

COLABORAÇÃO NA ARTE PORTUGUESA – MESA REDONDA

SAMUEL SILVA (i2ADS.FBA.UP), **SANDRA VIEIRA JÜRGENS** (IHA/DHA/NOVA FCSH), **RITA FABIANA** (FCG), **JOSÉ MAIA** (Espaço Mira), **ANTÓNIO OLAIO** (Colégio das Artes/UC)

Samuel Silva:

Se hoje qualquer discurso sobre colaboração parece ter de enfrentar uma resistência, ela não provém, certamente, da sua significação. Como acontece com tantas outras coisas, o termo colaboração não oferece grande dificuldade de entendimento. A meu ver, a resistência parece encontrar-se na sua profusão. A palavra colaboração emprega-se em todo o lado e de múltiplas formas: na política, nas empresas, no desporto, na ecologia, na arte. Talvez não estejamos a falar sempre da mesma coisa. Ainda ontem, enquanto me preparava para esta mesa redonda, ouvia em pano de fundo na televisão um documentário sobre o José Mario Branco. Dei por mim a pensar no peso, na gravidade que as palavras “colaboração”, “coletivo”,



FIG. 1: Mesa redonda com António Olaio, Samuel Silva, Sandra Vieira Jürgens, Rita Fabiana e José Maia. Conferência *Campos de Colaboração*, Culturgest, Lisboa, 20 de novembro de 2019. Créditos: Campos de Colaboração.

Transcrição editada da mesa redonda com o mesmo título que teve lugar na conferência Campos de Colaboração, na Culturgest, no dia 19 de Novembro de 2019.



“comum”, “solidário” adquirem na rouquidão da fala deste autor. Não há melhor maneira de lhe prestarmos tributo se não debatendo muitos dos seus desígnios de vida¹. Thomas Hirschhorn, por outro lado, se estivesse nesta plateia, não esperaria muito tempo para se levantar e reivindicar o termo “coexistência”, como um *hard term* em oposição ao tom suave e cordial que nos suscita a palavra “colaboração”.

Começamos pelas perguntas sobre o tema em debate, pois qualquer interrogação é, em si, um desejo de movimento. De que falamos, afinal, quando falamos em colaboração na arte? Os artistas colaboram sempre da mesma forma? O espírito colaborativo resulta de motivações coincidentes? Colaboração é necessariamente coletivização? Poderemos pensar em coletivos de artistas como espaços onde coexistem individualidades com modos particulares de partilha e de criação comuns? Serão mais intensos e radicais os fenômenos de colaboração ou coletivização artísticos em conjuntura de crise, seja ela pessoal, social, política, ou existem outros fatores que impulsionam experiências partilhadas? Que contributos trouxeram essas experiências artísticas colaborativas à redefinição do próprio campo da arte? Que tipo de conhecimento produzem? Qual o lugar da falha, do desmembramento, da falência ou da desmobilização que grande parte dos coletivos sofre? O que produz essa precariedade existencial? E, finalmente, o que é que a era da hiperconetividade digital trouxe de novo aos campos colaborativos?

Constatamos, no caso português, desde o período pré-revolucionário até à atualidade, uma tendência cíclica na emergência de práticas colaborativas, que se manifestam de múltiplas formas: desde o Centro de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), ainda nos anos cinquenta, passando pela Cooperativa Árvore, o Centro de Arte e Comunicação Visual, a Ar.Co, o grupo Acre, o Grupo Puzzle, a Alternativa Zero, o movimento Homeoestético, o grupo Missionário, para destacar apenas alguns dos exemplos de coletivismo na arte nos anos subsequentes ao fim da ditadura. Desde projetos auto-organizados por artistas, muitas vezes sem espaço identificado e de geografia variável, que constroem modelos cooperativos autogeridos, de experimentação e divulgação das próprias práticas e dos seus pares, aos coletivos com um

programa estético estruturado, até grupos de artistas que recusam a nomenclatura de coletivo, mas cuja existência e funcionamento assentam em lógicas colaborativas. São muitas as modalidades, metodologias, modos de relação, coabitação e colaboração. No entanto, parece existir um lençol freático comum que irriga todo este lastro de práticas colaborativas do último meio século em Portugal, e são enormes os contributos desta insurreição face aos modos tradicionais de criação, produção e difusão do fazer artístico. Vou citar apenas alguns: o desafio da liberdade de intervenção política e cultural, sobretudo no contexto da ditadura portuguesa; a problematização das noções de autoria; o alargamento das possibilidades de experimentação e receção artísticas; a promoção de subjetividades e linguagens artísticas emergentes que escapam à assimilação museológica ou comercial; e, por último, a forma como reclamam uma dimensão comunitária da experiência artística, ou, inversamente, o contributo que dão ao percurso individual de cada autor.

Começo pela Sandra. Se atendermos à história das práticas colaborativas em Portugal, a relação singularidades/coletividades, isto é, o equilíbrio entre o desenvolvimento das singularidades individuais dos artistas no interior destes coletivos e a pressão do comum, parece ser a pedra de toque. Será esta dialética a principal responsável pela existência provisória de que muitos destes grupos enfermam? Ou será, antes, essa a sua principal potência?

Sandra Vieira Jürgens

Faz todo o sentido pensarmos nessa tensão e fricção. Quando falamos em colaboração, pensa-se que toda a gente está em sintonia e a trabalhar no mesmo sentido, e nem sempre é assim. E aquilo que se nota, tendo em conta o panorama geral durante os séculos XX e XXI, é que existe essa fricção, e que muitos dos grupos que foram surgindo não tinham a intenção de serem grupos formais. Lembro-me dos Autores em Movimento, que negavam essa questão de grupo ou de coletivo. O coletivo era uma forma de funcionarem. Procuravam uma maior informalidade em relação a todas as categorizações, rejeitando institucionalizarem-se. Portanto,

¹ A mesa redonda teve lugar no dia que se seguiu à morte do músico e compositor português José Mário Branco (25 de Maio de 1942 - 19 de Novembro 2019).

havia a tentativa de manter a singularidade, ou a individualidade, dentro dos vários grupos. Quando falamos em colaboração, há inúmeras pontas soltas, em termos das tentativas de estruturar, de pensar, ou de sistematizar um pensamento. Para já, a colaboração desde sempre existiu. Todos os artistas contam com a colaboração de alguém, nem que seja dos amigos, da família, dos pares, de quem está perto. A questão é se a formalizam de alguma forma, ou se encontram meios de tornar isso visível para o exterior. E aqui há várias formas de colaboração: os movimentos artísticos tiveram todos uma base colaborativa. E aí não tinha que ver com a desconstrução da autoria, tinha que ver até com a afirmação de uma autoria, por via de manifestos para afirmar a sua posição. É precisamente o contrário do que hoje associamos à colaboração, que é uma dispersão da marca autoral. Por exemplo, ontem houve uma comunicação² sobre a questão das mulheres e dos coletivos nos anos setenta. E se, por um lado, havia a necessidade de um movimento coletivo, por outro, cada uma tinha a sua guerra, a sua frente. Penso ainda no Art Workers' Coalition e em como as esquerdas estão sempre muito atomizadas, pois têm várias frentes. Li os relatos de algumas reuniões desse grupo, em que a discussão era altamente acelerada. Juntar 50 ou 60 pessoas é muito complicado. Mesmo na cena portuguesa, nos anos noventa, houve vários debates na Galeria Zé dos Bois, pois queríamos fazer associações, colaborações. Nunca dava resultado. Porque era necessário, a partir de pensamentos diferentes, chegar a um consenso. A questão da singularidade faz com que muitas vezes os grupos se vão diluindo. Talvez resulte melhor quando não há questões políticas implícitas. Isto é, se for uma prática artística que tenha mais que ver com a questão estética, com o desenvolvimento de um trabalho em conjunto, como se fosse um artista ou uma autoria individual, é mais fácil. Mas a formação dos coletivos tem igualmente que ver com o que os une num contexto. Não gosto de falar em estratégia, mas há intenções na formação dos grupos. Se há desejos, há necessidades de atuação. É muito difícil sistematizar o porquê de se formarem coletivos. Cada coletivo tem a sua identidade: muitas vezes prende-se com a intenção de transformar as condições de exposição, outras com a questão da

autoria, outras ainda com a coincidência de partilharem atelier. E nota-se a tendência para a coletivização nas mostras atuais. Se, antes, os coletivos estavam à margem daquilo que era tido em conta na arte portuguesa, hoje em dia, eles são muito centrais. No percurso que se faz pelos “espaços independentes” durante a feira de arte Arco Lisboa, quase todos eles são ateliers. E neles não há um propósito de questionar a autoria ou as bases que regem o sistema artístico. Assim sendo, é necessário fazer a distinção entre tipos de coletivos, tal como se pode fazê-la relativamente aos movimentos ou coletivos que são formados com a necessidade de criar um espaço ou uma exposição independente, que seja alternativa em relação ao mercado galerístico. Na altura chamava-se “exposição independente”, hoje não faz sentido falar-se disso. Estou a lembrar-me, por exemplo, das exposições gerais de artes plásticas nos anos quarenta, em que a frente contra a ditadura se une. Isto é, unem-se três movimentos: abstracionistas, surrealistas e neorrealistas, para mostrarem o seu trabalho, porque não havia outras condições para o fazerem. Depois, há ainda as duplas de artistas. Tenho mais dificuldade em entendê-las como um coletivo. Digamos assim: são formas de trabalhar que implicam a colaboração, mas não sei se lhes chamaria “coletivo”: dois não é bem um coletivo, tem que haver um terceiro para criar ali a tensão, a fricção.

Samuel Silva

A Rita tem experiência de trabalho em curadoria fora das instituições e, mais recentemente, no enquadramento institucional. Tem trabalhado, não apenas figuras históricas, como aconteceu na retrospectiva de José Escada, como autores mais jovens, ou não tão jovens, como Ricardo Jacinto, Ana Jotta ou Ricardo Valentim. Em muitos desses artistas, o pendor colaborativo é muito forte. Do ponto de vista da curadoria, estaremos a falar da mesma forma colaborativa quando pensamos em José Escada ou em Ricardo Jacinto, por exemplo?

Rita Fabiana

Estamos a falar de formas de colaboração diferentes. Como a Sandra disse, os artistas sempre colaboraram com alguém, mesmo fora do campo artístico. No contexto da produção

² Sandra Vieira Jürgens refere-se à intervenção de Camilla Paolino intitulada “Tracing the Genealogy of Collective and Art-led Thinking in the History of Italian Neo-feminism”, que teve lugar na véspera desta conversa, no primeiro dia da conferência *Campos de Colaboração*.

artística de José Escada, que se inicia nos anos cinquenta, todo o trabalho colaborativo acontece em torno de uma ideia modernista de cruzamento disciplinar, sem uma verdadeira diluição das fronteiras disciplinares ou das autorias, e a colaboração faz-se sobretudo entre artistas plásticos e escritores, mas também entre artistas plásticos e arquitetos. Tal é notório se considerarmos, por exemplo, a sua pertença ao Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR) nos anos cinquenta, inícios de sessenta. Ou seja, há a ideia de um espaço alargado de criatividade onde artistas e autores de campos disciplinares diferentes se encontram. Mas é completamente diferente se pensarmos numa produção contemporânea. José Escada tem uma trajetória que é, de facto, moderna, com ligações à literatura - colaboração em capas de livros, criação de logotipos, ilustração...-, ou na sua participação em periódicos - revistas, jornais. É alguém que está igualmente interessado na escrita, numa crítica histórica da pintura, cruzando uma prática artística e uma reflexão, pela escrita, sobre essa mesma prática. Ainda nos anos cinquenta, há a experiência muito marcante da revista *KWY*, que tem as suas origens na revista universitária *Ver*, em que a relação entre as artes visuais e a literatura ou a poesia é, no entanto, ainda muito central. A partir dos anos sessenta e, sobretudo, setenta, quando a obra de Escada se centra em torno da representação do corpo, de que se destacam as representações homoeróticas (um corpo político, um corpo-campo de batalha), é quando, precisamente, a sua prática se torna mais fechada e isolada. Temos os seus companheiros de *route*, mas são sobretudo cúmplices de convívio e de discussão. Trata-se de figuras como Al Berto, o poeta, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny ou Lima Barreto. Mas aí, já não podemos falar de colaboração: tem mais que ver com o convívio, com uma cumplicidade importante num momento em que a homossexualidade é ainda criminalizada em Portugal. Em relação às práticas contemporâneas, tenho trabalhado com muitos artistas para quem a questão da colaboração é fundamental. Estou a pensar no André Guedes, no Ricardo Jacinto, mas também na dupla A kills B do Hugo Canoilas e do João Ferro Martins. E, recentemente, a dupla - embora eles não se denominem como dupla, mas há, de facto, um território comum de trabalho e de cumplicidade -, da Ana

Jotta e do Ricardo Valentim. De facto, no processo criativo destas duplas, e nestes territórios autorais com uma prática colaborativa, existe uma tensão entre o que é do domínio da singularidade, traduzida na máxima dos A kills B “um mais um é igual a um”, e o que é do domínio do *comum*, ou fundador de comunidade. Este “um mais um” é a afirmação de duas (ou mais) singularidades, mas deste encontro surge outra figura, que é a da pluralidade.

Encontramos esta ideia da singularidade e da pluralidade na Túlia Saldanha e na geração dos anos setenta, nomeadamente em torno das atividades do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. A Túlia chega a Coimbra em 1959, e em 1967 torna-se sócia do CAPC. Um dos gestos seminais no caminhar para uma prática colaborativa e uma intervenção coletiva dá-se logo em 1970, com a criação da “galeria preta” (também chamada de galeria CAP), por Túlia Saldanha, Albuquerque Mendes, Ângelo de Sousa e João Dixó. Este episódio mostra como, frequentemente, a colaboração tem que ver com questões de autoria - há uma interrogação e uma vontade de transformação mais profunda que têm que ver com o que é o autor -, mas também com o que são o objeto de arte e os espaços, e como é que estes influem sobre a perceção e a construção dos projetos artísticos. E, finalmente, uma vontade de transformação do próprio papel do público ou da audiência. Tudo isto está integrado.

Na Rua Castro Matoso, sede do CAP de Coimbra, havia um espaço dedicado ao desenho de cópias de esculturas antigas chamado Dessin d'Aprés l'Antique. Um dos gestos fundadores deste novo ciclo do Círculo de Artes Plásticas, ligado às questões de colaboração, de intervenção coletiva, de participação do público, mas também de ação política e social, é a transformação daquele espaço na “galeria preta”, em que todo o espaço é fechado e pintado de preto (o oposto do convencional cubo branco). Este é um dos primeiros passos para a constituição de um coletivo CAP ou, mais tarde, em 1977, do nomeado Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas (GICAP). O coletivo CAP e o GICAP têm uma constituição variável: Túlia Saldanha, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Alberto Carneiro, por vezes a Teresa Loft, mas também Rui Orfão, António Barros e Ção Pestana.

E se, primeiro, temos a conquista de um espaço disruptivo, uma sala negra, num segundo momento, vemos que grande parte das intervenções do Coletivo e do GICAP vão consistir na ocupação da rua, nomeadamente na Semana de Arte (da) na Rua, em 1976. Há a ideia de que a colaboração ou a intervenção coletiva estão intimamente ligadas a uma transformação e problematização dos espaços onde a arte acontece ou é mostrada. É evidente que esta ocupação da rua não pode ser dissociada da ideia de que estamos num período pré e pós-revolucionário, um momento da vida social e política em Portugal em que a associação e a manifestação são proibidas e depois libertadas.

Na Semana de Arte (da) na Rua, a ocupação do espaço público é materializada, entre outras atividades do coletivo, numa espécie de “procissão”, ou ação-procissão, como eles lhe chamavam, pelas ruas de Coimbra em que os artistas estavam encapuçados, vestindo fatos pintados, muito coloridos, e tocando instrumentos de música, evocando os fatos e rituais transmontanos (a Túlia Saldanha, tal como João Vieira, é transmontana). Estas manifestações-intervenções, mais espontâneas, vão dar lugar a intervenções performativas mais elaboradas e mais conceptualizadas, como na intervenção “O Todo e a Parte, a Parte e o Todo” do GICAP, apresentada na Alternativa Zero, em que cada performer usa uma cor distintiva, num fato encapuçado que não permite a sua identificação (diluição das dimensões autoral e individual). A performance acabava com o ato de ligar, de entrelaçar, pois os fatos tinham tiras de pano soltas. Havia, assim, a ideia, não apenas de um corpo singular, individual, mas também do corpo social e, aqui, do corpo-coletivo artístico. E chegamos assim às Intervenções Cores do GICAP (também conhecido por Grupo Cores), em 1977, que consistiam em sublinhar a ideia de que o uso das cores afirma a singularidade de cada um – cada um dos performers veste “inteiramente” uma cor, declinando em gestos e palavras a cor que veste –, mas também de que, no seu conjunto, como grupo, eles formam uma espécie de paleta. Esta paleta seria a pluralidade, o que me parece uma imagem muito forte para pensarmos a questão dos coletivos, mas, sobretudo, a colaboração ou as práticas colaborativas. Estas intervenções de rua (nas Caldas da Rainha e em Lisboa)

foram realizadas a partir de um guião, onde se cruzava a presença conceptualizada da cor, do texto escrito e falado (manifestos), do som, da gestualidade, do corpo em movimento.

Samuel Silva

O José e eu somos do Porto. E os últimos 20 ou 30 anos foram feitos de uma espécie de herança ou contaminação progressiva de coletivos que se foram gerando. Não diria todos da mesma forma, mas a verdade é que parece existir um paradigma idêntico, que consiste numa certa falta de inscrição nas instituições, na falta de espaço para expor, na necessidade de desenvolver determinadas práticas, como a performance ou outras formas marginais. Estas necessidades deram origem, muitas vezes, à criação de espaços geridos por coletivos, onde os artistas foram obrigados a olhar para o trabalho de outros artistas, assumindo frequentemente a figura de artistas-curadores.

O José Manuel dos Santos Maia representa muito bem a figura do artista-curador porque a sua atuação é transversal a todos estes tempos, a vários coletivos, em diferentes posições, como curador, como artista, como público. Uma primeira pergunta: achas que a figura do artista-curador é uma consequência necessária destes fenómenos colaborativos? Como é que vês a sua emergência, a partir da tua experiência?

José Maia

Acho que sim. Relativamente ao Porto, muito tem mudado. Eu cheguei ao Porto na segunda metade dos anos noventa. O número de alunos na Faculdade de Belas Artes tinha aumentado exponencialmente e o número de escolas de artes também. O mesmo foi acontecendo ao longo da década seguinte. Mas a faculdade estava muito fechada sobre si mesma e nós estávamos bastante insatisfeitos. Ouvíamos falar das experiências do António Olaio na faculdade, das performances do Silvestre Pestana, das instalações do António Palolo, ativadas pelos Telectu de Jorge Lima Barreto e Vítor Rua, ou até de “Os Quatro Vintes”³. Anos antes, os estudantes sentiam mais liberdade para apresentarem as suas experiências naquela escola e para as partilharem com os seus pares. Tudo isto constituía, para nós, uma referência. Mas, nos anos noventa, a

³ “Os Quatro Vintes” (1968-1972) foi um grupo fundado por Jorge Pinheiro, Armando Alves, Ângelo de Sousa e José Rodrigues, depois de todos terem terminado o curso de Escultura e Pintura na ESBAP com a nota máxima de 20 valores.

universidade não convocava esse passado. Por isso, em 1997, criámos o grupo Inter+Disciplinar+Idades, e, com ele, começámos a comissariar exposições, a criar ciclos de conferências, a fazer circuitos por ateliers e outros espaços. No final dessa década, foram surgindo grupos, coletivos, e também espaços ditos “alternativos” e “independentes”. Numa lista que fiz recentemente, contei 26 espaços. Com a entrada de Rui Rio para a presidência da Câmara Municipal do Porto, em 2003, assistimos ao encerramento de muitos espaços expositivos e à inexistência de programação das galerias camarárias e Museus Municipais. Em resposta a esta negligência, os artistas criaram os seus próprios espaços. Assim, nasceram projetos tão diversos quanto o Mad Woman in the Attic, que era o sótão da casa do André Sousa, a cave da Fundação, a Sput&Nick the Window, o WC Container, que era um quarto de banho no Artes em Partes, do Paulo Mendes, o projeto A Sala, na sala e na cozinha do apartamento da Susana Chiocca e do António Lago. Havia ainda edifícios devolutos, como o dos Pêssego Prá Semana, lojas no centro da cidade, como a do Uma Certa Falta de Coerência ou a da Caldeira 213, na Ribeira, lojas em centros comerciais como a do Projeto Apêndice, no Centro Comercial de Cedofeita, ou ainda oficinas ou garagens como a do espaço Campanhã e o da Extéril, entre muitos outros. Após a saída de Rui Rio, entrou Rui Moreira que, com o Paulo Cunha e Silva, fazia questão de visitar estes espaços, mostrando o seu apoio ao estar presente. Para terem uma ideia: eu faço parte do projeto Mira, impulsionado pela Manuela Matos Monteiro e pelo João Lafuente, que adquiriram quatro armazéns. Durante o período de Rui Rio só podíamos apresentar em dois. Na semana seguinte às eleições que deram a vitória a Rui Moreira, abrimos os quatro espaços e começámos a programá-los. Isso não aconteceu só connosco, foi sentido por todos os artistas. Atualmente, é mais difícil conhecermos o que se faz, porque são inúmeros os coletivos que estão a surgir.

Samuel Silva

Gostaria de acrescentar uma outra ideia à espécie de veia histórica que estás a traçar. Refiro-me ao novo paradigma da especulação imobiliária. Hoje, os artistas e coletivos não conseguem alugar os espaços outrora reativados pelos próprios

artistas, e muitos ficaram mesmo sem eles. O que tem acontecido é que, entretanto, começaram a surgir coletivos de artistas dentro de coletividades que já existiam, como por exemplo clubes de futebol amador. Assim, há o CCOP (Círculo Católico dos Operários do Porto), o Praça da Alegria Futebol Clube, ou o Campanice, que, de algum modo, representam uma outra forma de existência e de colaboração, dentro de coletividades muitas vezes quase moribundas.

José Maia

Precisamente. Há grandes alterações na cidade, principalmente no seu centro, onde a noite é vivida. Muitos dos artistas estendem a sua atuação pela noite. São imensos os coletivos que atuam em discotecas, bares ou cafés. Estou a lembrar-me de DJ Urânio & MC Sissi, uma dupla de artistas que, para além do que seria a atividade normal de DJs, têm uma componente performativa e de imagem, e um posicionamento de crítica política e cultural. Mas há muitos outros exemplos, como os coletivos Ácida e Parva, que tomam conta da rua, com cartazes. Hoje, na cidade, há imagens incríveis. Já não vemos apenas o cartaz que vende algo, mas sim cartazes que são feitos por artistas-designers, que os criam para um determinado espaço, convocando a *street art*. A estes cartazes é adicionada informação que, por sua vez, anuncia uma festa, uma mostra que contempla performances musicais, ou outras, numa das discotecas ou bares da cidade, o que é muito pertinente. Digamos que estas práticas se vão expandindo e estão a tomar conta da cidade de uma outra forma. De facto, o número de espaços, de colectivos e de grupos não parou de aumentar, pelo contrário: o crescimento foi exponencial.

Samuel Silva

No trabalho do António Olaio, como artista e performer, parece existir, apesar da afirmação “eu sou pintor”, uma vocação para a colaboração. Há uma espécie de descentramento permanente: em colaborações com o João Taborda na música, com o Paulo Mendes na performance, etc. O que o leva à ideia de descentrar para colaborar? Que necessidade é essa? E, no sentido inverso, o que se ganha quando se regressa a uma prática mais individual?

António Olaio

Comecei a pintar muito cedo. Tinha familiares que eram pintores, logo ser pintor era uma possibilidade. Fui para o curso de Física porque adorava Física, e achava que ser pintor era uma coisa para a qual não precisaria da ajuda de ninguém. Depois percebi que não podia ficar ali e mudei-me para as Belas Artes [do Porto]. Mas, desde que comecei a pintar, comecei a ir beber cervejas com o Armando Azevedo. De algum modo, através do Armando Azevedo, eu vivi o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, sem o ter vivido. A história do Grupo de Intervenção, o Grupo Cores, ou a Semana de Arte (da) na Rua foram matriciais no meu trabalho. O que é engraçado na Semana de Arte (da) na Rua é que eles nem sabiam que iam ser um grupo, quando a fizeram. O Armando foi, tal como o Albuquerque Mendes, uma daquelas pessoas a quem o CAPC serviu para não concluírem os cursos universitários. A dimensão conceptual e performativa do CAPC talvez tenha sido fomentada pelo facto de os seus membros serem estudantes de diferentes cursos, numa universidade que não oferecia uma formação artística, não havendo uma relação tão forte com o objeto artístico como artefacto. Claro que tiveram o Ângelo de Sousa, o João Dixo, o Alberto Carneiro. O Armando, apesar de não ter formação artística, orientou ateliers e estava lá como professor. Num dos seus projetos, propôs que produzissem não propriamente roupas, mas que criassem uma relação entre a roupa e a pintura, vestindo a pintura; ou que incorporassem a pintura como pele. E a forma como integraram a Semana de Arte (da) na Rua transformou esse gesto numa performance. O Armando reconheceu, mais tarde, esse momento como performance - já haveria performance no mundo, certamente - mas, no Círculo, faziam performance sem dizer que o estavam a fazer. Como aconteceu num jogo de futebol que criaram, em que eles jogavam para perder.

O interessante na Semana de Arte da (na) Rua, entre outras coisas, foi terem decidido criar um labirinto na Praça da República, em Coimbra. Não tentaram orientar as pessoas, mas sim provocar a desorientação máxima. Havia a possibilidade de experimentar a densidade própria de um labirinto,

dentro do qual se encontrava uma senhora a fazer tapetes de Arraiolos e outra que levava os quadros, ou por onde andavam o Lima Barreto e o Rui Reininho, nos Anar Band, por exemplo.

Há uns anos, fizemos uma exposição antológica do Armando Azevedo no Círculo de Artes Plásticas, ainda no tempo do Victor Diniz como diretor, e eu fui fotocopiar coisas dos cadernos do Armando. Achei muita graça a uma ata do Grupo Cores. Na última reunião do grupo, só apareceu o Armando. Não deixou de escrever a ata. Colou lá um novelo de linhas com muitas cores, assinou e pôs as suas impressões digitais: a ata da última reunião do Grupo Cores!

Agora, respondendo à questão: o coletivo, o trabalho em colaboração, tinha que ver com a possibilidade de, com os outros, criar outro mundo, um universo paralelo que vive da realidade mas já é outra coisa, que é arte. O que me leva, na minha obra, a fazer várias coisas e a trabalhar com outros é não achar que sou pintor ou cantor, mas que as coisas andam em trânsito. De há uns anos para cá, poder-se-á chamar curadoria à organização enquanto trabalho colaborativo entre artistas, mas ainda não tenho a certeza de que se trate disso. Claro que se pode chamar curadoria, mas nasce de um impulso criativo que não é de uma natureza completamente diferente da de fazer arte.

No meu próprio trabalho, nunca me parece que estou a representar-me a mim mesmo. É uma purga, quase. É sempre na relação com os outros que a coisa acontece. No trabalho artístico, tento sempre encontrar estímulos exteriores como ignição. Como no trabalho recente, em que peço a colaboração de vários músicos para criar canções, respondendo a diferentes estímulos, reconfigurando, muitas vezes, a forma como faço as coisas (que, em muitos casos, dão origem a novos projetos de exposições). Mas estas coisas são assim: mesmo que eu faça isso, não me agrada muito o trabalho coletivo. É uma coisa de que não gosto. Quer dizer, não gosto da *ideia* de trabalho coletivo, da própria ideia, da possibilidade - porque nem sei o que é ao certo. Na altura em que o Grupo Cores fazia os painéis coletivos, a verdade é que eles abominavam esse género de coisas. Até no Grupo Puzzle aquilo era sempre irónico: as coisas não encaixavam bem, cada um

ficava com o seu bocado. Mas, no final, o que eu acho interessante é a possibilidade de descentramento, de provocar e desfocar a coisa. O facto de colaborar com o Paulo Mendes, não significa que sejamos o Dupont e o Dupond. Nas nossas performances cada um pode estar lado a lado, como num díptico. As canções levam-me obrigatoriamente a um trabalho coletivo. Mas ao criar estas novas situações na relação com outros, não o sinto como tendo uma dimensão experimental. Não perco o foco. E, ao fazer canções que parecem canções (como faço quadros que parecem quadros), é também a latitude conceptual que uma canção abre que me interessa, como o faz uma pintura que se apresenta como tal. E acredito que o que faço, faço-o em plena consciência... o que não será certamente uma singularidade minha.

Rita Fabiana

Estava a ouvir o António sobre a questão do (in)consciente e ela parece-me importante nas dinâmicas colaborativas, sobretudo se falarmos dos anos setenta e do contexto pré-revolucionário de resistência antifascista, mas também do período pós-revolucionário. Confluem aqui intenções e vontades por vezes utópicas, mas sobretudo disruptivas. Quando falamos do CAPC ou da Túlía Saldanha, falamos também da comunidade dos afetos. Estas comunidades uniam-se em torno de uma vontade de transformar as práticas artísticas, mas havia também uma espécie de coletivo eletivo que passava muito pelos afetos. Se pensarmos na Ogiva, na Galeria Diferença, na Alvarez ou no CAPC, temos a ideia e a prática do encontro, da festa, da alegria. E o Ernesto de Sousa dizia, citando Almada Negreiros, que “a alegria é a coisa mais séria do mundo”. Refiro-me, em particular, às festas, aos jantares no CAPC, mas igualmente à intervenção “O Banquete” da Túlía Saldanha, de 1979, encenada em torno da partilha de alimentos de cor preta. Penso igualmente nos encontros em Malpartida, como a SACOM II, que teve lugar em 1979, e na performance “Oblación – Licor Amoroso”, que consistia na recuperação de uma receita transmontana de licor de amoras, que era servido em palco ao público, de forma ritualizada. Penso ainda na performance “Comidas Portuguesas” da Túlía e do João Vieira, que resgatava receitas tradicionais

transmontanas, sob o signo do sangue e da cor preta (arroz de cabidela, chouriço de sangue) e que se materializava num jantar oferecido a todos os participantes da SACOM II. Aqui, entramos numa outra dimensão, que passa pela convocação de uma cultura arcaica e popular, ou de práticas muito ritualizadas, que vão precisamente recuperar o pensamento não-consciente. São temas que agora regressam em força, quando pensamos nas questões pós-coloniais e da descolonização dos saberes. É algo cíclico e que tem que ver com vontades de resistência, de liberdade e de disrupção.

António Olaio

A alegria é uma forma de se ser disruptivo, de poder desformatar e abanar um bocado as coisas. Mas imagino que O Grupo Cores pudesse ser um bocadinho mal visto por pessoas que tivessem ideologias, pois parecia que estavam a gozar com elas: viva o amarelo, viva o preto! E, na época, essa questão era uma obsessão: as pessoas não viam outra cor, num clima completamente tomado pela ideologia. As pessoas tiveram direito a ter a sua ideologia e a sê-la. Mas o Grupo Cores criou uma situação de ambiguidade.

Sandra Vieira Jürgens

Acho que essa ideia de disrupção está sempre presente em todos os coletivos. A figura do artista-curador tem que ver com trazer essa liberdade para as práticas curatoriais. E mesmo a maneira como vocês, artistas, lidam com essa questão é completamente diferente da nossa, a dos curadores. Os artistas parecem ter uma necessidade de extravasar e de não ter que fazer uma constante sistematização das coisas. Isso está muito presente numa certa forma de agir, na procura de espaços de maior liberdade, de maior informalidade. E isto tem sido uma constante ao longo dos anos. O que está a mudar é a visão que temos da colaboração, devido à cooptação a que se tem assistido, por outras palavras, devido ao que o próprio sistema fez da colaboração. Hoje, nas empresas, não há empregados, há colaboradores. E a lógica dos “projetos”, que era específica ao meio artístico, foi completamente inserida na maneira de funcionar da própria sociedade. A questão da tensão criada pelas ideologias, que referiu o António, tinha

muito que ver com as esquerdas. O Ernesto de Sousa sentiu muito isso. Nos anos setenta, o que se encontrava eram espaços dominados pela velha esquerda, uma esquerda que entendia, numa perspetiva quase neorrealista, que a arte tinha que ter um conteúdo. A maior parte da geração experimental não via as coisas dessa forma, queria ter um espaço de liberdade, e não de categorização da arte. E, hoje em dia, nota-se, por um lado, uma abordagem mais apolítica. A colaboração já não parece ter uma energia irreverente. E temos que tentar perceber se há ainda uma força vital, se ainda existe essa eferescência, essa chama, se ela continua ou não, uma vez que a colaboração é já uma espécie quase de lugar-comum das práticas artísticas. Creio que é importante pensar nesta viragem e na aceitação daquilo que são novas formas de funcionamento e de colaboração, que não eram assim há uns anos.

António Olaio

É de ver as coisas a acontecerem que o nosso trabalho fica melhor. Não no sentido de ter mais qualidade. As coisas que fazemos abrem campos de possibilidade, encontram outras expansões nas relações com os outros, e isso é quase vital. Essa capacidade de organizar coisas dá-nos uma sensação de vitória e de que não andamos atrás dos mecanismos de legitimação. Acho a palavra legitimação muito desagradável. O que não quer dizer que as instituições, muitas vezes, não devam ter o papel - e deveriam tê-lo mais - de lançar desafios e de fazer acontecer coisas que não aconteceriam se elas não os lançassem. Ao mesmo tempo, têm de mostrar que têm consciência daquilo que se passa à sua volta. Muito desse trabalho é feito pelos os artistas entre si, ou pelos curadores com os artistas.

Samuel Silva

Estamos sempre a falar de práticas colaborativas como se fossem coisas entre autores: entre um artista e um poeta, ou entre um músico e um performer. Todavia faz sentido pensarmos em práticas colaborativas de artistas que abrem os processos criativos à participação, por exemplo, de audiências, de grupos temporários que se formam para gerar uma

comunidade de invenção, de criação. Parece-me importante trazer aqui a questão da colaboração dos artistas com o público, de que ainda não falámos. Um exemplo disso são os *mixed media* do Ernesto de Sousa e a forma como ele integrava, momentaneamente, as pessoas que participavam nessa festa, levantando questões interessantes do ponto de vista da autoria. São espaços de subjetividade para o outro que não é, em si, assumidamente um autor. Se bem que isto não é uma questão estável e, recuperando um dos textos do Thomas Hirschhorn de que gosto muito, «Unshared Authorship», chegamos à ideia de autoria não partilhada. Ele toma posição absolutamente contra a ideia de colaboração. Ele prefere a ideia de coexistência, pois acha que colaborar desresponsabiliza o outro, em particular quando se trabalha com o público. E, portanto, prefere pensar no outro também como autor, sempre, porque isso responsabiliza a participação. Este outro lado da relação, a questão da colaboração no contexto da participação, poderia ser uma outra questão interessante a analisar.

Sandra Vieira Jürgens

De facto, Thomas Hirschhorn tem colaborado com comunidades, desenvolvendo uma arte partilhada. Ele fez um trabalho no Bronx, há uns anos, em que pagava um salário mensal às pessoas que com ele colaboraram durante três meses. Portanto, não se tratava da colaboração como forma de aproveitar o trabalho gratuito de voluntários. Queria também fazer aqui uma chamada de atenção à pergunta que nos foi colocada sobre a independência: o Thomas Hirschhorn faz obras com uma dimensão social, mas é um adepto da autonomia. Aquilo que ele defende, e acho que foi algo que sempre esteve presente no século XX, é a questão da independência e da autonomia. A muitos artistas, a colaboração parece-lhes estar associada a uma arte política. Isso acontece com alguns artistas em Portugal no século XX. Isto é, as reuniões em grupos pareciam-lhes ter mais que ver com o Estado Novo, ou então com a oposição. Portanto, a sua tentativa foi sempre a de manter um jogo entre estar numa frente contra a ditadura, mas não deixar que a política abarcasse o seu trabalho, afirmando a sua autonomia estética ao não

politizarem a sua obra. Era o que acontecia com a posição do grupo de artistas que gravitava em torno da revista *Presença*, que fazia a afirmação da individualidade e da subjetividade, afirmando-se como verdadeiramente independente. Podiam fazer exposições de grupo, mas mantinham, claramente, esse desejo de singularidade e de individualidade no seu trabalho.

Samuel Silva

Como desfecho, parece-nos evidente, pelo exposto nesta mesa redonda, que o território artístico colaborativo, para além da relevância do seu lastro histórico, continua hoje um tema atual, porque atuante na construção coletiva da democracia em Portugal, no limiar do novo século.

PARTICIPANTES

António Olaio é artista plástico e professor auxiliar de nomeação definitiva do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Foi Diretor do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e teve exposições individuais em Coimbra, Lisboa, Porto, Guimarães, Mallorca, Nova Iorque, Berlim, Frankfurt. Enquanto investigador explora as potencialidades conceptuais da arte enquanto objeto e instrumento de reflexão, nomeadamente nas relações entre o indivíduo e o espaço, entre a experiência plástica e a arquitetura. Das suas publicações são de salientar os livros "I think differently, now that I can paint" que desvenda a latitude da sua intervenção conceptual enquanto artista plástico e "Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp" que, através da obra deste artista, sublinha a obra de arte enquanto produção de pensamento.

José Maia (curador)/ **Manuel Santos Maia** (artista) nasceu em Nampula, Moçambique. Vive e trabalha no Porto. Licenciado em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da U.Porto. Expõe regularmente desde 1999. Organizou e co-organizou exposições individuais e coletivas em diversas cidades do país. Desde 1998 tem organizado debates, conversas e conferências com criadores de diferentes áreas artísticas, curadores, artistas-comissários, críticos e historiadores.

Rita Fabiana é mestre em História da Arte pela Université Paris I – Panthéon-Sorbonne e pós-graduada em Curadoria e Organização de Exposições pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenadora de Programação do Museu Calouste Gulbenkian desde 2016. Curadora desde 2006, desenvolveu projetos com artistas nacionais e internacionais como Zineb Sedira (em curso), Yto Barrada, Ana Jotta e Ricardo Valentim, Emily Wardill, Ricardo Jacinto, André Guedes, Leonor Antunes e A kills B, entre outros. Curadora da retrospectiva de José Escada, co-curadora das retrospectivas de António Ole e Tília Saldanha e curadora executiva do projeto Plegaria Muda de Doris Salcedo. Contribuiu em vários catálogos e colaborou em revistas de arte como a *Contemporânea* e *OEI* (Estocolmo), entre outras. Colaborou nos seminários de Curadoria e Organização de Exposições (Universidade de Coimbra) e, em 2018, colaborou com a Malmo Art Academy como avaliadora externa dos projetos dos finalistas do MFA.

Samuel Silva (1983) é artista plástico e professor. Vive e trabalha no Porto. Os seus projectos têm explorado as relações entre a prática artística e o contexto social, nomeadamente os processos de envolvimento e participação de públicos ou situações intersticiais entre criação artística e educação não formal. É professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, doutorado em Educação Artística e mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela mesma instituição. É investigador integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Sandra Vieira Jürgens é investigadora de pós-doutoramento, bolseira FCT no Instituto de História da Arte (IHA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa),

desde 2015. É atualmente professora e coordenadora da Pós-Graduação em Curadoria de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dirige a revista online *Wrong Wrong* e a plataforma digital *raum: residências artísticas online*, projetos da Terceiro Direito - Associação Cultural. É autora do livro *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX* (2016). Concebeu, dirigiu e editou a *Artecapital*, publicação online especializada em arte contemporânea (2006-2013). Foi editora da *Número Magazine* (2001) e da revista *Artes & Leilões* (2007-2010). Coordenou a comunicação nacional e internacional das representações oficiais portuguesas na Bienal de Veneza e na Bienal de São Paulo, nas áreas da arte e da arquitetura (2008-2010), na Direcção-Geral das Artes/Ministério da Cultura.

