utilizadas nas performances coletivas do Grupo Puzzle, onde ao invés da afirmação individual, prevalecia a sinergia criada para promover o “espírito crítico”, a reflexão e a discussão dentro do grupo e no público.

Sendo que, a terminar em uníssono, do nosso ponto de vista e de Albuquerque Mendes, a apologia pelas aprendizagens por descoberta enquadradas em ambientes de laboratório, como as desenvolvidas no CAPC, nas Festas, Encontros e Festivais de Arte, particularmente por João Dixo e Egídio Álvaro, quer sejam desenvolvidas na educação informal, não formal ou mesmo formal, mas fora do contexto das (necessárias) avaliações sumativas.

Acrescentamos,

as dinâmicas de grupo e do corpo, como as que foram desenvolvidas pelo Grupo Puzzle e por Alberto Carneiro, e por fim, as estratégias que evidenciamos nas performances de Albuquerque Mendes, como sendo não só úteis, mas sobretudo, necessárias à educação artística, como à educação em geral, em prol de um artista, espectador e cidadão emancipado.

.... porque, o ângulo re]to também pode **ferver a 90°**

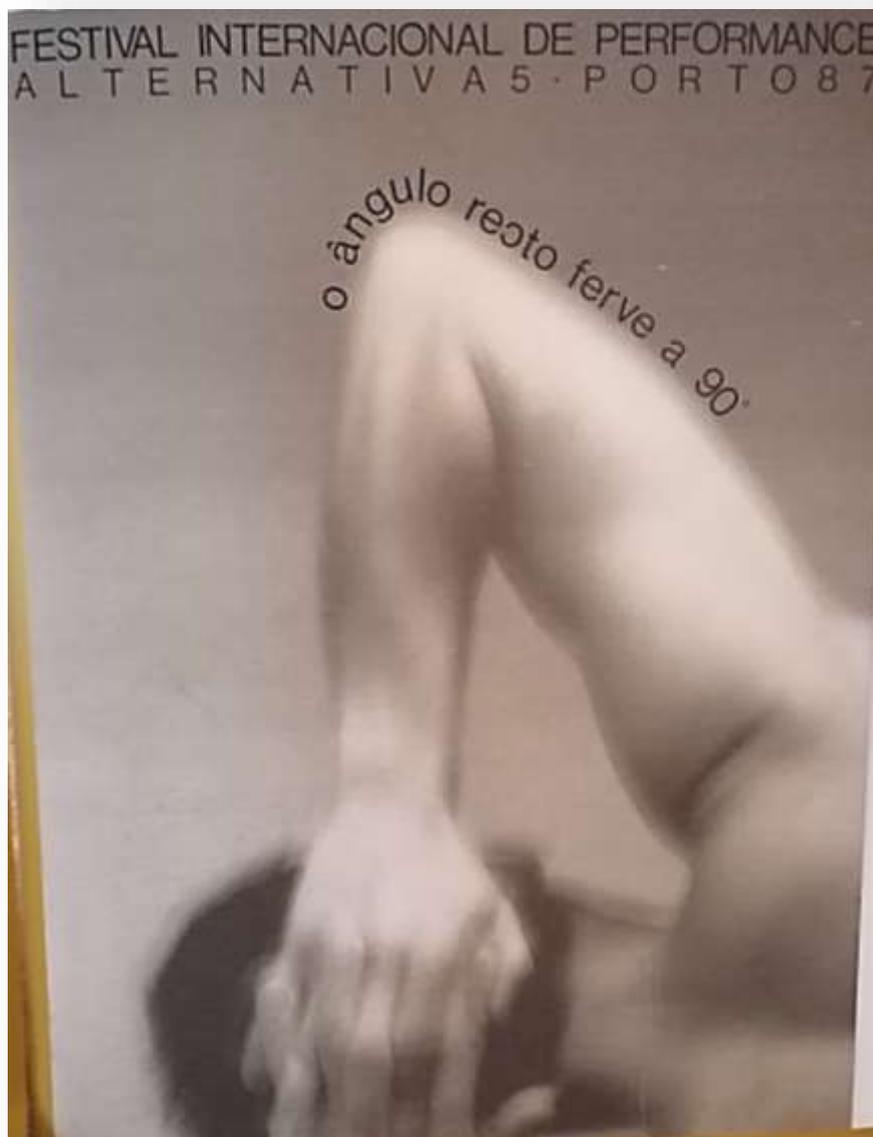


Figura 50 – porque *o ângulo re]to ferve a 90°*

© Cartaz do Festival Internacional de Performance do Porto, Alternativa 5 (1987)

© Composição e Fotografia: Manuela Rodrigues

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.V. (Abril de 2007). João Dixo, pintor e professor. (EUAC, Ed.) Boletim da EUAC - Escola Universitária das Artes de Coimbra (2).
- Acaso, M. (2017). No somos la voz ni del artista ni del curador. *ArtiSchok-Revista de arte contemporâneo*. (A. Pacheco, Entrevistador) ArtiSchok : <http://artishockrevista.com/2017/05/11/maria-acaso-entrevista/>
- Aguiar, F. (23 de dezembro de 2010). *PERFORM'ARTE- I Encontro Nacional de Performance*. O contrário do tempo: <http://ocontrariodotempo.blogspot.com/2010/12/manoel-barbosa-telectu-carlos-gordilho.html>
- Alberto Carneiro: Arte Vida / Vida Arte - Revelações de energias e movimentos da matéria*. (18 de março de 2022). Serralves: <https://www.serralves.pt/pt/atividades/alberto-carneiro-arte-vida-vida-arte-revelacoes-de-energias-e-movimentos-da-materia/>
- Albuquerque, B. (s.d.). *Artwork*. Obtido em 28 de setembro de 2022, de Beatriz Albuquerque: <http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=artwork&year=2012>
- Albuquerque, B. (s.d.). *Love me tender*. Beatriz Albuquerque: <http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=artwork&year=2010>
- Almeida&Ribeiro. (2013). Duchamp: Xadrez, Hipermodernismo e Utopia na Arte a Invenção do Espectador Moderno. *Arte&Utopia* (pp. 139-149). Évora: Universidade de Évora. https://www.academia.edu/4679608/Duchamp_Xadrez_Hipermodernismo_e_Utopia_na_Arte_A_inven%C3%A7%C3%A3o_do_espectador_moderno?email_work_card=view-paper
- Almeida, B. P. (1999). *Albuquerque Mendes*. (Canvas, Ed.) [catálogo].
- Álvaro, E. (junho de 1974). O oráculo como artista. *Revista de artes Plásticas* (4).
- Álvaro, E. (setembro 1974). Perspectiva 74. *Revista de Artes Plásticas* (5).
- Álvaro, E. (1974). Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas* (5)
- Álvaro, E. (1975). Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*(6)
- Álvaro, E. (Dez/Jan de 1976-1977). Editorial. *Revista de Artes Plásticas* (7/8)

- Álvaro, E. (1979). Performances, rituels, interventions en espace urbain. Art du comportement au Portugal. *Symposium International d'art performance à Lyon*.
- Álvaro, E. (1979). *Puzzle*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Álvaro, E. (Jun de 1980). Symposium de Lyon.
- Álvaro, E. (1981). Performances: actions, interventions, rituels, situations, comportements, installations. [catálogo]: Diagonale.
- Álvaro, E. (1982). *Alternativa II - Festival Internacional de Arte Viva*. Oficina da Cultura, Município de Almada.
- Álvaro, E. (1984). *La performance portugaise*. [catálogo]: Centre George Pompidou.
- Álvaro, E. (agosto de 1987). L'art de la performance, une revolution du regard. *Ligeia*, 2(Performance), pp. 96 - 107. Obtido em 20 de junho de 2022, de <https://www.cairn.info/revue-ligeia-1988-2-page-97.htm>
- Álvaro, E. (julho-Setembro de 1988). L'art de la performance, une révolution du regard. *Ligeia*.
- Álvaro, E. (1990). Les langages du corps dans la performance. *Ligeia*, pp. 113-128.
- Álvaro, E. (1994). La crise actuelle de l'art. *Ligeia*, pp. 110-116.
- Andrade, S. C. (2012). A pintura não me chega". *Público*. <https://www.publico.pt/2012/05/13/jornal/a-pintura-nao-me-chega-24531014>
- Artistas Unidos. (s.d.). Alberto Carneiro. Lisboa. <https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>
- Assembleia da República. (s/d). A Construção da Democracia (1974-1976). *Parlamento português*. Lisboa. https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/construcao-democracia_1974-1976.aspx
- Atkinson, D. (2012). Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth. Em iJADE (Ed.), *iJADE conference* (pp. 5-18). Liverpool.: NSEAD/Blackwell Publishing Ltd.
- Atkinson, D. (s/d). Pedagogy of the event. Em U. o. Goldsmiths (Ed.). Londres: Goldsmiths.
- Atkinson, Dennis. (2006). School Art Education: Mourning the Past and Opening a Future in International. *Journal of Art & Design Education*, nº 25. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1476-8070.2006.00465.x/pdf>
- Augé, M. (2012). *Não-Lugares*. Letra Livre.

- Azevedo, A. (2017). *Rosebud* (1ª ed.). [catálogo]: Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- Badiou, A. (2013). *As Condições da Arte Contemporânea*.
https://www.academia.edu/30975674/As_Condi%C3%A7%C3%B5es_da_Arte_Contempor%C3%A2nea_2013_Alain_Badiou_trad_Jorge_Soledar_?email_work_card=thumbnail
- Barão, A. L. (2009). *Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos '70 e '80. Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Barão, A. L. (2010). EGÍDIO ÁLVARO – O crítico como comissário. Em U. d. Património (Ed.), *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2*, (pp. 284-299).
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8175.pdf>
- Barbosa, C. F. (1985). *PERFORM'ARTE*. CCCTV.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidade Líquida*. Zahar.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Benjamim, W. (2012). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Relógio d'Água.
- Beuys, J. (2011). *Cada Homem um artista*. 7 Nós.
- Bienal de Cerveira. (1978-). <https://bionaldecerveira.pt/historia-da-bienal-de-cerveira/>
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London and Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press.
https://www.academia.edu/3052583/Participation?email_work_card=thumbnail
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells, Participatory Art and Politics of spectatorship*. Verso.
- Bishop, C., coord. (2006). *Participation- documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Ventures Limited.
https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop_Claire_ed_Participation.pdf
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte, génese e estrutura no campo literário*. Companhia das Letras.
- Borges, S. (s.d.). *Ana Vieira, Muros de Abrigo*. ArteCapital:
<http://artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. Martins Fontes.
https://www.academia.edu/37004505/Est%C3%A9tica_Relacional

- Brandão, M. (2015). *Entrevista a Alberto Carneiro, Inverno 2014*.
- Brandão, M. V. (2016). *Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário concetual e artístico para o contexto português*. [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa] Faculdade de Belas-Artes, Belas-Artes (Multimédia). <http://hdl.handle.net/10451/35505>
- Brock, B. (1972). *Action Teaching Visitor School for Documenta 5*. Bazon Brock: https://bazonbrock.de/werke/detail/besucherschule_zur_documenta_5__-2558.html
- Bruguera, T. (2020). Claire Bishop conversa com Tânia Bruguera. *Political Timing Specific Art*, 45-77. (C. Bishop, Entrevistador) New York: Foundation Cisnero. https://www.academia.edu/44755969/Claire_Bishop_in_conversation_with_Tania_Bruguera?email_work_card=thumbnail
- Burmester, P. (30 de Agosto de 2022). Piano a quatro mãos. (S. Sousa, Entrevistador) RTP2. Telejornal.
- Câmara Municipal de Coimbra. (2005). *Inês de Castro, 650 anos*. [catálogo]: Câmara Municipal de Coimbra.
- Câmara Municipal de Viana do Castelo. (s.d.). *Romaria de N^a Sr^a da Agonia*. Câmara Municipal de Viana do Castelo: <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/festas-da-sr-da-agonia>
- Canoilas, H. (30 de novembro de 2018). *Ernesto de Sousa: Um Interventor Plural no Mundo das Artes - FLUL CEC*. <http://www.ernestodesousa.com/noticias/ernesto-de-sousa-um-interventor-plural-no-mundo-das-artes-flul-cec>
- CAPC. (1958). *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*. <https://academica.pt/orgaos/organismos-autonomos/capc-circulo-de-artes-plasticas-de-coimbra/>
- CAPC. (s.d.). *A vanguarda está em ti*. <https://capc.com.pt/site/index.php/pt/a-vanguarda-esta-em-ti/>
- Carlos, I. (9 de julho de 2013). Isabel Carlos. (S. V. Jürgens, Entrevistador, & A. Capital, Editor) <https://www.artecapital.net/entrevista-160-isabel-carlos>
- Carneiro, A. (1995). *Campo, Sujeito e Representação no Ensina e na Prática do Desenho/Projecto* (1^a ed.). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Castro, E. d. (s.d.). *Dois Acontecidos happenings*. ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/>

- Castro, L. (2006). A divulgação da arte contemporânea no porto, antes e depois de Jaime Isidoro. Em C. d. Artes (Ed.). Universidade Católica Portuguesa. <https://ciencia.ucp.pt/pt/publications/a-divulga%C3%A7%C3%A3o-da-arte-contempor%C3%A2nea-no-porto-antes-e-depois-de-jai>
- Câmara Municipal de Gondomar (2019-2020). *No chão do paraíso*. [catálogo] Câmara Municipal de Gondomar.
- Checa, N. (2017). VERBIVOCOVISUAL - Poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975. ZDB. https://zedsbois.org/wp-content/uploads/AF_folha_sala-FINAL.pdf
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de experimentação*. Editora Perspectiva.
- Coord Fabiana, R. (2014). *Túlia Saldanha*. [catálogo] Fundação Calouste Gulbenkian.
- Coord. Gonçalves, C. (2001). *Albuquerque Mendes-CONFESSO* (1ª ed.). [catálogo]: edições ASA e Fundação Museu de Serralves.
- Cruz, V. (13 de fevereiro de 2016). Retrato de artista cansado. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2016-02-13-Retrato-de-artista-cansado>
- Debord, G. (2021). *A sociedade do espectáculo*. (F. A. Monteiro, Trad.) Antígona.
- Dewey, J. (Janeiro de 1897). My pedagogic crew. *School Journal*, 54, pp. 77-80. <http://dewey.pragmatism.org/creed.htm>
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Universidade de Michigan, Balch.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência* (4ª ed.). Martins Fontes.
- Dias, A. S. (3 de agosto de 2017). "Cada vez tenho menos prazer na arquitetura que me pedem. Só interessam o tempo e o dinheiro". *Diário de Notícias*. Obtido em 5 de abril de 2022, de <https://www.dn.pt/artes/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>
- Dixo, R. (maio de 2022). RD1. *Puzzle*. Porto.
- Ecclesia. (16 de agosto de 2022). *Viana do Castelo: Quem visita a festa da Senhora da Agonia é «exposto a grandes doses de contemplação» – padre João Basto*. <https://agencia.ecclesia.pt/portal/viana-do-castelo-quem-visita-a-festa-da-senhora-da-agonia-e-exposto-a-grandes-doses-de-contemplacao-padre-joao-basto/>
- Eco, H. (1991). *A Obra aberta*. EDITORA PERSPECTIVA S.A.
- Eco, H. (2007). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas* (Vol. 13ª ed.). Editorial Presença.

- e-flux. (s.d.). *PLEASURE MARCH THROUGH THEORETICAL TERRITORY, BAZON BROCK COLLECTS BURIAL objects for HIS GENERATION*. e-flux: <https://www.e-flux.com/announcements/41498/bazon-brock/>
- Eisner, E. (2008). O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação? (C. s. Fronteiras, Ed.) *volume 8, nº 2 jul/dez*, pp. 5-17. <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/eisner.pdf>
- Elias, S. L. (2012). Intervenções artísticas nos espaços públicos nos anos setenta em Portugal: uma análise a partir das publicações sobre arte surgidas ao longo da década. *LUSOCOM*. https://www.researchgate.net/publication/296061552_Intervencoes_artisticas_nos_espacos_publicos_nos_anos_setenta_em_Portugal_uma_analise_a_partir_das_publicacoes_sobre_arte_surgidas_ao_longo_da_decada
- Feria, L. (9 de janeiro de 1978). Albuquerque Mendes. *Diário de Lisboa*.
- Fernandes, J. (1997). Perspectiva: Alternativa Zero, Vinte Anos Depois. (F. d. Serralves, Ed.) *Perspectiva: Alternativa Zero*. <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/perspectiva-alternativa-zero-vinte-anos-depois>
- Fernandes, J. (s.d.). *Performance, dossiê pedagógico*. de Museu de Serralves: https://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1308_Doss_Pedag_performance_v2.pdf
- Fernandes, J. R. (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo* (1ª ed.). Orfeu Negro.
- França, J.-A. (1960). Sobre a situação actual dos artistas Portugueses. Em J.-A. França, *Da pintura portuguesa* (pp. 13-20). Ática.
- Freitas, L. d. (setembro de 1974). Arte, intervenção ideologia. (E. Álvaro, Ed.) *Revista de Artes Plásticas*.
- Frias, H. (2010). *50 Anos do CAPC: Uma Faceta das Artes Plásticas em Coimbra*. Mar da Palavra Edições.
- Fundação 7000 Eichen. (s.d.). *Josef Beuys*. <http://www.7000eichen.de>
- Fundação de Serralves. (s.d.). Dossier Pedagógico Performance. Porto. de [www.serralves.pt/documentos_DossiersPedagogicosSE_1308_Doss_Pedag_performance_v2%20\(1\).pdf](http://www.serralves.pt/documentos_DossiersPedagogicosSE_1308_Doss_Pedag_performance_v2%20(1).pdf)
- Fundação Eng. António de Almeida. (1979). *Grupo Puzzle*. Porto.
- Fundação Engº António de Almeida. (1978). *Albuquerque Mendes – Retrospectiva de um jovem*. [catálogo]: Fundação Engº António de Almeida.

- Galeano, E. (s.d.). *El Derecho al Delirio*. Madrid.
<https://www.youtube.com/watch?v=rpgfaijyMgg>
- Galeria Municipal do Porto(janeiro de 2021) Exposição: Que horas são que horas. Uma galeria de histórias.. Operação estética em Vale Paraíso, Alberto Carneiro.
Exposição: Que horas são que horas. Uma galeria de histórias.
- Galeria S. Mamede. (s.d.). *João Vieira-Biografia*. São Mamede:
https://www.saomamede.com/artista.php?id_artista=113
- Galeria S. Mamede. (s.d.). *João Vieira*. São Mamede Galeria de Arte:
https://www.saomamede.com/artista.php?id_artista=113
- Gedeão, A. (1955). *Pedra Filosofal. Movimento Perpétuo*.
<https://purl.pt/12157/1/poesia/movimento-perpetuo/pedra-filosofal.html>
- Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance, do futurismo ao presente* (2ª ed.). Orfeu Negro.
- Gonçalves, C. (2001). *ALBUQUERQUE MENDES, Confesso*. Porto: ASA/ Fundação de Serralves.
- Gonçalves, E. (1975). Do ritual de Albuquerque Mendes às intervenções de Artur Barria. *Flama, n° 1434*, pp. 42-44.
- Gonçalves, E. (18 de agosto de 1977). Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Diário Popular*.
- Gonçalves, E. (18 de Agosto de 1977). Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Diário Popular*.
- Nova&Gowin (1996). *Aprender a aprender*. Plátano Edições Técnicas
- Grupo Puzzle. (1978). *Relatório s/ 28º Salon des Jeunes Peintres*”. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grupo Puzzle. (1980). *Relatório Semana internacional da Arte Actual em Vila do Conde*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heinich. (2019). *El paradigma del arte contemporáneo-Estructuras de una revolución artística* (2ª ed ed.). Casimiro.
- Heinich, N. (18 de abril de 2014). *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard.
- Heinich, N. (2005). As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea. *13, n° 22*, pp. 137-147. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27910>

- Heinich, N. (5-8 de setembro de 2012). Práticas Da Arte Contemporânea - Uma Abordagem Pragmática A Um Novo Paradigma Artístico. *Research Network Sociology of Arts da European Sociological Association*.
<https://pt.scribd.com/document/358303360/Praticas-da-Arte-Contemporanea-Uma-Abordagem-Pragmatica-a-Um-Novo-Paradigma-Artistico-artigo-Natalie-Heinich-pdf>.
- Heinich, N. (2019). *El paradigma del arte contemporáneo-Estructuras de una revolución artística* (2ª ed ed.). Casimiro.
- Herdade do Esporão. (3 de setembro de 2018). *As histórias de um rótulo: Albuquerque Mendes*. Esporão: <https://www.esporao.com/pt-pt/nativa/arte/as-historias-um-rotulo-albuquerque-mendes.html>
- Hilsabeck, G. (Maio de 2016). John Cage in the Classroom. *The Chronicle of higher education*. Obtido em 8 de setembro de 2022, de <https://www.chronicle.com/article/john-cage-in-the-classroom/>
- Hugo, V. (1862). *Les misérables*. Pagnerre.
<http://books.google.com.br/books?id=d7J3wNrU-LkC&pg=PA192>
- Ideias, C. d. (Produtor). (2012). *João Vieira: fazer poesia com pintura* [Filme].
- João Fernandes. (1998). *Gerardo Burmester*. Fundação de Serralves.
- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Sistema Solar.
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. (A. M. Casado, Trad.) Árdora ediciones.
- Kosuth, J. (1966). *Art After Philosophy and After*. Collected Writings.
https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf
- Krstich, V. (1 de setembro de 2016). The Pedagogy of Play: Fluxus, Happenings, and Curriculum Reform in the 1960s. *CMagazine*.
<https://cmagazine.com/articles/the-pedagogy-of-play-fluxus-happenings-and-curriculum-reform-in>
- Lambert, M. d. (abril de 2011). Tenho 58 anos e isso não quer dizer nada. Ravenna.
https://www.academia.edu/12205444/_Tenho_58_anos_e_isto_n%C3%A3o_quer_dizer_nada_Albuquerque_Mendes?email_work_card=view-paper
- Lefebvre, H. (1974). *Il n'ya pas de pensée sans utopie* . Anthropos.
- Madeira, C. (2020). *Arte da Performance made in Portugal-Uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa*. Lisboa: ICNOVA.

<https://www.icnova.fcsh.unl.pt/2020/10/22/novo-ebook-arte-da-performance-made-in-portugal-uma-aproximacao-as-historias-da-arte-da-performance-portuguesa/>

- Melo, A. (2007). *João Vieira*. Camões-Instituto de Cooperação e da Língua:
<http://cvc.instituto-camoes.pt/biografias/joao-vieira-dp1.html#.Y1fNo3bMK3B>
- Mendes, A. (2020). A pintura como tema. *Catálogo "O chão do paraíso"*. Câmara Municipal de Gondomar, Gondomar.
- Mendes, A. (2021). Depoimento de artistas. (E. Ferreira, Entrevistador) MNAC.
[youtube] Dezembro de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=jq6CuTV-Teg>, 30'
- Mendes, A. (15 de Outubro de 2020). E0. (M. Rodrigues, Entrevistador) Telemóvel.
- Mendes, A. (19 de janeiro de 2021). E1. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (27 de janeiro de 2021). E2. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (10 de Fevereiro de 2021). E3. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (3 de março de 2021). E4. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (5 de 11 de 2021). E5 (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (8 de dezembro de 2021). E6. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (14 de dezembro de 2021). E7. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (20 de dezembro de 2021). E8. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (18 de janeiro de 2022). E9. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (25 de janeiro de 2022). 10. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (1 de fevereiro de 2022). E11. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (8 de fevereiro de 2022). E12. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (15 de fevereiro de 2022). E13. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (24 de fevereiro de 2022). E14. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (1 de março de 2022). E15. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (8 de março de 2022). E16. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (18 de agosto de 2022). E17. (M. Rodrigues, Entrevistador)
- Mendes, A. (30 de outubro de 2022). E18. (M. Rodrigues, Entrevistador)

- Mendes, A. M. (Realizador). (2012). *Changes* [Filme].
- Mendes, P. (30 de setembro de 2016). *Cosmuseologias Variáveis no MNSR*.
<https://www.tsf.pt/cultura/cosmuseologias-variaveis-no-mnsr-5418570.html>
- Metelo, V. G. (2007). *FOCOS DE INTENSIDADE / LINHAS DE ABERTURA: A ATIVAÇÃO DO MECANISMO PERFORMANCE 1961-1979*. [Dissertação de Mestrado Universidade Nova de Lisboa]: FSCHE-UN.
<https://catalogo.biblioteca.fcsh.unl.pt/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=54860>
- Miranda, J. B. (2006). *Albuquerque Mendes*. Caminho.
- MNAC. (dezembro de 2021). Depoimento de artistas. *Albuquerque Mendes*. [youtube]
<https://www.youtube.com/watch?v=jq6CuTV-Teg>
- Morus, T. (2009). *A utopia, Lisboa*. Guimarães Editores.
- Mourão, S. (5 de março de 1987). Albuquerque Mendes. *1º de Janeiro*.
- Moutinho, H. (Realizador). (2004). *Baía de Guanabara* [Filme].
- Museu Reina Sofia. (2017). *Museu Reina Sofia.com*. Esther Ferrer:
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/esther-ferrer-acciones>
- Museo Vostell Malpartida. (s.d.). *WOLF VOSTELL*.
<https://museovostell.org/vostell.htm>
- Nogueira, I. (2008). Alternativa Zero(1977) O reafirmar da possibilidade de criação. (C. d. XX, Ed.) *Cadernos do CEIS 20, nº 7*.
- Nogueira, I. (2008). Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada”. *Revista Intellectus*. de
<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/453329>
- Nogueira, I. (26 de OUTUBRO de 2009). ANOS 70 – ATRAVESSAR FRONTEIRAS. *ARTECAPITAL*. <https://www.artecapital.net/opiniao-90-isabel-nogueira-anos-70-atravesar-fronteiras>
- Nogueira, I. (2014). *Teoria da arte no século XX* (2ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nogueira, I. (2015). *Artes Plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo* (2ª ed.). novembro: Universidade de Coimbra.
- Nogueira, I. (2015). *Artes plásticas em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
doi:<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-1095-5>

- Nogueira, I. (2017). Os 40 anos da Documenta 5 (1972): reflexo e reflexões sobre a arte portuguesa dos anos 70. *IX COLÓQUIO TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBEROAMERICANO*. Coimbra: CEIS20-Centro de Estudos Interdisciplinares do séc. XX - Universidade de Coimbra.
- Nogueira, I. (Jan-Mar de 2021). O mundo cabe todo numa mala. *Contemporânea*. <https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2021/tulia-saldanha-uma-hora-vi>
- Nolasco, A. (2011). Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa. [Tese doutoramento. Universidade de Lisboa] Faculdade de Letras. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3103>
- Nóvoa, A. S. (2011). Pedagogia: A terceira margem do rio. Em U. S. Paulo (Ed.), *Pedagogia – a terceira margem do rio*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados.
- Oliveira, L. S. (30 de abril de 2017). #MCB_Online. MCB-MUSEU COLEÇÃO BERARDO: https://www.youtube.com/watch?v=2n2V_Ogimk0
- Oliveira, M. d. (2016). *Estudo para a conservação de uma obra de João Vieira em espuma rígida de poliuretano*. [Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa]FBAUL.
- Ottón, A. P. (2017). *Las variaciones de Esther Ferrer en el Museo Reina Sofía*. Arte a un click: <https://arteaunlick.es/2017/11/03/esther-ferrer-museo-reina-sofia/>
- Palla, M. A. (19 de junho de 1971). A Arte é uma festa. *Século Ilustrado*.
- Peixinho, M. L. (1965). *Concerto e audição pictórica» sob a orientação de Jorge Peixinho na Galeria Divulgação*. (J. d. Artes, Ed.) ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/manuel-de-lima-concerto-e-audicao-pictorica-sob-a-orientacao-de-jorge-peixinho-na-galeria-divulgacao/>
- Perdigão, M. A. (1989). *Ciclo de arte experimental*. [catálogo]: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pernes, F. (Dezembro de 1969). Sobre arte e política. *O Tempo e o Modo*, pp. 41-44.
- Pinharanda, J. (1995). Anos 60: a multiplicação de possibilidades. Em C. P. Pereira, *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Circulo de Leitores.
- Pinto&Guéniot. (2019). *Caldas 77 - IV ENCONTROS INTERNACIONAIS DE ARTE EM PORTUGAL*. Ghost Editions.
- Pinto, P. (2011). *Grupo Puzzle (1976-1981) - Pintura colectiva=Pintura Individual*. CAE-Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz.

- Pinto, P. (2016). *Nunca fiz uma exposição de desenhos - folha de sala*. Guimarães: CAAA. <http://sub.contemporanea.pt/JANEIRO2016/79/>
- Pinto, P. (2019). *João Dixo, exposição cancelada*. [catálogo]: Ed. Afrontamento e CMVila Real.
- Pinto, P. (2021). *Albuquerque Mendes: Corpo de Performance*. Vila Real: Museu da Vila Velha.
- Porfírio, J. L. (12 de julho de 1973). Do Fascínio à Reflexão. *Diário de Letras*, in Ana Vieira : *Muros de Abrigo, Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Carlos Machado, Lisboa, Ponta Delgada, 2010, p. 203.*, 11.
- Porto, U. d. (s.d.). João Dixo, professor e pintor. Universidade do Porto. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jo%C3%A3o%20dixo
- Ramos, A. (Abril de 2011). *Ana Vieira*. CAM-Centro de Arte Moderna Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/cam/artist/ana-vieira/>
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.
- Raposo, C. G. (s.d.). *Pode a arte mudar a sociedade?* Buala: <https://www.buala.org/pt/a-ler/pode-a-arte-mudar-a-sociedade-introduc-a-o>
- Read, H. (2016). *Educação pela arte* (1982, 1ª ed.). (A. M. Rabaça, & L. S. Teixeira, Trads.) Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Reimer, B. (2007). Criatividade artística, Ética e Autenticidade. Em *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 1225-1228). Liora Bresler.
- Reitor do Santuário de Fátima. (s.d.). *Os peregrinos são os grandes protagonistas de Fátima*. Obtido em 8 de setembro de 2022, de Fátima: <https://www.fatima.pt/pt/news/os-peregrinos-sao-os-grandes-protagonistas-de-fatima-afirma-reitor-do-santuario>
- Ribeiro, A. M. (9 de junho de 2013). O mundo de Alberto Carneiro cabe numa cerejeira. *O Público*. <https://www.publico.pt/2013/06/09/culturaipilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carneiro-cabe-numa-cerejeira-1596898>
- Rodrigues, M., & Ferrão, L. (2010). *Formação pedagógica de formadores* (10ª ed.). Lidel, Lda.
- Rosendo, C. (2007). *Alberto Carneiro. Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri-IHA-Universidade Nova de Lisboa.
- Rosendo, C. (Outubro de 2009). OGIVA GALERIA DE ARTE, 1970-1974: «O RISCO DE SAIR DA NORMA». *L+Arte*, nº 64, pp. 58-62.

https://www.academia.edu/1619405/Ogiva_Galeria_de_Arte_1970_1974_O_risco_de_sair_da_norma_

- Rosendo, C. (2015). O corpo: a pedagogia de Alberto Carneiro. *Intercriatividade, Sessões de criação colectiva concebidas e orientadas por Alberto Carneiro-CAPC 1979-1980*. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra & Almedina
- Rosendo, C. (2020). *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra: A insatisfação e a dádiva como forma de resistência*. Contemporânea: <https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2020/carlos-antunes-e-desiree-pedro>
- Sabino, I. (2021). *GRUPO ACRE FEZ 1974-77. Arte e dinâmicas coletivas em Portugal*. CIEBA - FBAUL. Obtido em 20 de outubro de 2022, de <https://issuu.com/fbault/docs/grupoacre>
- Santos, H. (2005). O '25 de Abril' como ruptura sociobiográfica: potenciações e refrações no campo cultural. (N. d. Minho, Ed.) *NW Noroeste. Revista de História, 1*, pp. 9-52.
- Sardo, D. (22 de 04 de 2013). *A AMBIÊNCIA É, DE FACTO, UMA REALIDADE MATERIAL*. https://www.porta33.com/porta33_madeira/eventos/content_eventos/reflexoes_arte_esteticas_contemporaneas/reflexoes-texto-delfim-sardo.html
- Schechner, R. (2013). *Performances study: An introduction* (Vol. 3ª ed). New York&Londres: Routledge. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Schechner%20performance%20studies%20un%20inrrroduction.pdf
- Serralves. (2013). *Alberto Carneiro: arte vida/ vida arte - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA*. Serralves. <http://arquivos.serralves.pt/details?id=72246>
- Silva, C. C. (2019). *A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*. História da Arte Contemporânea, NovaFCSH, [Dissertação de Mestrado]. <https://run.unl.pt/bitstream/10362/93700/1/Caroline%20Silva%20-%20disserta%20a7%20a3o.pdf>
- Sousa, E. (4-6 de janeiro de 1974). A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's, 20*.
- Sousa, E. (1977). *O PAPEL DAS BEEELAAASS AARRTEEESS*. Ernesto de Sousa: <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/o-papel-das-beeelaaass-aarreeess>
- Sousa, E. (s.d.). *Artes-da-acção ou Performances (Performing Arts)**. Obtido em 20 de junho de 2022, de Ernesto de Sousa:

<http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/artes-da-accao-ou-performances-performing-arts>

- Sousa, E. (28 de dezembro de 1972). O Estado Zero: Encontro com Joseph Beuys. *República*. Obtido em 10 de outubro de 2022, de <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/o-estado-zero-encontro-com-joseph-beuys>
- Sousa, E. (Abril de 1973). Artes plásticas. Dois anos. *Lorenti's /2*.
- Sousa, E. (s.d.). *Alternativa Zero*. Obtido em 20 de junho de 2022, de Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>
- Sousa, E. (s.d.). *UMA FESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE*. Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/aniversario-da-arte>
- Sousa, E. (s.d.). Ernesto de Sousa: <https://www.ernestodesousa.com/projectos>
- Sousa, Ernesto. (8 de setembro de 2022). *Uma festa para celebrar o 1.000.011º aniversário da arte*. Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/aniversario-da-arte>
- Sousa, P. M. (2011). A Obra Performativa de Armando Azevedo. *Mestrado em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras [Dissertação de Mestrado da Universidade de Coimbra]*.
- Sousa, R. (1974). Aspectos da função social da obra de arte. *Revista de Artes Plásticas* (5).
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2006). *Dewey's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>
- Synek, M. (6 de junho de 2006). O jogo entre o enigma e a arte. (L. Umbigo Edições, Ed.) *Umbigo*. <http://umbigomagazine.com/um/2016-06-06/o-jogo-entre-o-enigma-e-a-arte.html>
- Tavares, C. A. (Dezembro de 1988). Iremos evocar, aquele que nunca gostou de homenagens, José Ernesto de Sousa. *Vértice*, pp. 113-114.
- Vale, P. P. (2010). *Ana Vieira: Muros de Abrigo*
<https://www.anavieira.com/documents/20190926anavieiraPauloPiresdoValePT.pdf>
- Vostell, W. (1979). A réplica de Wolf Vostell. *Cultura vs Contracultura*. (A. C. Pinto, Entrevistador) Sema. <http://www.revistasema.pt/sema-nordm-2.html>
- Wagner, R. (2003). *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona.

Zangler, U. (Realizador). (1977). *IV Encontros Internacionais de arte, Caldas da Rainha* [Filme].