

PERFORMANCE EN PORTUGAL (UN RELATO PERSOAL)

Ção Pestana

Como sabemos, toda a arte do século XX está implicada dunha forma máis ou menos explícita cos fenómenos socioculturais dunha cultura artística asumida como europea. Concretamente, Alexandre Cirici, baseándose no aspecto subversivo do *happening*, subliña: «O tema principal que o *happening* puxo ao descuberto era o carácter ditatorial, absolutista, que tiña a arte anterior, ditado por uns autoconsiderados posuidores de inspiración e aceptado reverencialmente polos espectadores» (Cirici, 1976: 8). Esta definición de *happening* difire do que a miúdo se enuncia como *performance*: «(...) mentres que aquel (*happening*) rexeita moitas suxestións sobre o contido, este (*performance*) ten como obxectivo específico referencias e metáforas expresivas, ou mellor, expresionistas con implicacións conceptuais» (Fusco, 1988: 356). Por outro lado, as *performances* gañan maior expresión en períodos de cambios sociais e políticos e levan os artistas —e tamén as industrias culturais— a unha exposición crítica da exploración corporal e espacial, co que crean ambientes estéticos e de comportamento, unha autoidentificación, nunha perspectiva Wolf Vostell.

Estas prácticas constitúense como vehículos privilexiados dunha ruptura estética que se distancia das linguaxes e representacións artísticas máis convencionais. Anticipan a representación e anuncian a liberdade creativa na esfera pública —xa desde hai moito tempo reivindicada— transformando os artistas en narradores deste tempo, en recreadores de espazos vividos. Esta ruptura tiña na provocación unha meta inicial do *happening*, unha forma residual onde o corpo se entendía como unha mensaxe (Davis, 1987: 52). Con posterioridade foise orientando cara a unha interacción máis socioartística, con formas e especialidades de intervención /sensitivas propias, seguindo as liñas específicas de cada artista e asumindo máis alá dos canons establecidos; en definitiva, reescribindo novos itinerarios artísticos desde un enfoque conceptual.

Denunciantes do esgotamento dunha estética vixente, os *performers* buscaban novas formas de expresión e creación. Obsérvense os exemplos da obra de Gilbert e George cando afirman que «a arte significa descubrir, reinventar a vida, non soamente unha liña de traballo nova, unha forma nova. Fúndase todo nos seres humanos, na reinvenção dun novo xeito de vivir: somos todos entidades culturais» (Live/life, 1997: 149), ou do artista W. Vostell cando vaticina unha arte ao encontro das culturas populares (Canle, 1979: 4). Dende logo, a *performance* rompe e propón novas cuestións que afectan as linguaxes artísticas, espárese outras hipóteses que nos conducen a outros modos de mirar e de facer, recrea novas liñas de intervención e promove estudos a través de disciplinas ao desenvolver a crítica nos dominios dunha cultura visual vixente.

A pertinencia dunha reflexión sobre o estado da *performance* en Portugal xorde da necesidade de revisitar accións, cruzamentos de formas artísticas na secuencia dun tempo histórico-político, un espazo revolucionario, que foi o «25 de abril de 1974». Vexamos como João Fernández se refire ao contexto que define este período:

Décadas de illamento cultural e político da sociedade portuguesa no século XX son, sen dúbida, responsables da ausencia dunha reflexión sobre o pasado que paradoxalmente, canto máis recente, máis esquecido se volve na memoria e na acción de quen se sitúa no presente como momento en que urxe reiniciar un camiño, un proxecto, unha idea, coma se todas as

experiencias anteriormente intentadas non fosen máis que ocasións esporádicas dunha memoria que xamais se asume (J. Fernández, 1997: 15).

Anteriormente a este tempo, nos últimos anos da década de 1960 e en certos certames artísticos de cariz máis ou menos clandestino, preséntanse accións artísticas en galerías vangardistas e actívanse novas formas experimentais próximas a esta liña de investigación: a desmaterialización da arte e unha busca de sentido na exhibición de emocións e expresividades identitarias. A *performance* en Portugal tendía a rexionalizarse a través dunha minoría intelectual-artística identificada co experimental ao tempo que defendía a escenificación corporal-espacial, como unha *mise-en-scène* artística-crítica. Estas novas formas foron apoiadas por un segmento da elite de críticos, curadores, comisarios, artistas nacionais ou estranxeiros (ou *estranxeirados*), que exaltaban a estética do visual-presenciado, do perceptivo e do mutante. Non obstante, a aceptación definitiva da *performance* dentro do medio artístico portugués produciuse cando esta se presentou nos circuitos das galerías, centros culturais, bienais, museos, certames artísticos e en programas de industrias culturais alternativas —máis ou menos— «estetizantes».

Estes facedores de diferentes modos de ver e realizar buscan, despois do 25 de abril en Portugal, expoñerse publicamente, creando fértiles dinámicas en varias localidades. Recordemos Alternativa Zero, accións nas galerías Diferença e Módulo, Cooperativa Árbore, Sociedade das Belas Artes, CAPC, Coimbra, escolas de Belas Artes de O Porto e de Lisboa, F. C. Gulbenkian e outros certames como Bienal de Cerveira ou Almada; espazos onde se lle dá prioridade á relación interactiva artista-público. Complementando este panorama, é importante advertir que a *performance* entendida como resposta á represión da expresión vivida antes do 25 de abril, xa se insinuara nun momento concreto en manifestos sociais e artísticos que, ademais, utilizaban a rúa como espazo dunha acción que dialogaba co público. Así, a arte de acción en Portugal asúmese como un dos formatos artísticos máis radicais cunha grande implicación política e artística individual e en grupo. Desenvólvese no período posrevolucionario e vaise domesticando lentamente pero mantén, con todo, a súa dimensión crítica sobre prácticas e mentalidades vixentes.

A finais da década de 1960 e principios de 1980 estas formas de manifestación/intervención artística foron evolucionando do espazo público (Albuquerque Mendes Grupo Puzzel, Grupo cores CAPC), cara a espazos pechados. Destacamos, entre outros, a Elisabete Mileu, Miguel Barbosa, José Conduto, Joana Rosa, António Barros ou Silvestre Pestana. A pesar de que os seus traballos case non foron documentados cóstanos que se mesturaban con influencias do *body-art* ou se incorporaban a instalacións. Neste sentido, recordemos as propostas de artistas de Coimbra como Ção Pestana (1978), Rui Orfão (1988), Túlía Sadanha (1978), Armando Azevedo (1976), Manuela Fortuna (1982) ou António Barros (1978). Como manifestaron as experiencias da CAPC, a *performance* neste momento partía dunha aventura sensorial, máis espontánea. Dende usos individuais e colectivos, pasouse a un coñecemento en grupo, dialogante e corporal. Ao longo da primeira metade da década de 1980 seguíase unha liña de emancipación individual dos produtores que se descubrían na exposición física, na forma de ser e facer arte, fronte a un público que superaba o *gueto* do artístico. Conscientes do servizo público-artístico que prestan estes inqedos colectivos, intensifícanse as manifestacións creativas, replícanse, expáñdense

as súas intervencións en diversos espazos nacionais e internacionais. Así, foise desenvolvendo unha *performance* de modalidades, individual ou de tendencia colectiva. Unha práctica que colaboraba co público de acordo cun guión preestablecido, xa fose escrito ou apenas reactivo a ese público. Unha construción do real que se inscribía nun molde experimental menos internacional e máis rexionalizado. Un facer realizado por artistas plásticos e posteriormente por outros creadores pertencentes a outros segmentos artísticos que, en ocasións, revitalizan rituais e crean ambientes estéticos con movementos, sonoridades e grafismos: significativos e críticos.

Cando optan polo rexistro, fotográfico ou videográfico, estas accións implicaban xa a construción dun guión máis ou menos estruturado e descubriase a necesidade de complementar a natureza da narración —máis ou menos incompleta— polas vías fotográfica e/ou videográfica. Esta fase do rexistro viña acompañada da recreación simultánea de instalacións consideradas como soporte físico do propio devir das accións, presentándose como curtas escenografías en espazos abertos ou pechados e seguindo unha intervención con algunhas pinceladas de dramaturxia, danza ou espectáculo musical. Nun primeiro momento o rexistro tiña unha inclinación máis documental da acción, seguindo posteriormente, a exploración artística da súa captación asumida como unha linguaxe. Esta captación era realizada pola mirada, por un rexistro de cámaras en movemento ou estáticas e íase (re)construíndo en (re)lecturas e (re)interpretacións individuais e colectivas, propostas polas (re)posicións, (re)creacións do texto, dun tempo e dun lugar.

Bibliografía

- Argan, G. C. (1988): *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- «Canal Arts e Expressions Culturelles» (1979): Paris: Ed Jornal Mensual d'Arts et d'Expressions Culturelles, núm. 29-31.
- Davis, F. (1987): *La comunicacion no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Forkkema, D.W. (s/d): *Modernismo e Pós Modernismo*. Lisboa: Ed Veja.
- Fusco, R. (1988): *História d arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.
- Morel, J. I. (1979): *Happening de Happenings y todo es Happening*. Barcelona: Ed. Granolles Happening.
- Thomas K. (1988): *Hasta hoy estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- W. P. (1996): *Helena Almeida. Dramatis Perso: variações e fuga sobre o corpo*. Porto: Ed. F. Serralves.
- W. P. (1997): *LIVE/LIFE*. Lisboa. Edição Centro de Exposições /C. C. Belém.
- W. P. (1997): *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Ed. F. Serralves.