



CAP

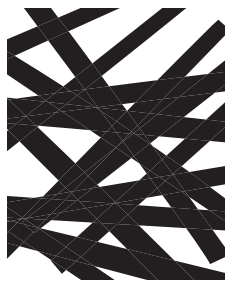
Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Memória / Memory

Vol. 1 / Nº 1

Urbancreativity.org



CAP

Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Memória / Memory

Vol. 1 / Nº 1

Urbancreativity.org

Memória / Memory

Editorial, Sérgio Vicente

4

Artigos/ Articles**Cláudia Madeira** - E. M. de Melo e Castro: "O laboratório artístico saltou para a rua em 1974!"

8

João Quintela & Filipa Ramalheira - Ensinar, investigar, intervir - o caso dos Laboratórios de Intervenção em Arquitetura in situ/

12

José Luís Abalos Júnior - A arte de rua enquanto experiência geracional

22

Ensaaios/ Working papers**Ana Mena** - Escultura Participativa, Um Possível Entendimento da Actual Arte Pública

34

Gabriela Cordeiro Mazzariello - Observação estética - percepções na cidade contemporânea

A vivência observatória do espaço urbano com experiência estética e de preservação da memória do lugar

35

Autores Convidados/ Invited authors**Loraine Resende de Souza** - Lisbon a huge tile

38

Levi Martins - Public space as a place for the dispute of power

40

Larissa Augusto - Urban Art far beyond counterculture

44

Letícia Larín - Art and Politics: reflections about the inclusion of indigenous culture within the art theory domain

52

Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE
CAP Co - Editor

Cadernos de Arte Pública (CAP) is an open source, regular scientific publication dedicated to Public Art - a cross disciplinary field, that supports research on the collective production of public space. 'Narration' and 'Memory' are the themes of the two first issues of CAP, the aim of these issues is to reflect upon the practices and proposals that summon the space and the public sphere into an art work. Either through the concepts and notions associated to them, either through the practices supported by the engagement of the public and its communities.

Increasingly the artistic agents require participating audiences, capable of producing and projecting meanings into their works, however the permeability of the public space, together with the incapacity to form specialised publics, expose the inoperability of traditional tools of analysis to build a narrative that is sufficiently comprehensive about this phenomenon. The debate on the specificity of the work, traditionally centred on the thought, methods and vocabulary of the artist, has been replaced by more recent forms of analysis that borrow concepts and modes of practice from outside of the traditional processes of production and artistic legitimation. But perhaps we often forget that "the relationships between the isolated parts of a visual object are offered simultaneously to its observer; they are there to be perceived and assimilated together and at the same time", as Krauss has taught us (2001). Meanwhile public art is re-expanding the limits of its own materiality and time. The idea of the work and its physical presence are now often diluted into ephemerality, into the time of a passing gesture, or the moment of a word or action taking place in a specific time, while reclaiming the qualities of the object as a new form of public expression.

CAP addresses the relationship that public art establishes with perceptions of time, and how this transforms the modes of artistic production and challenges the re-

interpreting of the current artistic legacy in the city. With basis on the program defined by Oriol Bohigas (1986), where he defended that it was "necessary to expand the concept of monument and that it was necessary to understand it as everything that gives permanent meaning to an urban unit, from the sculpture that presides and brings everything together, to the architecture that adopts a more representative character and, in particular, to the public space that is filled [and overcharged] with meanings". However, the output of artistic thought and production on public space has consecutively legitimised the criticism of monuments built accordingly to outdated canons, while questioning the values underlying their representativeness. Public art is a powerful tool in affirming the right to individual protest and a strong form of representation of public minorities. But simultaneously its political arbitrariness, is raising a series of questions, that span between the crisis of historical heritage embodied by the monument to the crisis of social identity that afflicts many of the values of their representativeness in the public space.

Is art, and public art in particular, losing the ability to transcend us (Lefebvre: 1974), to transport us to another place? Giedeon (1958) had already defended, in the nine points that he wrote together with Sert and Léger in 1943, that art must "they have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force the people". We live in a time when there is a significant increment in the production of art works for the public space, and we know that this demand is in large part due to the economic valuation and cultural promotion of cities. At the same time we assist to a shift in the direction towards non-monumentalisation (Giedion, 1944), it is not by chance that he defended that monumentality is affirmed

by timelessness in its public dimension, a state that can only be reached when, at a given historical moment, the art work achieves a balance between its social reason and the thinking of its intellectual elites. In CAP we attempt to discuss the relationship between the power given to art and the power of art in the transformation of society by citizens.

In the peripheries, new urban centralities emerge that bring about a new field of artistic action that despite its great vitality and transformative power, does not find an echo in the great structures of legitimation and dissemination of art. Nevertheless it is important to analyse these contexts and the ways in which they are given meaning, as well as to anticipate the debate on the main issues related to the artist's ethics and collective responsibility in the public administration of the territory.

We believe this publication to be a space of plurality, and the result of a cross disciplinary exercise between the arts, humanities and sciences that, in its heterogeneity, allows the integration and interaction of different types of skills and knowledge.

The group of artists and researchers who collaborated in these issues contributed to the debate on contemporary artistic practices, with public art at its core, their articles constitute a critical and multidisciplinary analysis, in order to bring together critical thinking that seeks to rethink the field of art in a globalised world, pointing out directions for the reconstruction of identities, opening up possibilities for re-commemoration, re-memorisation and re-valorisation of artistic production in the urban space, while facilitating the emergence of works with effects in the radical changes of our common reality. These two issues are an essential starting point for a better understanding of the current state of research on public art. They offer valuable new insights and together represent an important contribution to further research on the subject and its adjacent disciplinary fields.

Bohigas, O. (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, p. 103.

Giedion, S. (1944). *The need for a new monumentality*. *New Architecture and City Planning*. (coord. Paul Zucker). Nueva York: Hubner, p. 549-568.

Giedion, S. (1958). *Architecture You and Me: A Diary of a Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 48-51.

Krauss, R. (2001). *Caminhos da escultura moderna* (1a ed). São Paulo: Martins Fontes. P. 03.

Lefebvre, H. ([1974] 1991). *O direito à cidade*. São Paulo, Editora Moraes.

Scientific Committee

Alessandra Mello Paiva – UFSB – Salvador da Bahia (BR)
Alessandra Oliveira Araujo - UF – Fortaleza (BR)
Cesar Floriano dos Santos – UFSC – Santa Catarina (BR)
Carolina Vanegas Carrasco - TAREA IIPC - IDAES / UNSAM - (COL)
Cristina Pratas Cruzeiro– FCSH / UNL / IHA – Lisboa (PT)
David da Costa Aguiar de Souza – IFRJ - Rio de Janeiro (BR)
Fernando Quintas – FBAUL/ VICARTE – Lisboa (PT)
Gerbert Verheij - CIEBA – Lisboa (PT)
Helena Elias – FBAUL /VICARTE – Lisboa (PT)
Hely Geraldo Costa Junior – UESRJ - Rio de Janeiro (BR)
Ilaria Hoppe, Institut for Art and Visual History, Katholische Privat-Universität Linz, (AUS)
Jose Francisco Alves – Atelier Livre – Porto Alegre (BR)
José Pedro Regatão - IPL/ CIEBA – Leiria (PT)
Jeferson Camargo Taborda – UFMS – Mato Grosso do Sul (BR)
Mário Ramiro - CAP / ECA / USP – São Paulo (BR)
Marta Traquino – FLUL/ CEC – Lisboa (PT)
Sepideh Karami KTH – Stockholm (SW)
Sergio Vicente – FBAUL/ CIEBA – Lisboa (PT)
Sofia Ponte FBAUP/ ID+ (PT)
Teresa Espantoso Rodríguez, Universidad de Buenos Aires, (ARG)
Thiago Moreira Corrêa – USP / FMU – São Paulo (BR)
Vera Pallamin - FAU/USP – São Paulo (BR)

Editor - Pedro Soares Neves - Executive Director AP2/ Urbancreativity

Co - Editor - Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE

Contact and information

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

E. M. de Melo e Castro:

“O laboratório artístico saltou para a rua em 1974!”

Cláudia Madeira (Professora e investigadora no ICNOVA/IHA FCSH/NOVA e CET/UL)
Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
claudiamadeira@fcsh.unl.pt

Resumo

Em Dezembro de 1974 Ernesto de Sousa entrevistou, no âmbito de um programa cultural da RTP, Ernesto de Melo e Castro sobre a sua exposição “Concepto Incerto” apresentada na Galeria Buchholz, em Lisboa. Nessa entrevista Melo e Castro referia-se à importância da investigação laboratorial artística que ele considerava tão importante como em ciência, dizendo que, no 25 de Abril, esse laboratório saltou para a rua! Caminhando pelas ruas da cidade de Lisboa Melo e Castro mostrava como a Revolução tinha aberto as portas à manifestação criativa do povo, o que se revelava nas inscrições que apareciam nas paredes e mesmo nos sinais de trânsito. Este é um documentário importante sobre a memória pública da expressão do movimento revolucionário nas ruas em Portugal em 1974.

Palavras-chave: Revolução, 25 de Abril de 1974, grafitis políticos, poesia experimental, poesia na rua

Introdução

O período revolucionário em Portugal caracterizou-se por manifestações políticas, sociais e também artísticas vividas nas ruas. Este ambiente levou a que o 25 de Abril de 1974 fosse caracterizado como o primeiro exemplo de "arte pública anti-monumento" em Portugal, traduzindo-se num momento de participação e criação coletiva, que levou à progressiva substituição e destruição dos símbolos do regime (incluindo as esculturas públicas) no período ditatorial (1926 -1933) e no Estado Novo (1933-1974) pela emergência de uma iconografia provisória (Pinharanda 2005:41). As ruas das principais cidades e vilas portuguesas transformaram-se em tela viva, em contínua mudança. Nas paredes, a par dos cartazes, pinturas e murais, ganhou expressão uma “escrita” anónima por parte dos cidadãos que se estendeu à sinalética urbana e de circulação de trânsito.

Essa iconografia efémera, onde se misturava a performatividade e o visualismo, embora seguindo de perto os movimentos sociais e artísticos emergentes nos anos 60, onde a rua se tornou o local das práticas de intervenção políticas e artísticas emergentes, desde o situacionismo debordiano em Paris ao graffiti em Nova Iorque, passando pelo exemplo da cultura muralista do México e Cuba, ganhou no 25 de Abril, em Portugal um simbolismo de liberdade de expressão, de comunicação e reflexividade até aí interdito. Onde antes existiam paredes em branco e sinais de trânsito de significação unívoca surgiam agora por todo lado mensagens políticas, expressão da ação do cidadão político, do cidadão comum ou da classe artística.

E. M. de Melo e Castro: “conceptos incertos” e “poesia” nas paredes

Esse processo de escrita coletiva e anónima nas ruas foi analisado (e também reinterpretado artisticamente) pelo poeta experimental Ernesto Melo e Castro. O seu interesse por esta "explosão do visualismo nas ruas" prendeu-se com a proximidade que identificou entre estas manifestações e gestos que surgiam inscritas em espaço público, alterando o ambiente quotidiano, com o trabalho artístico que os poetas experimentais e visuais vinham desenvolvendo a partir dos anos sessenta em Portugal. Esta relação entre arte e quotidiano é enunciada pelo próprio artista num programa televisivo de âmbito cultural, da RTP, exibido pouco tempo após a revolução, a 15 de Janeiro de 1975, dedicado ao seu trabalho artístico e intitulado "Encontro com E.M. de Melo e Castro" (Madeira 2008, 2012, 2015). Este encontro dá-se através de uma conversa com o crítico (e também artista) José Ernesto de Sousa, à época um dos principais divulgadores da arte experimental no país. O encontro entre os dois acontece nas ruas da cidade de Lisboa e na galeria Buchholz, na qual Melo e Castro tinha exposta a sua exposição “concepto incerto” desde Dezembro de 1974.

É deste modo que tendo por cenário da conversa uma parede grafitada o Melo e Castro se apresenta como desenvolvendo uma investigação poética de âmbito laboratorial considerando que no após 25 de Abril esta se expandiu para a rua:

“eu tenho-me dedicado à investigação visual ao nível do laboratório. E para cá do 25 de Abril esse laboratório abriu-se e saltou para a rua! Saltou para a rua de que maneira? Saltou para a rua nos sinais de tráfico violados e portadores de mensagens políticas. Saltou para a rua numa explosão de visualismo que se encontra nas paredes das cidades portuguesas e das estradas portuguesas, e eu como viajo bastante de automóvel por essas estradas tive a oportunidade de verificar a enorme importância de muitos dos postulados e muitas das investigações que eu e os meus colegas experimentais fizemos na década de sessenta no campo do visualismo. Poderei dizer até que a explosão do visualismo pós 25 de Abril dá razão e júbilo (...) a todas as experimentações que pareciam

um pouco desligadas do contexto. É que de facto o contexto antes do 25 de Abril é que estava desligado da verdadeira criatividade do homem. Acho que isto é que é uma mensagem extremamente importante que pode ser lida nas ruas, nas estradas e nos caminhos portugueses.”

Caminhando pelas ruas portuguesas, Melo e Castro mostrava como a Revolução tinha aberto as portas para a manifestação da criatividade do “POVO”, desenvolvendo-se um diálogo nas paredes e sinais de trânsito entre (sobre)posições políticas revolucionárias e de reação à Revolução:

“Temos aqui um exemplo muito interessante de duas mensagens sobrepostas. Por exemplo, nesta parede em Lisboa, temos uma mensagem do partido comunista português, PCP, a vermelho, e a seguir a foice e o martelo, mas a reação numa ansiedade de deformar essa mensagem, e de torná-la não comunicativa e produzindo ruído nessa mensagem, transformou-a num Bobo e até pintou um boneco ali. Simplesmente o que é que aconteceu? Não deformou absolutamente nada, pôs-se apenas com a careca à mostra e mais nada, porque todos nós podemos ler o PCP lá por baixo e a intenção deformadora da reação. Mais adiante, encontramos aqui a mesma intenção, o mesmo PCP deformado mas já não figurativamente com a mesma intenção, numa figura abstrata e feita bastante à pressa e até de bastante má caligrafia.”

Esta leitura dos sinais expressos nos grafitis, que Ernesto de Melo e Castro vai continuar a desenvolver nas suas várias variantes, inspirou não só a sua exposição “concepto incerto”, como lhe permitiu uma análise do papel destas inscrições enquanto um “poema visual do POVO” (Melo 1977), um “espetáculo visual” no comentário de Ernesto de Sousa mas também, como afirma neste programa televisivo, enquanto uma importante “sinalização da história de Portugal no pós 25 de Abril”. Melo e Castro concluiu o programa afirmando:

“A investigação laboratorial é tão importante no campo da arte como no campo da ciência. Se realmente muitos de nós, poetas antes dos 25 de Abril, nos dedicamos a investigações laboratoriais de certo modo fechadas e herméticas para o grande público, parece-me que o que aconteceu, de facto é que as condições não eram propícias para que essas investigações ganhassem o peso e significação no contexto cultural do país, peso e significação que têm em todos os países livres e em todos os países progressistas”.

Num texto de 1977, denominado “Pode-se escrever com isto”, escrito para a revista Colóquio Letras o artista volta a fazer um balanço deste tempo após o 25 de Abril afirmando que o visualismo se manifestou nas ruas em várias formas e meios, embora com menos intensidade desde 25 de Novembro de 1975, que pode ser sistematizada do seguinte modo:

1. Dísticos, bandeiras, estandartes e cartazes usados nas manifestações.
2. Pinturas “artísticas” coletivas nos muros e paredes das casas, feitas por pintores anónimos (amadores) ligados a partidos políticos.
3. Cartazes de partidos políticos, formando efeitos murais massivos.
4. Inscrições de mensagens anarquistas, protoanarquistas e surrealizantes, geralmente de crítica ou espirituosas, mas sem invenção gráfica.
5. Intervenções sobre os sinais de trânsito, aproveitando ou desviando o seu significado como sinais de um código bem conhecido por todos (o da estrada); ou servindo-se desses sinais apenas como suporte.
6. Intervenção corretiva ou destrutiva, de grupos políticos sobre inscrições de grupos políticos adversos.

Reafirmará neste texto que o seu interesse analítico se reportará aos pontos 5 e 6, que são expressão de uma poesia visual de âmbito popular. Contudo, em 1974 foram também vários os projetos artísticos que seguiram esse movimento popular e o reforçaram nas ruas, entre os quais se pode destacar a manifestação do grupo ACRE (grupo logo constituído em Abril de 1974 por Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres e Joaquim Carvalho Lima)

que pintou em Agosto de 1974 grandes bolas amarelas no chão de uma grande extensão da Rua do Carmo. Por seu turno, em 1975, será a vez de Ana Hatherly apresentar o seu filme “Revolução”, no qual, através de uma montagem composta por imagens de murais e cartazes da cidade de Lisboa a que justapôs palavras de ordem, discursos políticos e músicas de intervenção, reproduz de uma forma imersiva o ambiente da Revolução do 25 de Abril. Desse mesmo processo resultará a obra “As ruas de Lisboa”, em 1977, série de quadros de grande escala, representando a colagem de cartazes rasgados nas ruas de Lisboa pela artista, para serem apresentados em museus.

Conclusão

Estes exemplos aqui apresentados mostram a atenção e interação que os artistas experimentais tiveram sobre a Revolução do 25 de Abril de 1974. Participantes ativos da Revolução deixaram-nos os seus testemunhos, reflexões e criações sobre a mesma, dando visibilidade a algumas expressões inerentes à existência efémera da Revolução, nas suas dimensões mais políticas mas também populares e anónimas, transformando-as em importantes documentos para a memória pública da mesma.

Referências Bibliográficas:

Castro, E.M. de Melo e. 1977. "Pode-se escrever com isto", Revista Colóquio Letras, 32, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 48-61.

Madeira, Cláudia. 2008. O Hibridismo nas Artes em Portugal. Tese de Doutoramento. Repositório da Universidade de Lisboa.

_____. 2012. "The 'return' of performance art from a glocal perspective". Cadernos de Arte e Antropologia. Dossiê "Juventude e práticas culturais nas metrópoles" Vol. 1, No 2 , pp.87-102,

_____. 2015. "O que eu quero é uma revolução". Cadernos de Arte e Antropologia. Dossiê "Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede" Vol. 4, No 2, pp.29-52.

Pinharanda, João. 2005. "Monumentos em Lisboa de 1974 aos nossos dias: enquadramento teórico, político urbano". In ArtePública – Roteiro Estatuária e Escultura de Lisboa, 40-47, Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa - Pelouro da Cultura.

Ensinar, investigar, intervir

- O caso dos Laboratórios de Intervenção em Arquitetura in situ/

João Quintela

CEACT/UAL, Lisboa, Portugal

Email: joaopedroquintela@gmail.com

Filipa Ramalhete

CEACT/UAL e CICS.Nova, Lisboa, Portugal

Email: P.framalhete@autonoma.pt

Resumo

Os Laboratórios de Intervenção em Arquitetura *in situ/* realizam-se desde 2012, tendo sido realizadas já oito edições. São uma iniciativa do CEACTION/UAL – Centro de Estudos de Arquitetura Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa. Têm como objetivo aproximar a formação académica à realidade da obra construída e potenciar a relação entre todos os parceiros, num trabalho de estreita colaboração. Neste ensaio visual é apresentada a edição de 2015, com uma reflexão orientada para o papel deste tipo de intervenção como metodologia de investigação-ação, onde ensino, investigação e intervenção se entrecruzam.

Palavras Chave

Arquitetura, in situ/, Almada, Quinta dos Inglesinhos, ensino de arquitetura

Abstract

The Laboratories of Intervention in Architecture *in situ/* have been held since 2012, with eight editions already carried out. *In situ/* is a CEACTION/UAL – Centro de Estudos de Arquitetura Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa initiative, which aims to bring academic training closer to the reality and to promote a close collaboration relationship between all partners involved in the process. This visual essay presents the 2015 edition, with an analysis oriented to the role of this type of interventions as a research/action methodologies, where teaching, research and intervention are strongly connected.

1. Ensinar, investigar, intervir: pressupostos

Os Laboratórios de Intervenção em Arquitetura *in situ/* têm como objetivo o desenvolvimento de metodologias de projetos de construção que contribuam para a resolução de problemas territoriais identificados pelas várias comunidades em conjunto com os investigadores, utilizando uma metodologia assente numa lógica de ensino experimental. Demarcando-se dos pressupostos associados às metodologias de processos participativos (Águas, 2012; Aguilera, 2004; Remesar, 2003; Borja,

J.; Muxí, Z., 2003), os laboratórios assumem uma temporalidade curta (duas semanas, dedicadas a projeto e construção) e posicionam-se conceptualmente sobretudo na assunção da criação de comunidades de prática, tal como elas são definidas por Wenger-Trayner: “Communities of practice are formed by people who engage in a process of collective learning in a shared domain of human endeavour: a tribe learning to survive, a band of artists seeking new forms of expression, a group of engineers working on similar problems, a clique of pupils defining their identity in the school, a network

of surgeons exploring novel techniques, a gathering of first-time managers helping each other cope.” (Wenger-Trayner, 2015).¹ É neste contexto que o *in situ*/ desenvolveu uma metodologia assente na interação estreita entre a estrutura organizativa do CEACT/UAL, os tutores convidados em cada edição, as diversas populações envolvidas e os alunos e participantes. Em cada edição, há uma comunidade que se constrói em torno de um território específico, com necessidades próprias, para trabalhar para um objetivo comum.

2. Desenho, construção e ensino

Os laboratórios *in situ*/ são, um projeto, essencialmente, de investigação/ação, não fazendo parte da componente curricular do curso de Arquitetura (não obstante, pontualmente, terem sido integrados em disciplinas de Seminário)². Contudo, a componente de ensino é fundamental, na medida em que são espaços de desenho e de construção das propostas elaboradas e, para os alunos de arquitetura que participam nos laboratórios, essa é uma componente que está ausente dos currículos académicos. No entanto, esta aprendizagem não se cinge aos alunos e estende-se a toda a comunidade de cada *in situ*/, que colabora num processo criativo, onde há muitos momentos de mediação das várias visões e de aprendizagem colaborativa.

Em termos de estrutura de organização, a equipa que organiza os laboratórios (composta por dois arquitetos e uma antropóloga) inicia os contactos com todos os parceiros envolvidos (câmara municipal, junta de freguesia, associações locais, empresas, e residentes) com alguns meses de antecedência, de forma a construir uma rede colaborativa e analisar o território e as suas especificidades. Dada a diversidade de espaços onde foram feitas intervenções (bairros de génese ilegal, espaços públicos em áreas industriais devolutas, antigo presídio), todas elas no concelho de Almada, os temas trabalhados e os problemas levantados são de génese muito distinta. No entanto, todas as edições (oito, entre 2012 e 2018) têm

1 - Para mais informação e textos dos autores, ver <http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>

2 - Para mais informação sobre outras edições, poderá ser consultado o site do projeto: <http://insitu.autonoma.pt/>

em comum a metodologia de abordagem, estruturadas em três etapas: 1) estabelecimento de contactos e preparação dos trabalhos (seis a nove a meses antes), convite de arquitetos tutores com reconhecida prática de projeto e construção e aproximação dos mesmos ao território. Estes são selecionados pela sua prática arquitetónica, não só do ponto de vista do desenho, mas também da prática construtiva; 2) investigação sobre o tema, preparação dos trabalhos, do ponto de vista da disponibilidade de materiais e da gestão de recursos; 3) realização dos trabalhos, centrada na investigação, relação com a comunidade, desenho e construção. Os trabalhos de projeto e construção são desenvolvidos por alunos maioritariamente de arquitetura, de todos os anos do curso, mas contam sempre com a participação de outros agentes locais.

3. Contexto da ação de intervenção: Quinta dos inglesinhos (Almada)

A edição de 2015 realizou-se na Quinta dos Inglesinhos, em Almada. Esta quinta, cuja génese remonta ao século XVII (sendo o edifício do século XVIII), é uma das quintas do património de génese rural deste concelho. Pertencia ao Seminário dos Inglesinhos, em Lisboa, constituindo um espaço produção agrícola (sobretudo vinha) e de lazer e veraneio dos padres ingleses que para ali residiam. A quinta foi, na década de 1970, oferecida à Associação Portuguesa dos Pais e Amigos do Cidadão com Deficiência Mental (APPACDM) de Lisboa. O espaço alberga um lar para residentes permanentes e um centro de formação.

Como premissas para a edição de 2015, com tutoria de duas equipas (João Quintela+Tim Simon e Victor Beiramar Diniz+José Castro Caldas) existiu a parceria com a APPACDM, mas também com a Câmara Municipal de Almada, que disponibilizava um conjunto de materiais existentes no estaleiro local, com uma empresa de cal tradicional (Fradical) e com uma associação local, o Centro de Arqueologia de Almada. O trabalho com a equipa coordenadora da Quinta dos Inglesinhos, que, enquanto cliente, tinha a necessidade de criar uma área coberta no pátio de modo a cumprir exigências de certificação começou alguns meses antes. Cada equipa

de tutores trabalhou áreas distintas da quinta: a equipa Victor Beiramar Diniz+José Castro Caldas desenvolveu e construiu uma proposta para uma zona não impermeabilizada, que inclui o restauro do poço de uma nora e o melhoramento e tratamento de um pátio exterior, de acesso à área que ainda hoje é cultivada; a equipa João Quintela+Tim Simon (cujo trabalho é alvo deste ensaio visual) trabalhou no pátio principal de entrada do edifício. Era necessário que determinados espaços exteriores estivessem relacionados com o edifício principal da Quinta dos Inglesinhos, um edificado de valor histórico. O projeto reflete um trabalho coletivo capaz de condensar em apenas duas semanas um processo que geralmente se estende por vários meses.

4. Proposta

A abordagem da equipa João Quintela+Tim Simon surgiu através de uma aproximação gradual do grupo de trabalho ao local, metodologicamente orientada assente no levantamento e observação do espaço da quinta: levantamento rigoroso do edificado existente; registo das rotinas e usos do espaço por parte das pessoas; identificação dos pontos de conexão exigidos. Foram depois elaboradas maquetes de estudo, a grande e pequena escala e modelos à escala real. Este trabalho foi acompanhado por conversas regulares com a Direção da Quinta dos Inglesinhos e com o engenheiro de estruturas, com uma preocupação construtiva, mas também com o intuito pedagógico de envolver os alunos em todas as questões relativas à execução material do projeto desenhado e existente em maquete.

O trabalho resultou numa estratégia de desenho com vista à intervenção através de dois tipos de operações: intervenções cirúrgicas sobre o edificado existente (demolições, rampas de acessibilidade, novos acessos, mobiliário, etc.), e a introdução de uma nova estrutura espacial de modo a cobrir as áreas exigidas e definir novos percursos.

Esta estrutura de aço, pintado a negro, surge através da sobreposição de uma nova grelha estrutural criada a partir das relações com a composição e estrutura do edificado existente. Trata-se da primeira intervenção pensada de raiz para este espaço, que antes era apenas o resultado

de várias adaptações realizadas ao longo do tempo. Deste modo a intervenção cria uma sala hipostila a céu aberto que enfatiza a tendência longitudinal do pátio com um eixo central, que ironicamente coloca o modernismo no altar ao “sacralizar” o corpo de escadas e elevador adossado ao edifício principal.

A estrutura construída é constituída por um conjunto de oito pilares compostos e dois pilares simples que estabilizam um sistema de cabos de aço em tensão. Por este motivo, a forma espacial segue a lógica estrutural e os pilares são forçados a trabalhar no sentido inverso à habitual descarga de forças, revelam um diagrama de forças simples e em equilíbrio. Os pilares compostos são criados a partir da união de três tubos de aço com igual diâmetro, o que garante a resistência mecânica do conjunto e atribui maior expressividade devido às superfícies curvas e às sombras criadas. Um desses três elementos desvia-se do corpo central quando a sua função estrutural já não é necessária e ganha, por isso, uma condição simbólica e ornamental para as datas especiais ou eventos comemorativos que geralmente são levados a cabo neste pátio ao longo do ano. Sobre esta estrutura de carácter permanente é aplicado um elemento têxtil branco, gerador de sombra, que facilmente pode ser substituído por soluções que apresentem graus de transparência, resistência à chuva, ou coloração distintas.

5. Conclusão

A intervenção assentou na lógica da promoção de uma comunidade de prática, na medida em que, como enunciado acima, foi um processo coletivo, em que foram partilhados níveis de conhecimento diversos (entre alunos, tutores, um engenheiro, membros da Direção da Quinta, uma equipa de operacionais soldadores da Câmara Municipal de Almada e um operacional funcionário da Quinta), permitindo aprendizagens mútuas e troca de saberes, não só ao nível das técnicas e materiais, mas também ao nível da mediação processual inerente à procura de resultados que respondam às necessidades existentes, mas também às limitações (materiais, temporais, financeiras) existentes. A intervenção final, mais do que um produto académico, resultou num espaço com uma nova identidade, para a qual contribuíram todos os atores envolvidos.

Apesar do caráter experimental de um laboratório, o projeto permitiu construir uma solução permanente capaz de resolver a condicionante legal exigida, introduzir melhorias significativas no edificado existente e ainda potenciar a sua apropriação de maneira informal na medida em que não se cingiu unicamente à resolução de um problema funcional necessário mas sim a uma intervenção unitária que demonstra uma reflexão global sobre o pátio exterior e a sua condição enquanto espaço de convívio mais do que uma simples zona de transição. Nesse sentido, as novas zonas de acesso e a introdução do mobiliário exterior, associados à atmosfera criada pela presença dos elementos têxteis, promove novas formas de utilização do espaço e intensifica a relação interior-exterior.

A nível pedagógico a experiência confirmou que estes laboratórios permitem aos alunos explorar aspetos que se encontram fora dos programas universitários em arquitectura, sendo benéficos para a sua formação académica tanto a nível da metodologia a adotar num projeto real, que tem origem no diálogo com as várias entidades e nos constrangimentos funcionais, económicos e culturais específicos, como a nível técnico, uma vez que a solução de desenho não se resume a uma concretização teórica mas sim à sua aplicabilidade efetiva, onde é possível verificar questões como a eficácia da solução desenvolvida, as implicações construtivas da sua execução e a experiência física à escala real de um espaço projetado, algo que não acontece no âmbito das cadeiras de projeto.

Torna-se evidente que a relação entre esta metodologia de ensino, que amplia o alcance da formação académica dentro do curso, propõe também uma nova abordagem à investigação em arquitetura, com trabalho de campo realizado através da análise do contexto específico, da criação de hipóteses de intervenção, e da ação direta no território para uma verificação real que ultrapassa a esfera disciplinar e se estende a toda a comunidade.

©Imagens João Quintela

Referências

- Águas, Sofia. 2012. Do Design ao Co-Design: uma oportunidade de design participativo na transformação do espaço público, *On the W@terfront* 22, 57-70.
- Aguilera, Fernando G. 2004. Arte, Ciudadanía y Espacio Público. *On the W@terfront* 5, 36-51.
- Borja, J., Muxí, Z. 2003. El espacio público. Ciudad y ciudadanía, Diputación de Barcelona. Barcelona.
- Gato, Maria Assunção; Ramalhete, Filipa; Vicente, Sérgio. 2013. “Hoje somos nós os escultores!” Agencialidade e arte pública participada em Almada, *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 2, N.º1.
- Guérin, Francis. 2004. Le concept de communauté : une illustration exemplaire de la production des concepts en sciences sociales ?, 13ème Conférence de l’AIMS, Vallée de Seine 2, 3 et 4 juin 2004, Normandie.
- Ramalhete, Filipa; Silva, Francisco. 2016. Reabilitação colaborativa: a experiência do Laboratório de Intervenção em Arquitetura INSITU’15. Atas do Congresso Ibero-Americano “Património, suas matérias e imatérias”, LNEC, 2/3 de novembro de 2016, Lisboa.
- Ramalhete, Filipa; Silva, Sérgio. 2014. Intervenções arquitetónicas em espaços informais. In *estudoprevio* 5/6, CEACTION/UAL - Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa [Disponível em: www.estudoprevio.net].
- Remesar, Antoni., Tomeu Vidal. 2003. Metodologias Creativas Para la Participación - documento de trabajo (doctorado Espacio público y Espacio Urbano: arte y sociedad), Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Wenger-Trayner, Etienne and Beverly. 2015. Introduction to communities of practice A brief overview of the concept and its uses. Disponível em <http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/> [Consultado em julho 2017].













A arte de rua enquanto experiência geracional

José Luís Abalos Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Email: abalosjunior@gmail.com

Resumo

Marcada pelo seu caráter efêmero e descontinuo a arte de rua vem tendo um papel cada vez mais significativo tanto no espaço de visualidade das cidades modernas, quanto nas pesquisas acadêmicas que refletem seu fenômeno. Este trabalho busca trazer um debate sobre o tempo e as questões geracionais que envolvem as relações entre políticas culturais/urbanas e intervenções artísticas na cidade. É na “Dialética da Duração” de Gaston Bachelard, e na sua apropriação etnográfica por Eckert&Rocha, que encontro uma ferramenta teórica e metodológica para o entendimento da memória da arte de rua em Porto Alegre, no extremo sul do Brasil. Enfim, trago uma questão que me acompanha nesta proposta de trabalho “O graffiti morreu?” através dela elaboro uma reflexão sobre o tema da crise e dos projetos, relacionados a uma insurgente geração de artistas urbanos.

Palavras Chave:

Memória urbana, Legalização, Etnografia de Rua, Graffiti, Geração.

1. Introdução

Ao andarmos pelas ruas das grandes cidades modernas deparamo-nos com pinturas efêmeras, cartazes a base de cola, adesivos, pequenas instalações de murais, etc. Caracterizadas tradicionalmente por suas efemeridades e misturas de estilos as intervenções artísticas urbanas vêm sendo pensadas pela academia em múltiplas áreas e vertentes teóricas. Esse trabalho busca considerar como o tempo como um agente importante na interpretação dos campos culturais representados pela arte urbana.

Porto Alegre, cidade capital situada no extremo sul do Brasil, é um campo empírico desta investigação. Uma versão da memória graffiti em um centro urbano, narrada pelos próprios motivadores destas intervenções, elucida narrativas de cidade que não se enquadram dentro da história oficial destes centros urbanos. Visto que os artistas urbanos são personagens que praticantes das grandes metrópoles quais a histórias que eles contam sobre elas? No que elas diferem das narrativas oficiais sobre a construção de nossos centros urbanos?

2. Por uma memória da arte de rua.

A classificação de campos geracionais dentro de contexto cultural nem sempre é consensual. Ao distinguirmos gerações com elas vêm assimetrias. No caso de Porto Alegre muitos artistas urbanos resumem sua experiência em “ter vindo depois” ou “ter aprendido” com o *Trampo*. Trampo, ou Luis Flávio Vitola, é um grafiteiro que desde a década de oitenta participou como oficinairo, descentralizador cultural, agente de trabalhos sociais em periferias da cidade, tendo inúmeras experiências relacionadas ao graffiti. Em verdade é possível dizer que história do graffiti em Porto Alegre e a trajetória biográfico/social de Trampo enquanto grafiteiro se confundem. Sua atuação é um elemento significativo que demarca o surgimento de uma segunda geração de grafiteiros nos finais década de noventa e início dos anos dois mil.

Se o tempo é uma unidade de interpretação para uma pesquisa etnográfica que busque entender a dimensão cultural do graffiti em um centro urbano, há a necessidade de conceituar este tempo, categorizá-lo em gerações demonstrando os processos políticos diferenciados que cada uma delas passou. Realizando tal processo acessamos os pontos de conexões intergeracionais que fizeram durar, que causaram a permanência no tempo,

de elementos da cultura da arte de rua. Não penso em termos de “rupturas” entre a primeira, a segunda e a terceira geração de artistas urbanos em Porto Alegre, mas sim em continuidades e descontinuidades narradas pelos próprios sujeitos que intervêm na cidade. Logo, as recordações relacionadas aos tempos pelos quais a arte de rua passou se relacionam aos jogos da memória coletiva em uma tênue relação entre o “tempo do mundo” e o “tempo vivido”.

Tal fluxo está associado ao campo transcendental que os jogos da memória desenham para as formas do viver a cidade, delimitada como espaço fantástico construído no cruzamento entre o tempo subjetivo e intransitivo das lembranças e o tempo do mundo.... Com G. Bachelard, a dialética do tempo se dá na dialética da duração, nos arranjos tecidos entre o tempo vivido e o tempo do mundo, com os quais os jogos da memória apelam para a estética das lembranças, das reminiscências e recordações (Eckert&Rocha, 2013. Pag 70).

Interessante perceber como as continuidades e descontinuidades de um tempo vivido podem emergir nas narrativas de quem intervêm na cidade, sem perder de vistas as circunstâncias histórias de suas produções. A cena cultural de uma cidade, administrações urbanas que legalizam e criminalizam, apoio público ao advento das novas tecnologias da informação e comunicação, estes são elementos presentes em um “tempo do mundo” articulados na biografia de gerações de artistas urbanos. Não há como versar sobre a memória social de uma cultura urbana sem perceber os graus de afetações que tais política, para bem ou mal, tiveram na trajetória destes sujeitos.

Ao determos um olhar especial para a questão do tempo veremos que as dimensões da legalização, da criminalização, da globalização e da comercialização da arte de rua se fazem presentes de diferentes formas em trajetórias individuais de escritores da cidade, porém a classificação por gerações é considerada aqui uma invariável estruturante. Não quero dizer com isso que,

ao participar vivenciar os mesmos tempos do mundo, artistas urbanos de segunda geração tenham experiências idênticas. Homogeneizar experiencialmente uma geração de escritores urbanos seria invisibilizar dissonâncias relacionadas aos marcadores sociais da diferença como gênero, etnia e classe social. O que tendemos a perceber são os pontos em comum que conectam uma geração de artistas de rua, com o recorte e uma atenção especial para a segunda geração de Porto Alegre. Seguindo os escritos de Gaston Bachelard, grande inspirador da etnografia da duração

...o tempo pensado é tempo vivido em estado nascente, ou seja, que o pensamento é sempre, em alguns aspectos, a tentativa ou o esboço de uma vida nova, uma tentativa de viver de outro modo, de viver mais ou até mesmo, como queria Simmel, uma vontade de ultrapassar a vida. Pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido. É quase fatalmente propor que se viva de outro modo, que se retifique antes de tudo a vida e em seguida que se a enriqueça. (Bachelard, 1988)

Como entender a duração dentro da arte de rua? Ou seja, como refletir que intervenções urbanas costumeiramente tratadas como efêmeras e descontinuas carregam em si traços de continuidades e permanências? A resposta desta questão passa pelo entendimento de que é preciso ir além da estética, e essa fuga de um “reducionismo estético” (Abalos Junior, 2018. Pag. 8) não significa, necessariamente, um abandono. Há um mundo de gestos e de matérias a serem considerados. É aí que moram as invariâncias geracionais da arte urbana. O aprendizado de uma técnica, a vivência em um campo cultural, a relação estabelecida com uma cidade, o sonho da globalização de uma prática, os projetos de vida de comercialização, artificação (Shapiro, 2014) e legalização compartilhados. Todos estes são elementos, que apensar de suas variabilidades e dissonâncias, são compartilhados por muitas gerações de artistas urbanos. Segundo Eckert&Rocha,

Ao tratarmos da narração do tempo vivido e da estetização da vida cotidiana na pluralidade de formas sociais que concebem as práticas e saberes dos seus habitantes, seguimos o movimento constante de evocação de suas imagens, de suas experiências de viver as paisagens urbanas no fluxo do tempo. (Eckert & Rocha, 2013. p. 190)

Vejam agora então como estas dimensões do saber-fazer da arte de rua estão relacionadas no tempo do mundo e no tempo vivido. A divisão por gerações é uma ferramenta para vermos como as continuidades e descon continuidades temporais perpassam o tempo.

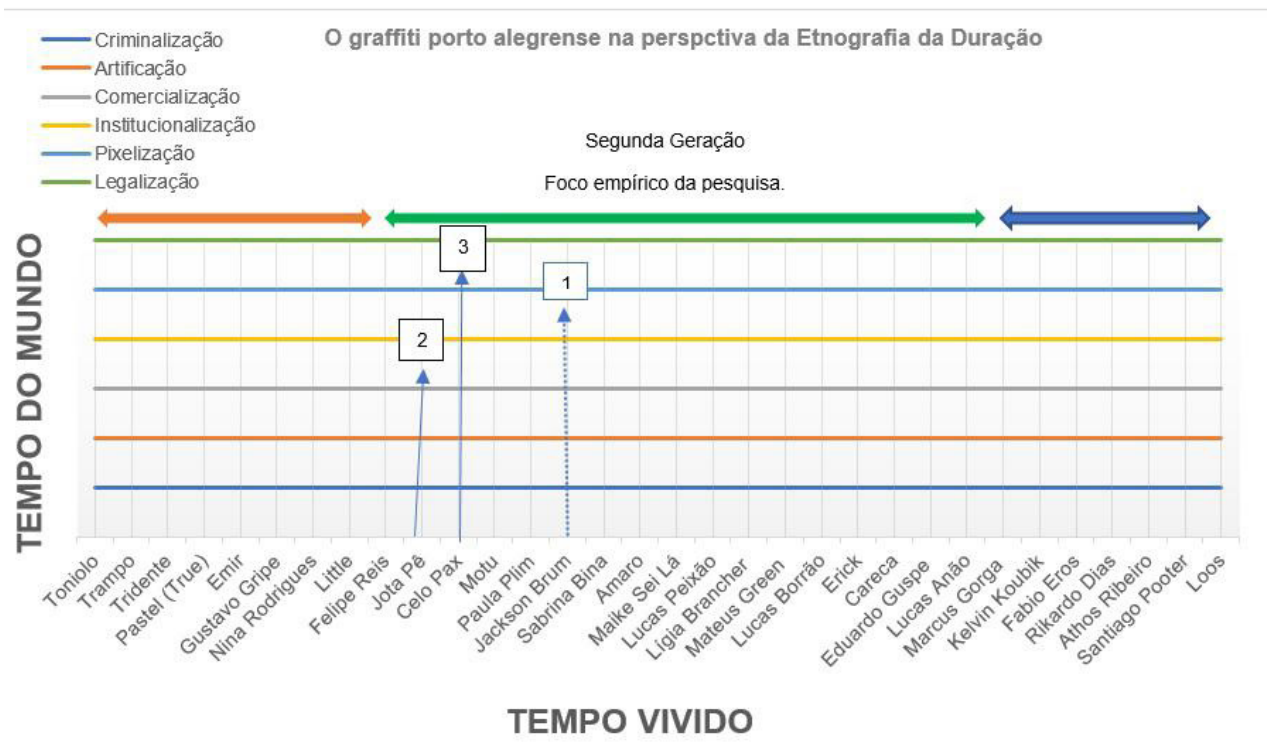


Tabela 1

Nesta tabela é representada uma breve sistematização de como o tempo do mundo e do tempo vivido podem articular-se no que se refere a uma rede de grafiteiros de primeiro, segunda e terceira geração. Os pontos marcados no gráfico aparecerão no decorrer do texto quando as narrativas dos grafiteiros apontarem para as dimensões políticas indicadas como pertencentes a um tempo do mundo (as linhas coloridas na vertical demarcam).

A segunda geração e as vivências das políticas do mundo

Ao contar uma história sobre intervenções artísticas urbanas na cidade de Porto Alegre há um relativo consenso de que foi nos finais da década de noventa, e início de dois mil, que houve uma grande explosão de expressões visuais pela cidade. Andar pela cidade nos finais da década de noventa representava ter, visualmente, experiências estéticas distintas. Quais foram os processos históricos que ocasionaram tais mudanças estéticas relacionadas a arte de rua nesta paisagem urbana?

Nesta época a que cidade era administrada por um governo considerado de esquerda houve uma explosão de novos grafiteiros e grafiteiras. A eles conceitua aqui como pertencentes a uma segunda geração. Os “tempos do mundo” desta geração foram distintos da posterior terceira geração marcada pelo advento das dispositivos técnicos, internet e acesso a materialidades propícias para realização de intervenções urbanas. Diferente também foi o contexto da primeira geração marcada por uma dificuldade maior no que diz respeito a materiais, comunicação e abertura política para debate do tema.

Esta segunda geração, nascida em meados dos anos oitenta, cresceu em uma cidade que passava por uma experiência de gestão pública do chamado “orçamento participativo”. Apesar de dificuldades no que diz respeito a criminalização de suas práticas, viu ser construído um diálogo com o poder público. Dos problemas de comunicação relacionados a uma pequena metrópole do sul do Brasil, globalizou-se através de eventos públicos como Bienais e Fóruns Sociais Mundiais. Da troca de cartões, tags, adesivos, por correio, viu surgir a internet e o “fenômeno dos blogs” (Máximo, 2008) através do advento do Fotolog (Abalos Junior, 2018) como plataforma virtual de produção e publicização de artes urbanas.

O tempo vivido por Jota Pê, Marcelo Pax e Jackson Brum, artistas de rua que representam aqui esta segunda geração, está muito associado a um período político, que pensou cidade e políticas urbanas de forma diferenciada. Diferenciada principalmente por três fatores que indico como politicamente essenciais para este período ser conhecido como uma “fábrica” de artistas de rua.

Um primeiro fator é o da construção de uma política de cultura para cidade. Dentro da formação de um estado que começou a pensar cultura, lograr financiamentos para tal, surgiram redes de apoio as manifestações artísticas urbanas. Através do que foi denominado de políticas de “descentralização cultural” a administração pública de Porto Alegre buscou levar pontos de cultura para não só para regiões centrais, mas, principalmente, para bairros de periferia da cidade. Um dos grandes produtos dessa política e que tiveram mais efeitos na geração de grafiteiros e grafiteiras que estava sendo gerida foram os “Ateliês Livres”.

Segundo o artista urbano Jota Pê não podemos ver o Ateliê Livre separadamente das outras coisas que

aconteciam em prol da arte de rua na cidade. Esse espaço, especificamente, juntou artistas urbanos que não tinham uma vinculação direta com a academia, com um público que já era artista ou estudava artes visuais.

Teve o Atelier Livre que juntou muito grafiteiro e a galera das artes plásticas no Teatro Renascença. Teve vários momentos... o Trocando Ideia, o Fórum Social Mundial junto com o Atelier Livre que já acontecia, o próprio Atelier Livre numa segunda fase que proporcionou diversos momentos. E aí o Fórum Social Mundial de 2005 que veio os alemães muralistas pintar em Porto Alegre. Eles pintaram na UFRGS, no Planetário, onde tem uma menina boneca grande de frente com a Ipiranga. Então tinha um alemão que coordenava um projeto chamado “Mural Global” chamado Klaus Klinger. Ele é um cara que fazia mural em todo mundo já, muralista mesmo. E aí teve esse caminho: a galera que era gurizada ficou mais adulta no sentido de experiência, foram mais inteligentes, em função dos cursos e das oficinas, que eram gratuitas, tudo de graça, ganhava alimentação e passagens, e os sprays de graça. Então era um suporte, eles davam não só um muro pra pintar, mas também tinta, lanche, festa de encerramento. Tinha uma organização com um início, meio e fim dos projetos. Era muito inspirador e instigante participar disso. (Fala relacionada ao ponto 2 do gráfico 1).

Já Jackson Brum traz a narrativa do Ateliê Livre como algo que compunha as políticas de descentralização na cultura. Um dos locais das oficinas era no bairro Restinga marcado pela presença da cultura Hip Hop vivida por jovens de periferia.

Eu fui filho dessas oficinas descentralizadas que rolavam lá na Restinga. Tinha o Atelier Livre de lá. Eu participei dos pontos de cultura durante muito tempo. Passei por um e escrevi uns projetos de pontos de cultura na Restinga. Sei que é por causa das administrações do PT que fizeram diferença para a cena. Não tem

como negar que na parte cultural eles foram importantes. Então o Atelier Livre foi bem importante pois oferecia cursos de pintura, escultura, grafite. Um dos oficinairos era o Trampo, tinha o Caboclo de Goiânia também. A gente conseguia trabalhar de uma forma muito tranquila nestas oficinas, era um Atelier

Livre como o próprio nome fala. Muito material acabava chegando através das oficinas então esse espaço foi espaço de acesso a materiais. Não era só o período que tinham as aulas. A gente tinha uma certa flexibilidade de usar os espaços do Atelier em outros momentos.

Dentre os projetos instaurados dentro do Atelier Livre



Figura 1

As políticas do mundo e o tempo vivido pela segunda geração do graffiti em Porto Alegre/RS

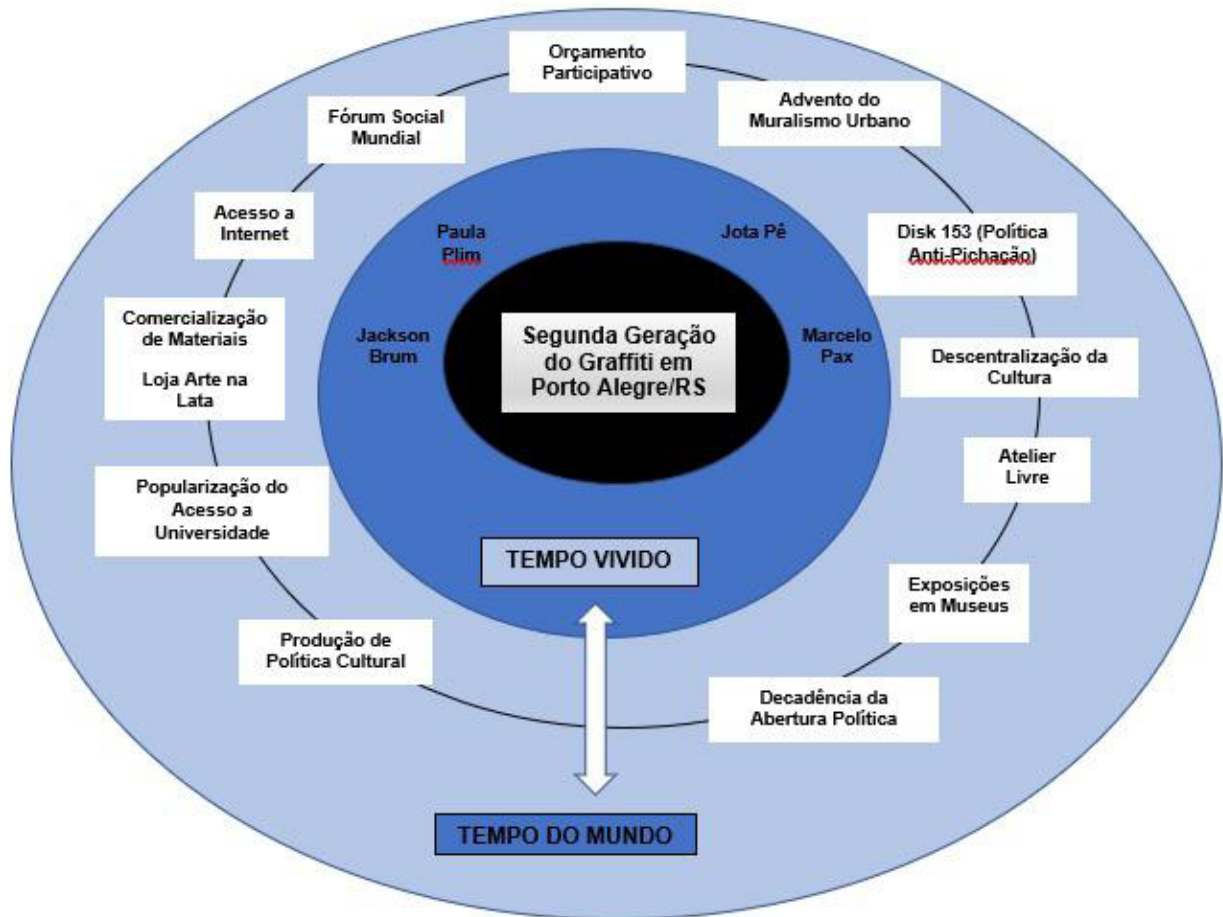


Tabela 2 – As políticas do mundo e o tempo vivido pela segunda geração de artistas urbanos em Porto Alegre.

estavam as oficinas de graffiti, que aos poucos ia se inserindo como manifestação artística no campo das artes, denotando o que a socióloga francesa Roberta Shapiro (2004) chamou de “artificação”. O projeto “Arte Cidade” foi uma das políticas públicas da cultura pelos quais grafiteiros e grafiteiras de Porto Alegre tiveram condições e estrutura para serem formados.

Um segundo ponto importante que diferencia esta segunda geração das outras foi ter visto o advento e um gradual fim destas políticas culturais. Em 2004 Porto Alegre já não era mais administrada pela gestão do Partido dos Trabalhadores, que havia ficado 15 anos

no poder, e houve um relativo desinteresse da nova prefeitura em incentivar oficinas, eventos públicos, exposições e festivais de arte urbana. Nesse contexto grafiteiros e grafiteiras que foram formados neste período áureo tiveram que se reinventar na criação de eventos, de espaços de formação, e, principalmente, no acesso a materiais para realização de sua arte urbana.

É este o contexto do surgimento da loja “Arte na Lata” idealizada pelo artista de rua Nathan no ano de 2003. Nesse momento não haviam chegado em Porto Alegre as lojas de Spray mais reconhecidas mundialmente, como a Montana. Neste ano Nathan realizou uma viagem para

São Paulo em buscas de parcerias para abertura de uma sede da multinacional na capital gaúcha. Segundo relata o artista “a Arte na Lata foi a primeira loja de sprays da Montana no Brasil, eu e um grafiteiro de São Paulo disputamos para ver quem abria primeiro, eu abri uma semana antes”. Depois de aberta a loja serviu não só como espaço de acesso a materiais, como também um espaço de sociabilidade importante entre os escritores urbanos na cidade. Como relata Jota Pê

A primeira loja de grafite na cidade que foi a Arte na Lata que era do Nathan. Ficava ali no Centro na Salgado Filho numa galeria. As primeiras latas de Spray eram a “Pró-Line”, “ColorGim”. A real é que não tinha um local de encontro dos grafiteiros. Eram os eventos, então era muito esporádico. Nisso a Arte na Lata foi importante. Com a loja começou a ter um centro de encontro da cena do grafite em Porto Alegre. Eu ia lá comprar Spray, mas se eu ficasse meia hora lá eu ia encontrar outro grafiteiro, e esse ia ver o que eu tava desenhando e ia dizer “então tu que é o cara que faz a mosquinha”

Jackson Brum tem uma narrativa que vai no mesmo sentido de Jota Pê. Se pensarmos em uma historicidade das materialidades do graffiti podemos traçar uma “genealogia do spray” que certamente conteria muitos elementos técnicos e políticos. As políticas de acesso a materialidades de intervenção urbana dizem muito sobre a biografia de grafiteiros e grafiteiras de segunda geração. Esta geração conheceu o graffiti sem spray, e quando o acessou foi “um amor à primeira vista”. Brum relata seus primeiros passos enquanto grafiteiro que não tinha acesso ao spray e comenta a importância da loja Arte na Lata nesse contexto.

De dois mil pra frente a gente começou a ver mais grafites por Porto Alegre. Não sei se é por causa da sociedade que estava mais aberta pra isso, se foi por causa de mais gente que começou a fazer a grafite, o fato é que gente via mais. Outra coisa importante foi a loja Arte na Lata. Antes dela o acesso a materiais era

em ferragem, material não próprio pra coisa. A ferragem que eu comprava mais era lá na Bento Gonçalves depois da PUC que vendia umas tintas automotivas vencidas. Mais não era muito divulgado porque não tinha muito. Dessa que eu te disse acho que era eu no máximo mais uns dois que sabiam. Então foi nessa época que eu comecei a ter contato com spray. No Fórum Social Mundial de 2001 eu lembro que eu pintava muito de rolinho ainda. Não tinha dinheiro pra comprar o spray e curtia fazer os detalhes com rolinho. Eu pinto há vinte anos e os meus primeiros dez anos foram sem spray. O Spray sempre foi mais e era difícil de usar e foi só a loja Arte na Lata que fez o spray se popularizar com os grafiteiros daqui. Essa loja centralizava muito a galera, era um espaço de convivência também. Na época todo mundo conhecia os trabalhos na rua, mas não conhecia quem fazia e lá acaba se conhecendo.

A criação de coletivos pelos próprios artistas urbanos também é um ponto a se ressaltar. No decorrer do tempo, percebendo a perda de apoio do poder público para com essas manifestações visuais pela cidade, grafiteiros e grafiteiras se juntaram em grupos agora institucionalizados, com CNPJ, com espaços de casas alugadas, etc. Cito aqui apenas três coletivos costumeiramente relatados pelos artistas urbanos: Núcleo Urbanóide, Beco RS e Pax Art.

O Núcleo Urbanóide foi idealizado por Lucas Anão, Trampo e Guspe por volta de 2008. Nessa época foi alugada uma casa na rua Lopo Gonçalves no Bairro Cidade Baixa e, também foi criada uma loja de sprays e utensílios para o grafite chamada “Donalts”. Esse coletivo foi um espaço de sociabilidade recebendo inúmeros grafiteiros e grafiteiras de outros estados e países, resistindo aos tempos difíceis que grafiteiros passaram após o fim da administração pública do Partido dos Trabalhadores.

A Arte na Lata fechou, os grafiteiros ficaram



Figura 2 – O “Núcleo Urbanóide” representou um dos primeiros coletivos de artistas urbanos da cidade. Na foto de 2007 estão Trampo, Lucas Anão, Jota Pê e Eduardo Guspe.. Fonte: Acervo virtual do Núcleo Urbanóide.

um tempo sem ter onde comprar spray, algumas pessoas começaram a vender em casa. Passou uns três anos e o Guspe abriu a Donalts. Na verdade era o Núcleo Urbanóide que estava surgindo aí junto com a nova loja. Isso foi em 2007. A gente ficou pelo menos três anos sem loja de spray na cidade. Então de um ápice da cena, passou pra uma decadência, por falta de acesso a materiais e outros fatores. Então o Trampo e o Guspe alugaram essa casa na Lopo Gonçalves, Cidade Baixa, e a galera voltou a se reencontrar. O primeiro evento eles chamaram a Jamaica, a Ligia e a Plim. Começou a ter essa movimentação de chamar as minas pra grafitar.

O Beco RS foi outro coletivo formado por Matheus Green, Pedra, Erick e Careca em meados dos anos dois mil. Localizados na Zona Norte da cidade estes grafiteiros estavam relativamente distantes de uma região centrais do grafite. Jota Pê conta que “o Careca, o Erik, esse grupinho cresceu ali perto da Nilo Peçanha. Então eles eram diferentes da gente da Cidade Baixa, mas eles eram um grupo de Skate que andava por becos, por isso que virou o Beco RS”.

Já a Pax Art nasceu um pouco depois do Urbanóide e hoje é um dos coletivos mais atuantes da cidade. Investi muito no novo muralismo urbano realizando projetos de pintura de grandes fachadas. É composta basicamente por Jota Pê, Marcelo Pax e Paula Plim que trouxe as narrativas biográficas, a eles se junta Motu, que é outro grafiteiro que tem experiência no campo das artes visuais. Quando há projetos grandes geralmente chamam outros amigos para trabalhar junto, então é normal ver grafiteiros como Trampo e Amaro trabalhando junto na Pax Art. Um outro movimento que este coletivo faz é uma aproximação do empreendedorismo e da economia criativa, buscando parcerias com novos administradores públicos e privados. A região do quarto distrito de Porto Alegre nesse sentido é vista com um alvo das intervenções, como relata Marcelo Pax sobre o cotidiano do coletivo

O coletivo é de 2005 e já passou uma galera

por ele. Quando eu e o Jota Pê saímos da Urbanóide em 2012 estávamos trampando direto e decidimos acrescentar o “Art”. Então hoje a gente é a “Pax Art”. Nessa primeira época a gente não tinha espaço físico, gurizada né? Se encontrava, pintava e ia embora pra casa. Desde que começamos a ter atelier coletivos em casas colaborativas vimos que, entre nós, temos formas diferentes de trabalho... Daí a galera achou melhor manter o espaço como escritório, para reunião, para receber um cliente, e o atelier não vai rolar por que tem gente que não curte o lance da sujeirada. E eu curto o lance da sujeirada. E aí a gente ficou nessa daí e eu disse que era melhor eu trampo na minha casa. Cada tem seu jeito de trabalhar num atelier e dividir um espaço pequeno é difícil. Mas foi de boa e todo mundo entrou em um consenso tranquilo de manter a Pax Art e deixar esse espaço para escritório. (Fala relacionada ao ponto 3 do gráfico 1)

Um terceiro fator que considero fundamental e presente na segunda geração foi a verticalização da graffiti e o acompanhamento do surgimento do novo muralismo. Trampo, grafiteiro que um dos principais formadores de grafiteiros de segunda geração na cidade, relata como o muralismo não é uma coisa necessariamente nova. Na década de noventa a prefeitura solicitou a pintura de diversos locais públicos com graffiti. Na narrativa de Trampo podemos perceber com esse tempo da política que abriu as portas para essa manifestação visual se sucedeu em uma história concreta.

A prefeitura antiga, então era um tapume super feio, tava lá aquele tapume, me liga o cara da secretaria da cultura e me diz: “O trampo, tudo bom? A gente pintou aqui um projeto X e temos tinta a rodo. Vocês pintam pra nós lá a frente da prefeitura?”, aí eu peguei pensei, hum, uma boa, a gente tá sem tinta, a gente quer tinta... “não, a gente pinta sim”... então fui eu e o Caboclo lá, convidamos o Pedra, que pintava e pinta ainda, hoje é tatuador e faz parte do grupo Doente pelas Cores, que

é o Mateus Grim, o Felipe Reis, o Pedra – Felipe Pedroso, então o pedra pintou aqui, o caboclo com o estilo dele, eu fazia umas velas, porque daí era o Trampo já pesquisando outras coisas, eu não queria mais escrever Trampo na rua, eu começa criar outros ícones pra jogar na rua, então eu fazia algumas velas, essa perspectivinha aqui, o Caboclo com o estilo dele já super original, o amigo Ted, dançarino pintou aqui, o nosso amigo punk, Lampião, anarco, fez essa loucurança aqui no canto, que a gente queria muito ele, que ele já tinha o habito de pintar na rua... O Sr. Tarso Genro, que por sinal era, na época, prefeito de Porto Alegre, passou lá na frente, olhou e disse: “bah gurizada, lindo, tá lindo isso aqui, tá maravilhoso, as cores, a expressão”, ah, político, e bem viajado né, ele já viajou pra vários cantos do mundo e tal, e pegou e fez um contato lá com a cultura, ou melhor, ele entrou no gabinete dele e disse “bah, que coisa mais linda, quem é que organizou isso aí?” “Ah foi o fulano”, “meu, grande iniciativa hein, tá ótimo, como é que vocês remuneraram”... “não, a gente não remunerou, a gente simplesmente convidou”... “Como assim? Se a gente quer um encanador a gente... não não, pera aí um pouquinho, eu quero que vocês”... ah, um detalhe, ele pegou, na volta indo pra casa, a gente levou uns 3 dias pintando isso aqui, estrategicamente, porque nós queria pegar cada vez mais, a gente levava garrafas vazias, e enchia de tinta assim sabe, pra poder pintar na rua, então, a gente saiu ali da prefeitura mesmo, e fomos nos pilares do Aeromóvel, que nunca se moveu, sempre paradinho lá com seus pilares, aí a gente pegou e pintou, primeiro dia nós pintamos 2 pilares, aí um outro amigo lá, o.... esqueci o nome..... pegou e pintou um pilar também, e aí a gente no outro dia pintou mais 3, e no terceiro dia mais.... e o Tarso Genro, com seu carro, indo pra casa, olhou pra aqueles pilares, olhou as cores... tu vê o que é a coisa né, a sensibilidade né... ele olhou as cores... bah, foi pro telefone lá e ligou pro cara da cultura: “meu amigo, lembra que

eu falei que tem que remunerar os artistas, além de remunerar, vamo fazer assim ó, vamo contratar esses dois ó pra eles organizar um evento pra eles pintar aqueles pilares de cima a baixo..

3 - Conclusão

A segunda geração, formada em períodos de incentivo e escassez, hoje é a principal responsável pela multiplicação do novo muralismo em Porto Alegre. Há um questionamento que aponta que, depois de tantas mudanças e variações na prática desta intervenção urbana, o que se faz no muralismo já não é mais o graffiti. Neste sentido Jota Pê e Marcelo Pax partilham a ideia de que o graffiti, enquanto modalidade de intervenção urbana representa uma técnica, um saber fazer adquirido e ensinado que deixa suas marcar na cidade.

Creio que seja importante trazer esta relação da segunda geração com o novo muralismo para pensar o quanto as práticas de legalização do graffiti representam um tempo do mundo presente nos dias atuais. A graffiti vem sendo acionado como uma ferramenta importante da economia criativa, do turismo cultural sendo até que pode colaborar em transformação urbanas geradas nos processos de gentrificação.

Apontei aqui que são três os elementos principais que atentam uma relação especial entre o tempo do mundo e o tempo vivido na segunda geração do graffiti em Porto Alegre. São estes fatores o acompanhamento do advento e do fim de uma política cultural, a criação e institucionalização de coletivos de arte urbana e o profícuo surgimento de uma modalidade de intervenção urbana de grande porte, crescentemente legalizada e financiada, que chamo aqui de novo muralismo.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de doutoramento que possibilita a realização desta pesquisa e ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) pela formação coletiva em imagem e etnografia urbana.

Referências Bibliográficas

Abalos Junior, J. L.. Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas. *Vista - Revista de Cultura Visual*, v. 3, p. 148-171, 2018.

Abarca, J. "From street art to murals, what have we lost?" (ed.): *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal Vol 2*, Nº2. Lisboa, 2016.

Bachelard, G. *A dialética da duração*. Tradução Marcelo Coelho. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994

Campos, R. Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano. Ed. *Fim de Século*. 2010

De Certeau, M. *A invenção do cotidiano*; 1. Artes de fazer. 9. Ed. Petrópolis. Vozes. 2003

Diógenes, G. A arte urbana entre ambientes: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço. *Etnografica*, v. 19, p. 537-556, 2015

Eckert, C; Rocha, A.I. C. *Etnografia da duração*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013

Halbwachs, M. Memória individual e memória coletiva. In *Memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006. P. 29 a 70.

Herzfeld, Michael. 2005, Political Optic sand the Occlusion of In timate Knowledge. *American Anthropologist* Vol. 107, No. 3: 369-376.

Leal, G. P. O. *Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – Uma etnografia das práticas do graffiti em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

Máximo, Maria Elisa. "Das metrópoles às redes sociotécnicas: a caminho de uma antropologia no ciberespaço". In: MÁXIMO, Maria Elisa. *Blogs: o eu encena, o eu em rede. Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, p. 19-65.

Rancière, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental Org; Ed. 34, 2005. 72p.

Ricoeur, Paul. O esquecimento. In *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Ed. Unicamp, 2007 p. 423 462.

Rocha, A. L. de C. *Le sanctuaire du desordre, ou l'art de vivre des tendres barbares sousles Tristes Tropiques. Étude de l'esthétique urbaine et la mémoire collective au sud du Brésil*. 1994. Thèse (Doctorat) – Paris V, Sorbonne, Paris.

Velho, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. (Zahar). 1992.

Escultura Participativa, Um Possível Entendimento da Actual Arte Pública

Ana Mena

Palavras-chave: Escultura, Comunidade, Património

Neste artigo propomo-nos reflectir sobre os fluxos gerados entre a acção artística a escultura, e as comunidades. No entanto interrogamos sobre o que é escultura participativa e se estará relacionada com a arte pública.

A partir da pesquisa desenvolvida, a escultura participativa é um género artístico intimamente articulado com as cidadanias políticas e culturais, ou seja, estruturado com as práticas e ideias de uma comunidade, população, classe ou grupo social, em relação com o espaço público urbano da cidade. É assim um espaço de diálogo aberto entre o objecto artístico e o cidadão que passa, nomeadamente, por questões de significação, de articulação sociocultural de definição identitária e de sensibilidade plástica, com o objectivo de realizar um trabalho em conjunto.

Considerando o levantamento sistemático do património cultural local, pretende-se identificar e abordar as influências que estiveram ou estão na origem do património cultural da zona centro do país (distrito de Castelo Branco) e cujos traços identitários se estabeleceram além dessa mesma demarcação. Considera-se determinante e fundamentais as memórias colectivas das comunidades na identificação e criação de novas linguagens no campo artístico participativo.

Com esta prática verificamos a introdução de uma transformação no modo como se vê a arte pública, a escultura, já que o valor artístico da obra deixou de residir no próprio objecto para passar a manifestar-se num processo de interacção social que resulta da ligação entre o artista e o público. Aprender a observar escultura é compreender o contexto, localizar-se no espaço social

mais amplo, a partir da linguagem artística, possibilitando a todos os cidadãos ser receptores da sua própria cultura. A partir dos resultados podemos concluir que na relação com a escultura, a comunidade associa-se a um tipo de práticas que procura um envolvimento com o contexto social. A intervenção pedagógica da escultura no processo, tem enfoque nos aspectos da construção da identidade do cidadão, do seu conhecimento, do desenvolvimento da sua consciência, do seu pensamento, das suas atitudes e capacidades, capazes de ir ao encontro da compreensão das situações na sua complexidade.

Observação estética - percepções na cidade contemporânea

A vivência observatória do espaço urbano com experiência estética e de preservação da memória do lugar

Gabriela Cordeiro Mazzariello

Resumo: A cidade é um organismo autônomo que estabelece padrões, mas que aguarda constantemente de seus ocupantes a subversão desses padrões e para tal, é necessário conhecê-la e imprescindivelmente ocupá-la, de forma que nos tornamos integrantes operantes nesse organismo. As questões que se apresentam de maneiras diversas nesse estudo são: de que forma será possível percorrer, integrar e preservar criando hábitos experienciais apreciativos estéticos nesse espaço cotidiano banal e efêmero, de forma que possamos ocupá-lo em uma vivência mais íntima e significativa? E, principalmente, é possível tornar a experiência mais do que uma experiência antropológica urbana, mas uma vivência artística?

Palavras chave: Estética, cidade, contemporânea, urbano, artística



1 - Proposta estudo: Para tentar compreender essa vivência, propus-me um pequeno exercício de observação, dentro dos limites abaixo estipulados, partindo desse exercício compus os pensamentos que seguirão esse texto:

Delimitarei um perímetro no espaço urbano da cidade do Porto, dentro desse perímetro me proporei a construção de um pensamento tangenciando a estética do espaço, levando em consideração as minhas próprias relações e percepções.

Perímetro proposto: Praça do Marquês

2 - A observação estética do lugar

A minha escolha se deu de maneira muito simples e intuitiva, a praça em questão é um espaço que faz parte do meu cotidiano, um espaço onde vivo experiências corriqueiras e onde posso observar atividades variadas. Um espaço que considero dinâmico e democrático. Lá as pessoas convivem, usufruem daquilo e têm a oportunidade de construir relações entre si, entre o espaço e de manutenção da memória, de fato um espaço público. Dentro desse contexto, a mim se apresenta a seguinte questão: É possível que para além de perceberem a utilidade do espaço, identifiquem e apreciem as relações estéticas que ali são construídas? E nesse sentido, partindo desse questionamento, irei tentar relatar as minhas percepções e construções naquele espaço.

Caracterizar um espaço nunca é uma tarefa muito fácil, e nesse caso não gostaria de cair na obviedade de fazer uma descrição muito técnica urbanística, de maneira mecânica e muito menos apresentar uma visão poetizada e romantizada demais, gostaria de transmitir-lhe o que de fato é a minha experiência visual, auditiva e sensorial. Que elas fossem traduzidas para as palavras com um certo grau de veracidade, ou, que transmitissem ao menos de maneira fiel a fantasia por mim criada. Que as palavras fossem honestas com as imagens construídas, não sei o quão real isso resultará.

Compreendo os espaços não apenas como planos verticais, horizontais e diagonais sobrepostos e uma organização imaginada. São também isso, mas os compreendo como construções acumuladas de memórias, de projeções sonhadas e de inspirações, coloridas por nosso imaginário. A praça em questão, é tudo isso e muito mais. Estou falando de um espaço que tem mais de cento e cinquenta anos de existência em sua configuração atual, e quando nos defrontamos com espaços assim, é difícil não lhe conceder o peso que de fato têm. A sensação em mim causada, é que, de fato o espaço já traz uma outra aparência, uma atmosfera. Talvez seja para mim o que Walter Benjamin chamou de aura, alguma coisa que aquele lugar carrega que intrinsecamente diz mais do que o imediatamente visível. Um som silencioso que parece nos dizer muito. Como se aquele lugar já tivesse presenciado tudo, em todas as formas e configurações e qualquer coisa que eu imagine para ali, já tenha sido imaginado por outro como eu.

Seus jardins românticos, seu coreto e sua fonte estiveram ali centralmente posicionados, tempo o suficiente para se acostumarem ao belo entorno de casas coloridas, coloridas por azulejos manualmente concebidos. A burguesia já não as habita, hoje se apresentam de maneira menos esplendorosa do que imagino ter sido, em formato de hostels e guest houses. Naquele espaço o português, já não é unânime, e os senhores a jogar dominó e a sueca, já não parecem assim tão genuínos, sinto-os como um adorno. Parecerem uma contribuição de equilíbrio entre o real e o imaginado por mim para a tela que mentalmente pinto ao olhar determinados ângulos do espaço.

É difícil ignorar essas informações quando começo a analisar as minhas construções estéticas construídas naquele espaço. O novo sobrepõe o velho, ambos coexistem, mas há o choque. Existe uma nobreza implícita naquele espaço a Igreja e o palacete que estão praticamente um frente ao outro não negam isso e ambos parecem não dialogar com o restaurante decadente localizado defronte à praça, aquilo não condiz com o restante, ao primeiro olhar fica claro, aquilo não deveria estar ali, mas a cidade contemporânea é mais do que o sentido lógico, é a organização orgânica. De forma que ambos dividem a mesma praça e os mesmos olhos e corpos.

Os espaços da cidade atual transitam pelo decadente e de alguma maneira trazem um ar inusitado e original. Acho que é o inusitado, o que talvez aproxime alguns espaços verdadeiramente belos do real, eu gosto desse contraste. Me agrada saber que ali existem pessoas diferentes de mim e da bagagem que carrego, me agrada saber que ali existem pessoas que estabelecem uma relação com o espaço completamente diferente da que eu sou capaz de estabelecer. Relações que acontecem de maneira mais fluída, mais espontânea. Entretanto, esse é um outro assunto, não quero me afastar do que vim aqui lhe falar, a minha percepção estética desse espaço.

Antes de escrever-lhe sobre o que eu vejo ali, propus uma conversa sobre a praça com duas pessoas distintas: uma delas, alguém que sempre conviveu com o espaço e a outra, alguém que havia conhecido a praça há poucos dias e fiquei bastante impressionada, pois ingenuamente tinha a ideia que unanimemente aquele seria um espaço considerado belo e aprazível, mesmo com a leve decadência. Para minha surpresa a pessoa que já conhecia o espaço e convivia corriqueiramente com aquilo, não via prazer em a olhar e muito menos em estar ali, não era capaz de rapidamente fazer uma leitura do espaço onde encontrasse beleza, pela razão que fosse. Enquanto a pessoa que conhecia há poucos dias, a achava incrivelmente bonita. Via beleza na composição das árvores desfolhadas pelo tempo frio com o fundo do céu azul de inverno e até mesmo na enorme concentração de pessoas nas mesas de jogos ou nos bancos espalhados.

Me ocorreu o elemento surpresa, na capacidade que o novo tem de nos causar impacto e como essa capacidade de ver beleza no ordinário não é de fato uma capacidade espontânea e sim, uma habilidade que precisa ser desenvolvida, pensada e delicadamente formulada. Esse pensamento me levou a refletir o meu tema de pesquisa, que passa muito pelo espontâneo. Como é possível que experiências espontâneas, nasçam em espaços já tão explorados pelos nossos olhos e por nossos corpos? Como uma experiência estética espontânea pode nascer genuinamente de um ato pré-concebido? Pensei também sobre a nossa capacidade de ressignificar espaços, de ressignificar percepções. Será que talvez nossas construções estéticas, sejam todas elas, manipulações

feitas pelo nosso cérebro em absoluta consonância com nosso background? Nada nasce do nada? Do novo? Ainda não sei, talvez não consiga respostas imediatas, apenas mais e mais questionamentos a medida que for avançando na minha pesquisa, mas de fato me interessa mais as reflexões do que as respostas. Interessa mais as experiências do meu corpo no espaço do que as definições conseguidas em palavras.

Sobre isso me ocorre também um pensamento de Guy Debord. Disse ele em a Teoria da Deriva: “Na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o do domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades”. É difícil construir todas essas percepções sem trazer essas teorias e significações, algumas palavras são indissociáveis do meu pensamento quando estou em uma tentativa de deriva no ambiente urbano: caminhar, atravessar, saltar, abrir, inventar, compreender, pintar, desenhar, escrever, ler, guiar, perceber, percorrer, construir, destruir, aprender, apreender, seguir, ir e voltar. Elas estão presentes de maneira bastante natural e parecem de alguma maneira guiar essas minhas percepções. Torna-se impossível em um espaço delimitado como o aqui explorado, não as usar para atribuir significado a ele. E a medida que percorro os caminhos da praça, entre pedriscos e areia batida, contornando os jardins, ora em retas, ora em curvas percebo que não são apenas os meus olhos que enxergam, meus pés e meu corpo como um todo criam uma relação com aquele espaço, uma relação que nasce no meu olhar, mas que expande-se, percebo então que estou concebendo um desenho com meu rastro. Um desenho visivelmente criado pelas marcas na areia pisada e um desenho imaginado e sentido, uma espécie de vivência de corpo e consciência. Nesse momento identifico no meu corpo a capacidade de enxergar, com a minha experiência física, e assim claramente experiencio o pensamento de Robert Smithson: “O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver”. Ao fim da minha análise experimental chego a algumas conclusões, ainda rasas, mas que me gerarão as próximas reflexões:

A experiência de observação estética tende a ser uma vivência conseguida através de estímulos conscientes; A experiência de observação estética embora nasça em campo coletivo, se dá de maneira individual; A medida que os estímulos são reforçados e treinados a experiência tende a ser mais facilmente realizada; A estética da qual falamos, não é apenas a visual. Trata-se de um campo híbrido onde os estímulos acontecem por vários sentidos e é necessária essa consciência; A cidade é um universo aberto a ser explorado, imaginado e integrado

E ao fim de todas essas observações o pensamento de Baudelaire faz-se reforçado:

“É um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.” (BAUDELAIRE, 1996:170).

Referências:

- CARERI, Francesco. Walkscapes O Caminhar Como Prática Estética. Gustavo Gilli, São Paulo, 2015.
- CARERI, Francesco. Caminhar e Parar. Gustavo Gili, São Paulo, 2017.
- COCCIA, Emanuele. O Bem nas Coisas. Documenta, Lisboa, 2017.
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 2017.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Antígona, Lisboa, 2012.
- KOOLHAAS, Rem. Três textos sobre a cidade. Gustavo Gili. São Paulo, 2014.

Lisbon a Huge Tile

Loraine Resende de Souza

Email: kolosproducoes@gmail.com



André Saraiva's tile wall. Photography:

Ana Luzia. Available in <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/roteiro-da-arte-urbana-em-lisboa>.

Lisbon - Portugal is considered one of the world capitals of urban art. The urban art (also known as street art) emerged around 5 decades ago in USA, specifically at Philadelphia and later at New York. It was also named as "graffiti" by young people as a claim of a communicative space in the city.

The urban art supposes the transposition of places and non-places represented by the public space as the opposite of the house, the nest. It's the place

appropriation, as exposed in the image above that is a tile wall close to the Ladra fair (Feira da Ladra). That art represents the city reinterpretation, focusing in the main monuments with a mix of elements that promote a look development, the sensitive feeling.

Lisbon-Portugal is a screen for artists express mensagens and styles. It's also a city of taggers with a huge variety of cruel signatures. Lisbon is a big tile compound of fragments in many sites. There are masterpieces contents in many alternative spaces from the subways to the charming little stairs. Thereby the urban art can also be set up as a disruption and experience promotion. Urban art was and is often a synonym for street art as said Ulrich Blanché whose main stage is set in a urban environment with surroundings full of visual art.

The urban art causes changes in the paradigms of the way to register the world, the monuments. The tile wall is an introduction of a painted poetry in a continuous space that becomes discontinuous and readable because it refers to monuments like the Eiffel Tower, for instance.

The urban art has as its main corporation the category of Monuments. In Françoise Choay words, it's any built artifact by a community of individuals to remind or make remind other generations, people, events, sacrifices, rituals or beliefs. (Choay, 2006:16). Therefore the urban art is situated in a public domain space with a temporary or permanent character, individual or collective and different forms.

The urban art is the lack of linearity and, at the same time, the identity building of a place, of people. The urban art is the synergy of macro and micro elements. The urban art vastly depends on the construction and deconstruction of the image to translate the "place vibe", even in a fragmented world.

All urban art is an hybrid, androgen, singular and plural expression. The urban art can be seen as social practice, from the monument to the multiculturalism focused on community capacity development. The urban art is a system of symbolic changes. It's about an empiric experience with the dominion, in an effort to develop creative appetites for dialogs between the space and other social actors. Urban art has as support the reminding, the living, the crisis, the balance, the powers, the paths. Therefore Lisbon is a city in a human dimension with its own and other urban arts.

References:

BLANCHÉ, Ulrich. Street Art and related terms – discussion and working definition. 2015. Acesso em 17 de Abril de 2019. in https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/blanche_journal2015_v1_n1

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio; trad. Luciano Vieira Machado. 3ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

Public space as a place for the dispute of power

Levi Martins

Degree in Film Directing (ESTC), a masters in Theatre Studies (FLUL) and a post-graduation in Creative Industries and Cultures (FLUL, FBAUL, ESCS). He directs Companhia Mascarenhas-Martins, a theatre company based in Montijo.

Email: levimartins@gmail.com

In the territory, the power struggle appears between those who live the city as a collective creation and those who want to control their dynamics, as an appropriation of a “geographical and symbolic (space) and as a territory of social practices. (LÓPEZ 1998:188 apud KLEIN 2016:7)

Public space is a place of constant negotiation, a stage for the power struggle that establishes the limits of coexistence – rules and boundaries that do not always coincide with the ones that regulate private space. Since graffiti and street art are forms of artistic expression in public space, they contribute to that negotiation in distinct ways whether they are developed freely (and, in most cases, illegally), or as a response to institutional commissions – often made by public entities. The difference is especially evident in how power is exerted – from the spontaneous decision that arises from the artists themselves to the rules of the contest, or institutional commission, that are determined by political decision makers or representatives, according to the politics they wish to implement within their territories.

Let us analyze, for instance, the general dispositions of the rules of the City of Montijo’s Urban Art Contest promoted by Montijo’s Municipality in 2016:

Câmara Municipal do Montijo [Montijo’s Municipality], in the pursuit of public interest, wishes to dynamize the city’s historical center and strengthen the link between the arts and plastic expressions through creative projects to be applied in public space, arousing the community’s interest for contemporary art and, simultaneously, fighting the disorderly and indiscriminate use of graffiti in the city. (ANON 2016)

The ending of this paragraph is quite clear as to what extent the fight against the «disorderly and indiscriminate use of graffiti in the city» is one of the contest’s aims. In the framework that is presented in the third point of the same regulation, the theme of the work to be created is established:

Floriculture came about in Montijo at the beginning of the 70s. The favourable ecological and meteorological conditions, as well as the short distance to Lisbon’s Mercado da Ribeira, were the basis for the development of this activity. Since then, floriculture expanded remarkably, and currently 70 to 75% of all national production of cut flowers originates in the Municipality, the most produced species being the gerbera, the chrysanthemum, the rose, the carnation and the gladiolus. The gerbera is the dominant species, occupying around 50 acres of greenhouse facilities, which means that Montijo is one of the biggest producers of this flower in the Iberian Peninsula, which confers it the designation “Montijo, the Flower Capital”. Câmara Municipal do Montijo will hold a contest for the painting of an artistic mural, whose objective is to link the importance of the flower to an innovative, urban and attractive identity in Montijo’s historical center. (ANON 2016)

It becomes clear that this contest was meant to be a counterpoint to the disorderly practices of the artists that intervene in Montijo's public space, as well as a way of publicizing one of the city's most important identity defining elements, unsurprisingly connected to one of Montijo's most significant businesses: the cut flower. However innocent this move by local politicians might seem, what transpires is the idea that urban art should serve a public interest that could only be defined by the elected politicians and not directly by the population (the artists). Apparently, everything else is considered disorderly and indiscriminate. This is a potentially worrying step, as it paves the way for the legitimacy of instrumentalizing a kind of artistic expression that is, from its origins, linked to the utmost freedom – even to the extent in which it crosses the border of legality. In other words: it might not be exaggerated to assert that the possibility of a disorderly and even illegal intervention in public space might mean that there remains a certain degree of freedom that is not the one that is preferred by decision makers.

One might thus come to the conclusion that the tension between spontaneous action and whatever is made on order, or due to competitions that are put forward by public administration, might be interpreted as a power struggle between two opposing views of what society should be like: on the one hand, a society that is less based on rules and hierarchy, spontaneous, that doesn't let itself be limited; on the other, a hierarchical model, based upon the imposition of goals by a reduced number of individuals that (supposedly) represent the whole population.

In Montijo, this kind of strategy has been put forward in recent years, and there have been three examples of initiatives conducted by the Municipality, that involved three very diverse artists: Oze Arv, Bordalo II and João Rodrigues. The fact that their interventions have come about due to the Municipality's action, without a specific and adequate exhibition context, dictates that the works in question are foreign to their surrounding reality. This displacement turns them into objects that mainly communicate an affirmation of power (on behalf of the Municipality), placing them closer to public art than to urban art. This tendency for the instrumentalization of urban art by political decision makers might lead, in

the long run, to a status change in what regards these artistic practices – from marginal, illegal practices, to a mere response to institutional commissions. If this is the path for graffiti and street art, it is inevitable to ask the following questions: will this change of status lead to a complete redefinition of what we currently think of as urban art? Might it be possible to keep it as a challenge to the dominant order, associated, as it is, to a need for an expression of life in the public space? Will there be an end to the power struggle that is fought in public space, or will this space remain as a place of confrontation between order and rebellion, spontaneous, free identity, constantly challenging the normalization of life in society?



A work by Bordalo II that is part of the Big Trash Animals series. Avenida dos Pescadores, Montijo. Photo by Levi Martins.



A work by Oze Arv, winner of Concurso de Arte Urbana do Montijo [City of Montijo's Urban Art Contest] (2016). Photo by Levi Martins.



A work by João Rodrigues that was executed publicly in the context of “Festa da Flor” [The Flower Party], organized by Câmara Municipal do Montijo [Montijo’s Municipality]. Photo by Levi Martins.

References

ANON (2016). Concurso de Arte Urbana Montijo Capital da Flor. Montijo: Câmara Municipal do Montijo. Available online at: <URL: https://www.mun-montijo.pt/pages/814?news_id=2045> [Date of consultation: 12-04-2019]

ANON (2017). «Intervenção de arte urbana da série Big Trash Animal. Abertura das comemorações do Dia da Cidade» in Rostos.pt. Disponível online em: <URL: <https://www.rostos.pt/inicio2.asp?cronica=9005497>> [Date of consultation: 12-04-2019]

ANON (2018). Programa Festa da Flor. Montijo: Câmara Municipal do Montijo. Available online at: <URL: https://www.mun-montijo.pt/cmmontijo/uploads/writer_file/document/5155/Festa_da_Flor_2018_programa.pdf>

FERRO, Carlos (2019). «Autarcas têm demasiado poder. Câmaras devem trabalhar mais com instituições locais» in Diário de Notícias (online). Available online at: <URL: <https://www.dn.pt/poder/interior/autarcas-tem-demasiado-poder-camaras-devem-trabalhar-mais-com-instituicoes-locais-10239473.html>> [Date of consultation: 12-04-2019]

KLEIN, Ricardo (2016). «Creativity and Territory: The Construction of Centers and Peripheries from Graffiti and Street Art» in SAUC Vol. 2 n.º2. Available online at: <URL: <http://sauc.website/index.php/sauc/issue/view/4>> [Date of consultation: 12-04-2019]

Urban Art far beyond counterculture

Larissa Augusto

Email: lariaugusto@gmail.com

Urban art emerged as a counterculture movement based on social, political and economic criticism. To shape these criticisms, interventions are made around city centers and peripheries, in the most unusual places, such as bridges, sewers, abandoned places, train stations, house walls and top of buildings. Because it is done on the streets, the intervention suffers from the weather and can be changed and even covered by another artist. The artist, in turn, risks being arrested and having his art labeled as vandalism, as such art happens in non-legalized places. And so street art is defined as an ephemeral work, accessible to all people and only possible to be registered by photography.

Today, street art is inserted in a context of urban visual culture much more related to popular art. This was due to the displacement of urban art to galleries and museums. Because of this, there has been a lot of criticism, because, when moving urban art from the streets to enclosed spaces, some essential characteristics are lost, such as the forced appropriation of a space and the artist's financial return and thus the critical value of the intervention may have been lost in this route.

But this shift from art to galleries and museums has played a key role in recognizing urban art internationally and how today it is viewed and recognized as art rather than vandalism. Another important basis of internationalization is precisely the fact that urban art is increasingly widespread and has its value in the artistic and institutional environment. So no matter how street art moves or if it is made for remuneration, it will never lose its characteristic of being more accessible to the general public, as it continues to be shown on the streets and it is precisely in this environment that we are better represented. In this way urban art will never totally lose its root, there will always be artists making interventions

such as street art costumes and their internationalization through museums and galleries helps in the process of fostering and recognizing urban art.

Even with the transformations of urban art, it plays an important role in our cities, which goes beyond the importance of social, political and economic criticism to the transformation of non-places into places. According to Marc Augé, any space that serves only as a transitional space with which we do not create any kind of bond is a non-place. Street art makes a connection between these places and the population of the city, bringing a direct or indirect dialogue with the people who are moving through the city.

The fact that street art is made in these places and promotes a connection with the city already interferes in the environment causing changes and thus building a social criticism, even indirectly, just the fact that it has changed the environment and is interacting, directly or indirectly with public already has an impact on society.

One of these impacts happens on the financial environment as the transformation of non-places into places and the internationalization of urban art brings tourism to these places. With the internet and increasing sharing, the quest to live what other people are living makes urban art relevant to tourism, which is why cities are increasingly investing in open galleries dedicated to street art.

For contextualization, we have the city of São Paulo, considered a reference in urban art. In São Paulo we live in a constant bubble, from home to work and from work to home, we are always indoors and that limits our contact with people and cities. This is why the street in São Paulo is such an important space for creating and transforming non-places into places and forging bonds with the population.

We need spaces that make us feel connected with the city and that we can explore all the multiplicities of culture that the city has. And when that touches urban art, São Paulo can integrate them into the city very well where we get to the point where we can no longer imagine it without its urban art spread throughout the city. São Paulo has become a true open-air museum, with galleries scattered around the city or art murals lost in the concrete of every city.

One of the most popular places in the city is Batman's Alley, located in the Vila Madalena neighborhood and is the right destination for weekenders from São Paulo and for tourists in the city. Works are always changing, according to the artists, so other artists are given the opportunity to showcase their art.



Source:<https://www.topensandoemviajar.com/2017/03/25/beco-do-batman-em-sp/>



Source: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/pinheiros/noticias/index.php?p=43613>

Another venue is the Open Museum of Urban Art (MAAU), located in 33 columns at the bottom of the Carandiru

subway. The project began in 2011 after some graffiti artists were arrested.



Source: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/pinheiros/noticias/index.php?p=43613>



Source:<http://ocbshop.com.br/blog/maau-sp/>

In the central region of the city of São Paulo, it was launched, in 2018, the first edition of the O.bra Festival. The Festival was intended to further promote urban art in the downtown area and with it we see even more panels scattered around the city.



Source:<https://quantocustaviajar.com/blog/arte-urbana-em-sao-paulo/>

In this context there is a new look at street art, no longer as vandalism and this is affirmed by the displacement of urban art to galleries and museums along with the internationalization of its artists. This all brings not only greater visibility to counterculture discourses, but especially a greater link between the city and its population. Using urban art to transform non-places into

places and using the full cultural potential of street art, we can have a much more connected and integrated city population where we are consciously or unconsciously witnessing social change and culture and thus feeling connected and represented as integral part of urban and city art.



Source:<http://brazilodge.com.br/new/2016/05/04/graffiti-tour/>



Source: <https://i.pinimg.com/originals/e6/1e/6e/e61e6e4f08d-cab8d8a6502b8f56e7e20.jpg>



Source: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-12-21/artista-faz-campanha-para-salvar-obra-de-arte-em-pre-dio-de-sao-paulo.html>

References:

KUTTNER, Theodore. "Approaching the White Cube or Approximating the Streets OSGEMEOS and the Displacement of the Street Art Aesthetic". Available in: http://sauc.website/public/journals/1/SAUC_V4N1/7%20%2017%20Theodore%20Kuttner.pdf

ELIAS, Helena. "From squares to walls: contemporary murals of OSGEMEOS, Nunca and Bicicleta sem Freio in Lisbon". Available in: https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/elias_journal2015_v1_n2.pdf

AUGÉ, Marc. Não-Lugares, Ed. Bertrand, 1994.

NUNES, Brunella. "10 lugares para ver arte urbana em São Paulo". (17-03-2017). Available in: <https://quantocustaviajar.com/blog/arte-urbana-em-sao-paulo/> Acesso em: 03-05-2019 Access in: 03-05-2019

Grafite em São Paulo, arte nas ruas da cidade. Available in: <https://www.cidadeecultura.com/grafite-sao-paulo/> Access in: 03-05-2019

Art and Politics: reflections about the inclusion of indigenous culture within the art theory domain

Letícia Larín

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Colaborator Member

E-mail: leticialarin@gmail.com

Abstract:

What is the pertinence of considering indigenous culture into art discussions? To think about this inquiry, some reflections take place around two different types of associations, an Amerindian and a modernist. The examples addressed are the nowadays Ashaninka community of Amônia River in Acre, and the SPAM, a pro modern art society headed by Lasar Segall in Sao Paulo in the 1930s. When put in relation, the initiatives enunciated evidence that, for art to be able to perform a substantial political attitude, it's urgent not only the transgression of traditional limits imposed by art theory, as the transformation of the values privileged by subjects.

Keywords: indigenism, political art, art theory, brazilian art, modernism, amerindian art.

1 - Introduction

Nowadays, the scope of contemporary art is being defied by the necessity of reflection about its own critical parameters. Due to the unmasking of the modern fiction that considered art as an autonomous and contemplative entity, the art field exercises its appreciation criteria to don't reply arbitrariness. In this context, contemporary artists pursue the liberty of settling the esthetical forms of their artworks, and also, of diagnosing the type of relation that the work must establish with social sphere – the audience. Thus, the permeability of the forms that can be considered «art» designates, to artistic praxis, the role of clarifying the pertinence between a form and an intention. In this conjuncture where artists can use “whatever” to work with, to think about “whatever”, the challenge becomes to detect connections in-between, that is, the political effectiveness of the forms.

This perspective is western centered, whereas according to it, artists – and artistic institution – appreciate the functioning of others disciplines and cultural expressions, to implement their own artistic trajectory – and the scope of contemporary art. But these mechanisms in operation aren't exempt of hybridization. While western art seeks to decolonize its own structures, narratives that remained hidden in the historical process, emerge and interact. The tendency of unification promoted by the globalization, takes part in this procedure, but as well is put forward, the cohabitation of diversity. As clarifies Stuart Hall (2016: 58):

Emerging cultures that feel threatened by the forces of globalization, diversity and hybridization or which have failed in the way in which the project of modernization is currently defined, may feel tempted to close down around their nationalist inscriptions and construct defensive walls against outside. The alternative is not to cling to closed,

unitary, homogenous models of “cultural belonging” but to begin to learn to embrace the wider processes – the play of similarity and difference – which is transforming culture world-wide. This is the path of “diaspora”, which is the pathway of a modern people and a modern culture.

In an effervescent social stage, surrounded by a multitude of struggles in favor of minorities’ rights, reflections on «others» cultural forms – like activists or indigenous –necessarily need to be woven inside artistic lexicon. This kind of “imposed flexibility” is a counterpart of the utopian fulfillment concerned to the integration between art and life: while art production surpasses the artist’s studio, mundane reality invades the artistic terrain. This instance is observed, for example, in the exhibition *Indigenous Brazil’s Adornments: contemporary resistances*¹, occurred in 2017 at Sesc Pinheiros, Sao Paulo, and curated by Moacir dos Anjos. Together with contemporary artworks, the show incorporated indigenous artifacts and the video that records Ailton Krenak’s political speech, during the Brazilian’s constituent assembly of 1987. Although this action of Krenak is appreciated by the curator as a *performance*, in which an Indian uses corporal painting to affect dominant politics, Krenak didn’t set out to create neither art nor *performance*.

The esthetical force of his action is based on an update of an ancient convention – corporal painting – to counteract amid Brazilian state policy. If contrasted with a political *performance* presented in an arbitrary museum, the artistic institution shows itself like an aseptic, safe and inoffensive, place to play with ideas. With it, the transgressive potency of the action depends, also, of the place where it occurs. So, although Krenak’s speech isn’t art, it mobilizes exemplary, aspects cardinals to art that’s being engineered today. This capacity also raises questions around the limits of art as such, ponderations that are disseminated, too, by the juxtaposition of art and aboriginal artifacts.

It’s certain that the way these patterns are put in relation, can reproduce or deconstruct, colonial mindset – even considering that this exposure occurs inside western schema, among its space, its theoretical reasoning, and so on. But in any case, to seek to embrace culture, in its broad way of manifestation, is an exercise of rebuilding notions of what art is and for what art is for. To experiment a little bit in this turbid territory, this article cross, an indigenous

initiative – very representative of Brazilian indigenism – with a Brazilian modern artistic association. This pair entangled in discussion is addressed to unveil relations between art and politics, reflecting about connections among culture and the autonomy of the public sphere. Thus, this text relates a counterpower led by Amerindians, with an artistic collective initiative that expanded artistic institution’s boundaries into general audience. How and why to treat these occurrences into art theory’s scope? With these inquiries, the present argument searches to amplify understandings about politics disruptions, caused in the artistic field by decolonizing effects.

The public art’s niche is privileged for dealing with this matter. Politics isn’t an issue exclusive of public art, since art gains a political dimension when connects with any audience. But according to Suzanne Lacy, the notion of «new genre public art» accrued from the complexification of the public’s profile, what put in crisis universal postulates to defend certain artistic approaches. So, the massive recognition of a reality conformed by multiple idiosyncrasies, decentered the critical appreciation on art, and generated the need to consider who, the ones that should interact with the artwork, are.

Within art criticism, public art has challenged the illusion of a universal art and introduced discussions on the nature of public – its frames of reference, its location within various constructs of society, and its varied cultural identities. The introduction of multiple contexts for visual art presents a legitimate dilemma for critics: what forms of evaluation are appropriate when the sites of reception for the work, and the premise of “audience”, have virtually exploded? (Lacy, 1995: 172)

Therefore, to stress ponderations around this complex scenario, to try to detect ways to deal critically with an art produced in the context of the globe – and so, able to interact with multiples kinds of subjectivities –, this study thinks, under the term «association»: on *SPAM – Pro Modern Art Society*² –, instituted in Sao Paulo in 1932, and on practices related to *Apiwtxa – Amônia River’s Ashaninka*³ *Association*⁴ –, created in 1991 and officially registered in 1993. The discussion intertwines some ideas on modernism goals and on the functioning of Ashaninka traditional behaviors, looking for to problematize, the political role of culture in society in general. The last

chapter essays a conclusion, capable of agglutinate the hybrid argumentation developed.

The whole project implemented by *Apiwtxa* hasn't been yet considered under artistic approaches, in despite of receiving great attention in environments like economy and sustainability. Still, indigenous traditional cultures aren't strictly accepted into western artistic sphere. Being difficult to ignore the esthetical potential of this Ashaninka agency, that interconnects culture, social function, activism and economic autonomy, the achievement of congruencies and incongruences in this situation shines as a sparkling mystery. The present reflection doesn't try to transform in art what is not, but to open perspectives on art definition considering its importance to humankind. Inasmuch as the world opens towards cultural diversity, art demands the acquisition of suitable conceptual tools to understand its transformations. By this way, these writings envision some causes of the recurrent interest that the branches of art have had in other scopes of articulation. And with it, it unveils some circumstances behind the actual permissiveness that characterizes the contemporary art.

Associations: SPAM and *Apiwtxa*

From 1932 to 1935, a group of Sao Paulo's modern artists, patrons and elite sectors interested on the national culture's renewal by exotics rereads of Brazilian origins (d'Horta Beccari, 1979: 131), managed a place to straighten and expand the community around modern art. The idea of this pro modern art society, the *SPAM*, started with joint reflections of intellectuals, being the artist Paulo Rossi Osir who invited to the reunions, the Lithuanian Lasar Segall. Flavio de Carvalho was, since the beginning, very heartwarming with the proposal, but due to the slowness caused by divergences on the project's ambition, he decided to leave the collective and to inaugurate the *CAM, Modern Artists' Club*⁵. Since the first meeting of *SPAM*, composed by a provisional executive committee in which Segall took part, the society was criticized by its alliance with the high bourgeoisie. The initials accusations came from *CAM*, revealing discordances with Segall's assertions as:

*(...) may we're being penalized by the presence, in our society, of people from Sao Paulo's high society... Indeed, it's necessary to ignore the environment in which we operate, to don't concede importance to theses preponderant factors of social progress. And I ask how, without such support, could any artists' group do anything?*⁶ (Segall apud d'Horta Beccari, 1979: 134)⁷

This problematic of being in a situation of dependence is also fundamental to *Apiwtxa*, an Ashaninka association in the Brazilian Amazon. With an historic of slavery and invasions, the consecutive generations that led to the actual indigenous community of the Amônia River – composed by approximately 800 people –, developed understandings about the functioning of the dominant power that conquered the globe, and also, about the importance of the sustainable development. With a desire of emancipation tying the successive generations, in 1989 they achieved to establish the *Ayõpare* («exchange» in *aruak*, their linguistic family), a cooperative for trading their cultural artifacts. Besides allowing them to obtain economic autonomy, it foments the protection and diffusion of their traditional values. *Ayõpare*, thus, enables an adjustment between the dominant system's impositions and their native culture.

In 1992 their land, in Marechal Thaumaturgo city in the state of Acre, was demarcated, and in 1993 they founded *Apiwtxa* (*aruak* word that means «all together and united»). This association is responsible for developing the amount of projects they articulate today, that pass through practically all the issues they need to solve to have a lifestyle autonomous and convenient to ecological care. As mentioned by Benki Piyãko, political leader, shaman and coordinator of *Yorenka Átame Center* (Fig. 1) – in charge of perpetuating the exchange of knowledge amongst whites and Indians, to promote environmental management –, «(...) when I was a child there wasn't much fruit in the village and there were fights' cause of it. Today, the abundance is so that there are no longer tree's owners"⁸ (Grupioni, Kahn, 2013: 48). The life's quality and independence these Ashaninka reached are inspirational, but are still, relative. They're constantly menaced by interests on extractivism, and their principal leaders are death sworn. Furthermore, they confer a serious importance to the role played by the support they receive.



Fig. 1 - Meeting at Yorenka Âtame Center's auditorium, Cruzeiro do Sul city, state of Acre. Font: <http://www.apiwtxa.org.br/centro-yorenka-atame/>

Some of the main leaderships of the Amônia River's people are from Piyãko family, because they are grandchildren of Samuel, the community's chief. Samuel's son, Antonio Piyãko, and Francisca – «Dame Piti» –, daughter of a white squatter, are their interethnic parents (Gavazzi, 2012: 42). Francisco Piyãko, their older son and Marechal Thaumaturgo's Secretary of Environment in 2004, explained that institutional support is fundamental to help them awakening to global worries with nature conservation, theme with which sustainable Indigenous lands can make interface. This aid, however, doesn't mean domain, whereas decisions are internals to community. Whence, they don't predicate a paternalistic adoption and perceive new partners – including government agencies like FUNAI, *Indian's National Foundation*⁹, which is being strongly weakened by the current government of Jair Bolsonaro – as temporaries.

*Their parts*¹⁰ will also pass and the community that will have to organize itself more and more, assuming more and more its role of starting to solve their problem, solving the problems, because they are many and will be appearing more everyday¹¹ (Francisco Piyãko, 2004 apud Gavazzi, 2012: 28-29).

So, while catalyzing every kind of help to improve their existence, they remain conscious that they are responsible for their own destiny, and maintain their life's axis upon a self-centered commitment to their life's meaning. It's likely that Segall had similar objectives when pondered about the alliance with bourgeoisie to constitute SPAM. Receiving the economic support required by the association's maintenance, all involved would gain: the elite could amplify their social prestige, the art modern's market would be expanded and the access to modern art, also, and artists would have more public, money

and status to create with freedom, transgressional propositions.

As written in the editorial *The life of Spam*¹², distributed at two o'clock in the morning of the first carnival ball offered by the association, in 1933:

*With this contribution and with the subsequent ones that we hope to receive from such high authority, we believe that long will be our life and exempt of stingy concerns, that so afflict those who need current currency, so necessary to modern life, as the water with the same name*¹³ (d'Horta Beccari, 1979: 140).

So, although hierarchy was being highlighted – in this quotation, with irony –, the initiative manifested a relevant

social feature. But a tie made on exchanges of what one wanted from the other, wasn't strong enough to keep the society together in a long-term. Some disagreements started to grow exponentially inside the group, which was fragmented under two labels, "Jews" and "magnates", leading to the dissolution of the association in 1934. Paulo Mendes de Almeida, an relevant writer enthusiastic of Brazilian modernism, register a discomfort of this type in a letter¹⁴ from 23th April, 1934, to Segall, expressing being

*(...) incapable of saying, in my personal name, "our best society", etc., things that are often repeated there, because I don't believe there is a better society, even though, in general, the "best" is the worst (...)*¹⁵ (Pinheiro Filho, 2004: 227).



Fig. 2 – Carnaval na Cidade de Spam, 1933. Font: Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN, MinC, Sao Paulo.

Nevertheless, already in a letter¹⁶ from the beginnings of SPAM, the poet Guilherme de Almeida comments with Lasar Segall, the desire of creating a modern art center that gathers “our best society”¹⁷ (Pinheiro Filho, 2004: 215). Curiously, when this poet comes back to Sao Paulo from Europe, and rejoins SPAM, he tries to usurp the place of Segall, which had been naturally recognized as the SPAM idealizer because of the energy he uncompromisingly dedicated to it. In this same time, ladies of Sao Paulo high society became part of the SPAM’s social committee. D’Horta Beccari (1979: 146) elucidates the importance to distinguish between an illustrated upper-class, really engaged with the movement of art’s modernization, and a superficial group, that subscribed to the movement as a new fashion trend. Even so, as a result of this change of flow, “the spirit of the party falls and the pun comes to dominate”¹⁸ (d’ Horta Beccari, 1979: 146).

These conflicts of interests are verified even in apparently shallow structures, as those found at the carnival balls offered by the association. Despite being open to anyone who wanted to join and openly socialize, the schedules were organized around a rigid protocol that detached some personalities, revealing a hierarchical structure not compatible with that of Brazilian traditional carnivals. In the invitation¹⁹ of *Expedition to the Spamland’s Virgins Forests*²⁰, the central scene is presented as: *The Prince of Carnival, elegant and popular inheritor of Your Majesty Momo’s crown, will be part of the expedition by a special invitation from Spam, being held in Spamor mount a historical meeting between Your Highness and the famed cannibals’ king Spaman-Ullah. It’ll take part in the very solemn ceremony the fine flower of the anthropophagous society. Go on spamarades! To conquest Spamland’s mysteries!*²¹ (Pinheiro Filho, 2004: 222)



Fig. 3 – Lasar Segall, sketch for the invitation to the SPAM’s carnival ball Expedition to the Spamland’s Virgins Forests, 1934. Sao Paulo. Font: Lasar Segall Museum’s Archive, IPHAN, MinC, Sao Paulo.

The public in general is called “spamarades”, and although they’re invited, like all, to conquest “Spamland” mysteries, they aren’t as notorious as the invited actor Procópio Ferreira, the prince (Pinheiro Filho, 2004: 222). That is, an anonymous mass of figurants is driven by some highlighted figures (Pinheiro Filho, 2004: 213-215). Thus, the mentioned discrepancies inside SPAM’s group were replicated in the relation established by the association with its public.

Although it can be considered that SPAM’s events in general, – parties, concerts, exhibitions, dancing teas, studio sessions, conferences, etc. – were successful, the installation of a SPAM’s local on August of 1933, at Republic Square 44, generated very high expenses. In this moment Segall attests, in a manuscript²², to be worried about SPAM’s future if the group doesn’t find more “art friends”, with souls desirous to uphold the project. At the same time these financial complications arose, Segall started to be persecuted. Jealous elite members started to implicate Lasar Segall and others Jews from SPAM, in problems, crystallizing two opponents groups (d’ Horta Beccari, 1979: 144-145).

In November of 1933, Segall explains in a letter²³ that he’s leaving the committee because of

(...) unjustified and unjustifiable attacks by some of fellow SPAM members, who took for opportunity every society’s achievement, as well as all my words and all my acts, to foment, behind my back, penurious intrigues and at least unpleasant against myself²⁴ (d’Horta Beccari, 1979: 147).

Meanwhile, he commits himself to keep working for SPAM until the surpassing of this precarious economic moment. Afterword, SPAM decides to organize a profitable carnival ball and the purpose selected was that one about *Spamland’s* jungle, by Segall. With this work, Lasar Segall won a fee, which he donated totally to SPAM.

Recurrent in this type of celebrations, in this carnival ball some people committed some excesses, but the repressive and disproportionate media response, unveils a wider political conflict infiltrated in the background of SPAM’s organization. Rather than defending a freedom to be and to express, SPAM’s board publicly apologized for what happened, feeling itself “(...) impelled to explain to Sao Paulo’s society that perfectly

deplorable facts were verified against their will”²⁵ (d’Horta Beccari, 1979: 150). In the article *The secrets ends of Spamland*²⁶, José Bonifácio de Souza Amaral raises a reactionary and fearless clamor against SPAM – that he calls as a hotbed of consuetudes dissolutions –, because he still believes in God, in Fatherland, in Family and in the supreme force of Christian morality. In other article he declares, about main SPAM’s founders, that some

(...) are foreigners, of a somewhat uncertain nationality, others are neo-Brazilians, disaffected by our traditions, and others, although belonging to the oldest racial tree, popular conscience judges them with a better spirit of justice²⁷ (d’Horta Beccari, 1979: 150-151).

These attacks echo a reactionary integralist thinking that was being spread through Sao Paulo in the 1930s – that culminated in the creation of the *Brazilian Integralist Action (AIB)*²⁸ in 1932, and in the occurrence of the *Battle of Sé Square*²⁹ in Sao Paulo’s downtown in 1934, a conflict between anti-fascists and integralists.

Thus, a disagreement of integralists and revolutionaries’ visions, disseminated into public opinion, was transferred to SPAM’s collective as a confrontation amid the “modern art defenders” and the “interested on social notability”. To avoid collisions of this nature, the Ashaninka of Amônia River work constantly and rigorously to maintain clear their vision and mission. To that effect, they seek to maintain the unity of the internal objectives, to stabilize their communal relation and direct their joint forces to a common good. They created a protocol to share their character with their community and with the world, like an instrument to strengthen its people. In it, they tell their history, showing how their values and principles are supported by it (Povo Ashaninka do Rio Amônia, 2016: 7). So, with community’s members sharing similar principles, a coherent society is woven by a common view (Fig. 2).

A lack of a common view is what fragmented SPAM’s group, leading it to its collapse. But this absence can be verified not only on the personal ideals, that created two oppositional fronts, but also into the dynamics of change that tied the interpersonal relations. How it was seen, some of SPAM’s members wanted to be recognized as sophisticated persons, and for it, needed



Fig. 4 – Ashaninka community elaborating an ethnomapping of Kampa indigenous land of Amônia River, 2012. Font: Gavazzi, 2012, p. 16.

the “intellectual air” of others. Meanwhile, “others” wanted to expand spaces to articulate modern art, and needed for it, the money and influence of some SPAM’s members. Therefore, the changes between SPAM’s associates were mobilized by individual’s wishes, being the changes constituted by different substances. Thinking on *Apiwtxa*’s members, it’s probable that each one is also mobilized by individual wishes. But being the wishes, coincident, they are, unless in the instance of changing interests, collaborating towards the same objectives. So, these exchanges translate themselves in mutual implementation of dimensions concerned to all and each own life. These changes between parts, with all parts looking for the same, promote an effective strengthen of collective force.

Despite the troubled termination of SPAM, this initiative fulfilled an important social role in the dissemination of modern art to a wider public – taking part in the process that led to the creation, in Sao Paulo, of a modern art museum in 1948, and of an international art biennial in 1951. In a general perspective, the utopia of blurring distinctions between high and low society was a hallmark of modernism, and Brazilian modernism wasn’t an exception. The avant-garde artists of *Modern Art Week*³⁰ – also called *Week of 22*³¹ – belonged generally to an economically privileged niche, but their self-reflection, for example about being marginalized when compared to European modernism, fomented in them autochthonous and social consciences. These artists aimed to overcome the Parnassian-academic cultural order, and with the

institution of a collective identity to overlap their bourgeois origin, they symbolically reached it (Pineiro Filho, 2003: 11).

This self-criticism can be conferred in the poem *Ode to Bourgeois*³² (Andrade, 1987), published in the same year that the *Modern Art Week* occurred, in a book called *Pauliceia Desvairada*³³. The author is Mário de Andrade, one of the first friends of Segall in Brazil, and who introduced him in Sao Paulo's artistic scene:

*I insult the bourgeois! The nickel-bourgeois,
The bourgeois-bourgeois!
The Sao Paulo's well done digestion!
The bent-man! the buttocks-man!
The man who being French, Brazilian, Italian,
Is always a little by little cautious!*³⁴

While appropriating themselves from formal lexicons of European "isms", Brazilians modern artists viewed inside Brazilian culture, to obtain an «original» discourse. The «anthropophagy», conceptualized in a manifest by Oswald de Andrade from 1928, inspired to «swallow» foreigner innovations to «digest» them inside a Brazilian «organism». Therefore, this search of Brazilian cultural identity was, in fact, a search for one «logic» to translate what happened abroad, being the procedure, to use cosmopolitan influence to create a «higher» cosmopolitan culture. This feature distances Brazilian modernist reasons from the ones that mobilize *Apiwtxa* association. The «anthropophagic artists» were interested on the production of an art that could maybe surpass the, or at least present an equivalent, importance of that conferred to European impressionists, cubists, futurists, expressionists, surrealists, and so on. With this objective, eagers to be similar or better than dominating culture, they manifested a subordinated view, reproducing colonial schemes.

This is not the case of Kampa Indigenous Lands' community, because their effort addresses the maintenance of their ancestral habits. Their appropriations of foreigner logics, like the capitalists for example, represent survival strategies, not goals. It's true that the fact of being immersed in these processes, results in the incorporation of news knowledges that transform them, but these are consequences and not causes – the decisive

factor, here, is given by the hierarchical position, being the top of the pyramid, the overriding objectives, and not the secondary consequences. Their attitudes aren't guided by capitalist system, notwithstanding they manipulate it to pursue results that're driven by their ancient worldview, independent from western world. From their disadvantaged position in the global economic context, they're obligated to elaborate ways to keep themselves alive, and the closest possible to indigenous traditions.

As expressed in a Benki Piyãko's quotation,

*Awake and connect Man with the Nature. Pull the transformation into him. Awake to a world from who we are, to look at what we are doing to the others. From who we are, we can talk about how to change the world*³⁵ (Povo Ashaninka do Rio Amônia, 2016: 3).

The Ashaninka association of Amônia River is interested in thinking about whom they are, and them to look for global world, since their own point of view. They aren't interested in learning with dominating culture to contribute in its «superior» scenery, because they know – by experience – how much is farce in this dazzle. They just want to change the world so reality can accept their way to live – that's in fact, to turn the world a better place. They fight for their existence in their way, and not in another way. With this autonomous attitude, released from frigid, apathetic and prejudiced values, strongly infiltrated in western culture, they can share their knowledge and assist dominant culture to transform its system, now in crisis and evidencing its precariousness. Being this situation a fact, why should western art be an exception?

3. Reflections on art definition

Ashaninka of Amônia River works collectively to improve the community's quality of life. How this situation can to illuminate reflections, about suppositional roles and means that art can to develop, in contexts of this type? Albeit traditional Amerindians operations don't manage «art», yes they do culture, and so, thinking on them maybe prompts to prefigure, ways by which art can implement the social environment. Nowadays, the contemporary visual arts of Amerindians have won a great space in the artistic institution. Nevertheless, a representative part



Fig. 5 – Ashaninka wearing *kushma*, Kampa Indigenous Land, Acre. Font: <http://thaumaturgonews.blogspot.com/2017/05/>

of this production is more connected to the diffusion of traditional values, than with a worldview's substantial functioning. Thereby, in many cases, the ancestral relation with culture was superseded by western ways to produce and to appreciate, art. While Amazonian contemporary art manages itself, especially responding to western art paradigms, aboriginal modes of addressing culture become obsolete.

In a folder of the exhibition *Look! Indigenous peoples' Contemporary Visual Arts*³⁶, the general motto is

«visionary aesthetic», and paintings of Benki and Moysés Piyãko are described as showing “(...) the invisible to eyes that don't know”³⁷ (Almeida, 2013). Observing for example *Tasökãotsi* (*The mother earth's breath*³⁸) – (Fig. 3) –, it's possible to interpret that the vivid Ashaninka spirituality, which allows earth to breathe, is surrounded by a negative symbolism very widespread among Amônia River's people, associated to anaconda (“big snake”) and to the triad of water, white humans and death (Pimenta, 2015: 286). This narrative reading of a painting explicitly made

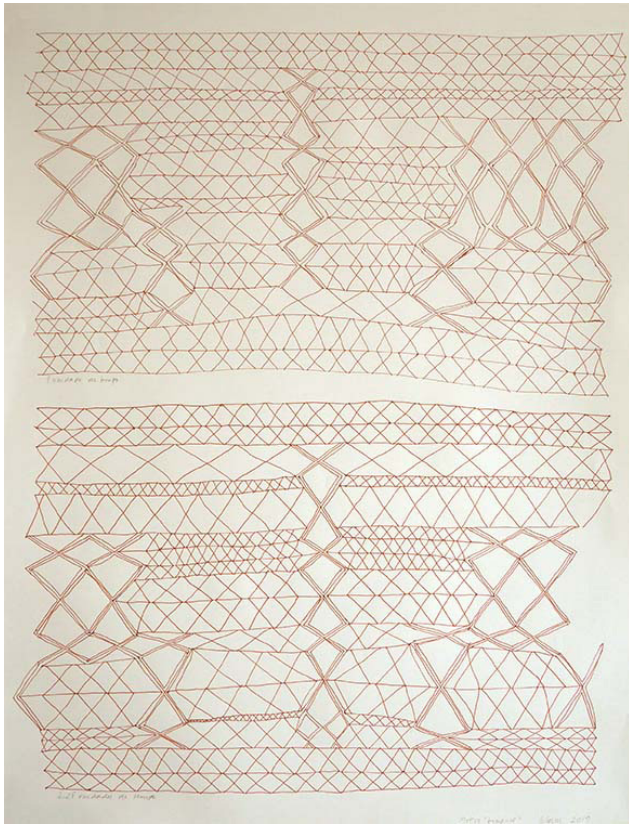


Fig. 6 – Leticia Larín, *Kempiro Motif 1*, 2019. Pen on paper, 65 x 50 cm. Font: personal.

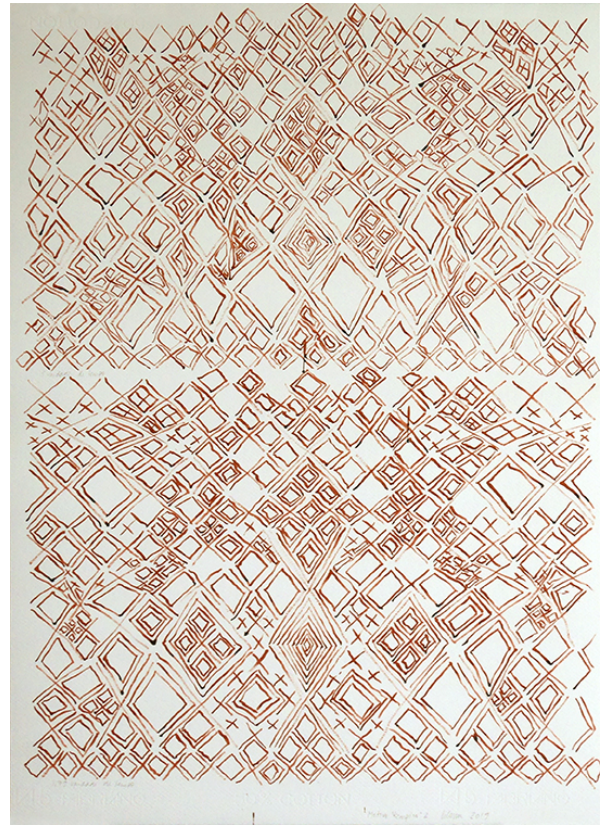


Fig. 7 – Leticia Larín, *Kempiro Motif 2*, 2019. Ink on paper, 70,7 x 49,8 cm. Font: personal.

to be contemplated, put forth a procedure that contrasts with the act of «using» cultural vehicles and symbols of identity (Gavazzi, 2012: 108).

Font: <https://projetomira.wordpress.com/galeria-obras-a-venda-2/>



Fig. 8 – Benki Piyāko, *Tasōkāotsi (The mother earth's breath)*, 2009. Acrylic on canvas, 64,5 x 98,5 x 3 cm.

The existence of an artwork of this type – an illustrative painting on canvas – indicates that the artist, Benki Piyāko, isn't an Indian disconnected – or isolated – from global reality, and so, that he and others individuals of his nation, are probably passing by the «natural» process of cultural transformation. According to Stuart Hall (2016: 48) terms, their “logics of cultural translation” are changing. As quoted by Iain Chambers,

(...) from this vantage point, we can never go home, return to the primal scene, to the forgotten moment of our beginnings and “authenticity” because there is always something else between. We cannot return to a bygone unity, for we can only know the past, memory, the unconscious, through their effects: that is, when

it is brought into language, and there embark on an interminable analysis. In front of the “forest of signs”, we find ourselves always at the crossroads. (Chambers apud Hall, 2016: 48).

Though be impossible for an outsider, really to grasp Amerindian worldview, that’s an effort to be done. Even if achieved with precariousness, this exercise of trying to understand the «other», promotes the definition of negotiation’s boundaries, amid sundries parameters. Beyond of getting closer of what the other is seeing – or even, used to see –, is maybe possible to conceive alternative ways of cultural functioning. So, to look to envision an “art” attached to indigenous ancestral mechanisms, to open possibilities of switching western traditional procedures, it’s necessary to focus on ancient Indians esthetical elements.

According to Amerindians traditions in general, aesthetics is perceived on moral and political expressions, functioning as a critical concept to apprehend sociability (Beysen, 2013: 227). The Ashaninka vest, for example, a cotton tunic called *kushma* or *kithaarentze* (Fig. 4), has as its model the «*kempiro*», “the most dangerous”³⁹ snake (Beysen, 2013: 234). There’s an Ashaninka myth in which *kempiro* changes its skin and gives it to an Ashaninka. Dressing this “snakeskin” – the *kithaarentze* –, the indigenous becomes more protected in diverse ways. When he stops to stink his odor, he avoids attracting predators; when he wears a *kushma* that’s dyed with mud, he camouflages himself; like the bites of snakes that defends and attacks, he can use arrows; and so on. Because of *kempiro*, Ashaninka could realize: “(...) ah, that’s how we do it”⁴⁰ (Beysen, 2013: 234).

This poisonous snake remains immortal by changing its skin, what arouses in Ashaninka a desire to be *kempiro*. “But isn’t snake, no, Ashaninka isn’t snake, no”⁴¹ (Jomanoria apud Beysen, 2013: 234). But Ashaninka can work to its own protection, for example, executing with quality a drawing of *kempiro*’s motif. When

(...) you do kempiro (...), when you don’t do rightly, so kempiro’ll bite you. He bites you. Yeah. He’ll get you because you didn’t hit his stripe (...). It’s dangerous. Whence we here don’t do ... because can mistake: then goes to the forest, comes kempiro and bite us. Have afraid

*to do*⁴² (Beysen, 2013: 234).

This speech is from an Ashaninka of Envira River, Jomanoria, who passed a day drawing a *kempiro*’s pattern on a sheet of paper. This endurance wasn’t required by the complexity of the drawing’s lines – called “stripe” by Jomanoria –, whereas its simplicity can be summed by a succession of “x”. The attention paid was necessary because of the risk involved in case of lacking precision (Beysen, 2013: 225). That’s why Jomanoria’s community doesn’t use to draw the *kempiro* motif, it’s a dangerous activity.

As a way of approaching a little bit of understandings about the characters put in play in this relation established with *kempiro*’s drawing, four patterns were draw with this motif (Figs. 5 and 6). The lines in the sheet’s upper halves were made with care, but in a very relaxed way, while underneath drawings received a supplementary focus to be produced with more attention. The rule was not to prop the pulse, considering it as a relevant ability when bodies are painted. As a result, the drawings that required more concentration took, more or less, twice of the time needed to produce those made with less commitment.

It’s impossible to feel afraid of being bitten by the dangerous snake, in case of creating a bad drawing, without really holding the Ashaninka worldview. But this brief plastic experience revealed that Ashaninka relation to *kempiro*’s drawing, requests a very high technical level from the author, which needs to attain an extreme state of control, patience and space acuity, to draw *kempiro* without putting himself at risk. It seems that, in this case, mythology works as a mechanism that led painters to deal intensely with what they’re doing, impelling them to strive for perfection. So, translating this structure to the realm of western art permits to conceive, that technical quality is a fundamental feature demanded from artists, which needs to relate with art with seriousness, control and discipline.

Furthermore, being the “x” composed by diagonal lines, the act of drawing it defies the stables directions horizontal and vertical. Thereupon, the trick to make a diagonal line is to preview its end point, and to draw it from start to finish with a gesture as quick and

straight as possible. This method can be compared with an attack of a snake. The animal ambushes the target, waits for the right moment, and goes very fast in its direction. This movement is weighted, speedy, objective and straight, manifesting the same characteristics required from the ideal gesture to draw *kempero*. This reasoning seems to point out an empirical knowing that conceives human experience integrated with nature, where existent elements are recognized by their shared and common characteristics.

To be symbolically adorned with *kempero*'s skin, manifests the overcoming of the fear of death (Beysen, 2013: 231). The ability of pursuing this "lethal beauty"⁴³ (Beysen, 2013: 244) depends on a balance between two thinking skills, one meditative and self-controlled and one visible and active. As referred by Benki Piyāko, only "(...) to think sometimes is fatal, it's also necessary to act to be able to survive"⁴⁴ (Beysen, 2013: 232). But this action, to be successful, must be performed with exactitude.

This "relations with multiple sociocosmic domains' organizing principles"⁴⁵ (Beysen, 2013: 224), connects the person that uses the own body as a cultural support, with a community that shares the same expressed meanings. "Thus, every being to whom a point of view is attributed would be a subject; or better, wherever there is a point of view there is a subject position" (Viveiros de Castro, 1998: 476). "This is to say Culture is the Subject's nature" (Viveiros de Castro, 1998: 477), because the "Amerindian *Bildung* happens in the body more than in the spirit: there is no 'spiritual' change which is not a bodily transformation, a redefinition of its affects and capacities" (Viveiros de Castro, 1998: 481).

These quotations of Viveiros de Castro must be taken under the terms discussed in this essay, because their strict meanings consider more complex concepts. What interests in the present context is the implication of subjectivity in two cases, in the one who turns over itself by creating a cultural element, and in other one who appreciates a cultural sign through the subjectivity imprinted it – of the producer, the one closest to who, for western society, would be an artist. So, if the «subject's nature» is exercised, transformed and shared, by culture,

culture operates subject's nature in social realm, that is, «culture is the subject's nature». And also, that «culture is the way to meddle in social realm», and so, that «the subject's nature is to meddle in social realm», that is, «subject's nature is social», and so, «the social depends on culture» - and vice versa. By this way, the spiritual transformation results of physical occurrences that change body's affects and capacities. Culture, being a physical occurrence, can to transform body's affects and capacities, and is able, so, to modify the spirit.

Under an expanded and summarized perspective, not focused on art and available to the world at large, it's possible to think that the act of reading a philosophic text, for example, while offering new views to the spirit, isn't enough to change it. Only when the individual activates the reality according to this new perspective, is possible to diagnose a spiritual transformation. This reasoning is useful to apprehend two kinds of behavior that culture can present, and that art, therefore, also can: one active and one passive. This conception that privileges "the performance rather than given character of the body," (Viveiros de Castro, 1998: 481) is connected to a specific type of metamorphose.

It is not so much that the body is a clothing but rather that clothing is a body. (...) To put on mask-clothing is not so much to conceal a human essence beneath an animal appearance, but rather to activate the powers of a different body. The animal clothes that shamans use to travel the cosmos are not fantasies but instruments: they are akin to diving equipment, or space suits, and not to carnival masks (Viveiros de Castro, 1998: 482).

Viveiros de Castro's impression "is that in Amerindian narratives which take as a theme animal 'clothing' the interest lies more in what these clothes do rather than what they hide" (Viveiros de Castro, 1998: 482). If we think about a carnival ball, for example, the masks and fantasies hide guests' social positions, allowing them to appear as similar. "That is, to be dressed as clown, pirate, pierrot, beggar, king of France or any fantasy previously registered as appropriate counts with an identical legitimation's degree"⁴⁶ (Pinheiro Filho, 2004: 217). These kinds of garments, so, lead "(...) to the

scrambling of legible signs”⁴⁷ (Pineiro Filho, 2004: 217).

As it becomes clear, carnival fantasies serve to cover the individual’s social distinctions, while indigenous ornaments fit out to make to emerge potentialities in the one who uses it. The first hides individuality to propitiate fraternization exempt from traditional hierarchy, and the second functions as a challenge for the protagonist, being his endeavor exposed to and recognizable by, his peers. If the oppositions between these paths of «appearance and essence» are surpassed, it emerges a nexus among carnival fantasies and indigenous mask-clothing. Carnival masks allow people to recognize themselves as similar, paraphrasing a behavior essential to Viveiros de Castro’s Amerindian perspectivism: “the objective permutability of bodies which is based in the subjective equivalent of souls” (Viveiros de Castro, 1998: 482). While Amerindian perspectivism permits to recognize souls in animal species like jaguars and vultures, carnival fantasies permits to consider souls in persons of different social strata.

These kinds of appreciation on indigenous worldviews haven’t yet been developed on SPAM’s epoch, but the lack of communal feeling that lines up actual humankind in an unequal way, was already instituted. After ten years of artistic formation in Germany, elaborating around inputs from the expressionist avant-garde, Lasar Segall arrived in Sao Paulo on 1923. Like others European expressionists, Segall conferred on wild energy associated to a generic view of “primitives”, a possibility of European art’s renovation. Glimpsing a Brazil that breathed exoticism and original purity, his migration was motivated by the opportunity of connecting with a land untouched by civilization’s vices (Pineiro Filho, 2003: 5).

In 1924, Segall shared his aesthetics ideas in a lecture cycle at Villa Kyrial, a place where Sao Paulo’s elite could strengthen ties with art and artistic discussions. To expose his understandings on art definition and art history, he “situates art’s origin in the artist’s desire for communion with other men and with the world”⁴⁸. To the Jewish artist, “(...) this desire is an inner necessity, whose sincerity must command the mastery of his expressive means beyond mere technical effect.”⁴⁹ This “(...) true art’s condition (...) disallows the employ of an idea of progress

in art history”⁵⁰ (Pineiro Filho, 2003: 7-8), argument with which Segall activates an artistic appreciation of primitive aesthetics.

Before settling in Brazil, Segall visited this country on 1912 and 1913. Returning to Dresden, without to abdicate of a naturalist trace, he embraced the impulse promoted by the expressionist avant-garde. But two Germany expressionists’ streams were separated by the first war. The first generation was

*(...) partisan of a universal art, that is, committed with the expression of a generic condition, and not of a particular condition, either in terms of class, race, or nation. By contrast, the post-war generation tends to political radicalization and extreme nationalism, with a racist bent, which aesthetically sets up in the idea that German spirit would fit to express the conflict between materialism and spirituality that dilacerate the modern man*⁵¹ (Pineiro Filho, 2003: 3).

Although Segall chronologically belongs to the second generation, his artistic project relates to the first. For the artist, ancient arts had already synthetized materialist and spiritualist poles, and persecuting the same integration, Segall embodied experiences common to mankind even when worked on Jewish themes (Pineiro Filho, 2003: 3). Apart from producing artworks about a “blunt but generic humanism”⁵² (Pineiro Filho, 2003: 4), personal attitudes how to refuse joining the Communist Party pushed him away from a militant approach. This reluctance in adopting a more defined political engagement contributed to a kind of isolation of Segall. Thus, in the years prior to his definitive installation in Brazil, the artist seemed “(...) displaced in time and in space, far from the kind of recognition he sought”⁵³ (Pineiro Filho, 2003: 4).

This brief observation on Segall life’s context, functions as an insight about the motifs of his proactive actuation in SPAM. Being just one more cultural producer, he immediately was recognized as its main idealizer and influenced it in a behavioral framework. This association carried out the utopia of total art, integrating diverse kinds of art and constituting an atmosphere of collective labor. “In the painting of the panels that decorated the balls - requiring almost three months of continuous



Fig. 9 – Lasar Segall, Pogrom, 1937. Oil on canvas, 184 x 150 cm, Lasar Segall Museum, IPHAN, MinC, São Paulo. Photo by Romulo Fialdini. Font: Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN, MinC, Sao Paulo.

work, on stairs, with brush in hand - the artists had, maybe how at no other time, an authentic experience of collective creation"⁵⁴ (d'Horta Beccari, 1979: 154). Flávio de Carvalho criticized *SPAM's* carnival parties of being «just» mundane realizations (d'Horta Beccari, 1979: 154), but through these accessible format, Brazilian modern art was for the first time, accessible to the general public.

Despite Segall ideas had been used to the carnival balls, *SPAM's* members could work together to produce events where the audience could act expressionistically. Gigantic panels, caricature representations with expressionist costumes, and presentation of pieces like the

exotic ballet choreographed by Chinita Ullmann⁵⁵, offered the experience of "to live" modernism (d'Horta Beccari, 1979: 154). This collective experience can be considered as a step towards expressionist ideals according to Lasar Segall. The artist considered the expressionism as "(...) the modern art par excellence because its value isn't exclusively aesthetic but spiritual, as a filtering of the local element towards the simply human"⁵⁶ (Pinheiro Filho, 2003: 10). That's why the "(...) expressionist expression mean doesn't issue from the desire of play with colors and forms; is a necessary mean to express his inner world which is the world of all"⁵⁷ (Segall apud Pinheiro Filho, 2003: 10).

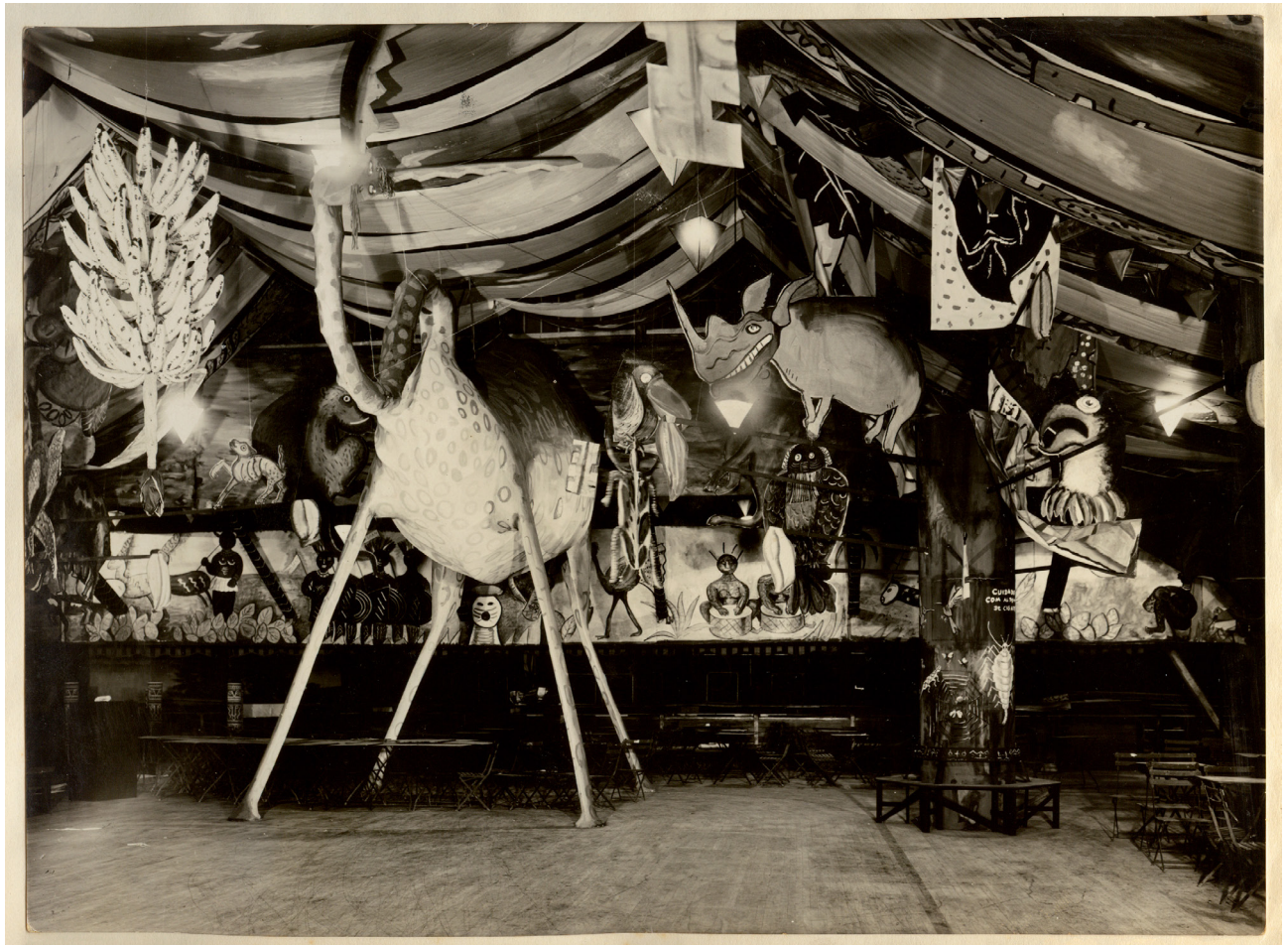


Fig. 10 – *SPAM*, Ballroom decorated for the carnival Expedition to the Spamland's Virgins Forests, 1934. Sao Paulo. Font: Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN, MinC, Sao Paulo.



Fig. 11 – Lasar Segall, Sketch to a panel for the carnival ball *Expedition to the Spamland's Virgins Forests*, 1934. Sao Paulo. Font: Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN, MinC, Sao Paulo..

Therefore, to Lasar Segall, the expressionism displayed a form suitable to speak with everybody. This desire of interpersonal communication was operated, also in the collective production of the balls and in the parties-happenings where art was enjoyed as a living entity. If Segall searched for a universal formal lexicon, capable to dialogue with mankind, maybe it's not so far-fetched to conceive that this functioning persecuted plays, in another ratio, a behavior similar to that of indigenous artefacts – that can be read by a community that share a similar worldview.

Traditional indigenous productions' meanings are submissive to a mythology, and represented by artifacts "already" defined, that're being constantly replicated. So, they function to perpetuate one and the same, worldview. Modern artists proposed themselves to create, to innovate by the contribution of «new» forms to interpret reality. Within this argument, Segall trajectory's constitution, in its drawings, engravings, paintings and others, can be compared with the Amerindian mythology, since both manifest a coherent worldview presented by a formal lexicon that suits it. In case of modern art – and so on –, about which the interpretation requires previous knowledges that aren't shared by community in its totality, institutional spaces owe to disseminate the symbolical meanings of expressions emerged from contextual senses.

This intention of to «normalize» modern art fruition, justified the enterprise of creating *SPAM*. While Amerindians in general use their cultural elements as transformative items, the collective experiences of producing the balls and enjoying it, instituted pedagogical formations on modern art, and so, tried to amplify the access to this type of art in the mundane world, that is, to infiltrate common reality with modern art ideals. But in a global context, culturally fragmented and diverse, how this utopic communication could be accomplished? Even indigenous artifacts, so easy to be coded inside its respective nations, pass to western world by being displayed in museums, accompanied by information that seeks to allow diverse types of minds, to establish with them, some kind of relationship. Two terrains, so, are put in evidence in this reflection: one about living culture inside a community, and other on cultural elements looking for to connect with global diversity – or to negotiate borders amid different social groups.

For creating art inside a community – with the aim of entailing dialogue with persons from its context –, is necessary to detect local parameters of interpretation. Due to the difficult of maintaining this level of acuity in a global context – chaotic, diverse and plural –, as pointed by Segall, a way out can be to deal with universal themes – timeless and natural, as possible. Is different, so, to

work on migration, even if based on specific situations with its objective causes implicit, and to work on a context of migration to explicitly to generate antibodies to a certain politics or nation. Both approaches can, still, lead to similar conclusions, but one is morally proselyte, and the other, universal. This dichotomy emulates that conferred in the two expressionist currents, pre and post first war. To choose between one strategy and the other, is necessary to consider the context where the artwork must to operate.

Inside a community as that Ashaninka of Amônia River is, for sure, easier to find a militant coherence, than in global society. So, regardless of whether they articulate, universal or partisans themes, the group addresses a common good and is interconnected by exchanges in a similar ideal. These today's Amerindians understand and participate in western politics, but their actual configuration is probably attached to that of their ancestors. Perhaps, this characteristic is one that allows the existence of a culture, which deals with plastic production and politics, in an integrated way. With it, it seems that the illusionary instance, of art as an autonomous entity, is required by a global cultural articulation. Under this logic, the cause of an emancipated art is the impotence of culture, when establishing political contact with the diversity spread around the world. When culture and politics reveals themselves as circumstantial, people are able to create its own purposes for what in being lived. When persons note that culture doesn't represent a universal true, and so, that's created by individuals, subjects can realize: ah, that's how we do it.

4. Conclusions: perspectives on art history

Under SPAM's endeavor laid the understanding that the contact with modern art could promote the transformation of human behavior, releasing people from moralistic rules that precluded them to fully concretize an existence connected with their deep individual needs and feelings. In general, modern artists attempted to find authentic esthetics styles, to inaugurate unviewed worldviews that could transgress the normal establishment. By this logic, a spectator that makes contact with a nouvelle view, while absorbing new

perspectives, relativizes his own viewpoints.

Curiously, this eagerness for originality ended up generating, in parallel, a total disconnection of art from reality, creating the modern art imperative motto, «art by art». But Jacques Rancière elucidates that this is one reading of this context, and not the only one. To consider not just “what makes art”, but also “what art makes”, he introduces the notion of «modernism», paying attention to a social trajectory that art – and also, cultural elements – never stopped to perform. He conceives, simultaneously, “the autonomy of art and the identity of its forms with the forms that life uses to shape itself” (Rancière, 2011: 23). Therefore, to embrace one or another focus depends on the act of choosing between two regimes of historicity.

This acceptance of co-presents heterogeneous temporalities constitutes what the philosopher calls “the temporality specific to the aesthetics regime of the arts”. With it, the modernity's prominent conception becomes questionable, because it “tries to retain the forms of rupture, the iconoclastic gestures, etc., by separating them from the context that allows for their existence: history, interpretation, patrimony, the museum, the pervasiveness of reproduction...” Deconstructing an idea of modernity that projects “only one meaning and direction in history”, modernism identifies “forms from the aesthetic regime of the arts with forms that accomplish a task or fulfil a destiny specific to modernity” (Rancière, 2011: 25-27). Therefore, to recognize this social function of art, is required just a change of the incident optics. This kind of appreciation, if the notion of art is expanded towards the dimension of cultural agency, permits to consider operations as diverse as modernist oeuvres and indigenous cultural elements.

For Ashaninka community of Amônia River, objects like «*txoshiki*» – great necklaces used on shoulder belt – or the garb *kushma*, only have value when used inside their social life. The artifacts they produce to sell rarely pass for this experience, being different from the “true” objects, made to take part in the process of collective significance. To fit the market, the pieces commercialized by the cooperative are retouched: some original defects are suppressed and some ancestral procedures, like the use of natural threads and pigments, are reincorporated (Pimenta, 2006: 17). The value of these artifacts for those who buy it is to flaunt awareness with aboriginal cultures, to exhale a complex subjectivity soaked by the diversity that populates the globe. Therefore, to possess these

kinds of pieces signifies to establish a nostalgic contact with a foreign lifestyle, but not to practice some foreign manner.

This contemplative and insubstantial way to deal with esthetical works drives a regime of value very different from that articulated inside the indigenous community, and relates to modernism, not to modernatism. As Arjun Appadurai reminds, following a Georg Simmel's⁵⁸ definition, "exchange is the source of value and not vice versa" (Appadurai, 1986: 56). So, the exchange of artifacts inside the community must to convoke a kind of valuation very distinct of that articulated when an ethnic object is changed, by money, with a foreign person. These lively cultural elements, in possession of subjectivities extraneous of their original contexts, being transferred to another culture, lose their intrinsic value. But even so in unfavorable proportion, this "lost" engages reality with alternative modes of interpretation.

Hanna Arendt explains that western society monopolizes "culture" for its own purposes, such as social position and status" (Arendt, 1961: 202). She reveals that in contemporary times, culture plays

an enormous role as one of the weapons, if not the best-suited one, to advance oneself socially, and to "educate oneself" out of the lower regions, where supposedly reality was located, up into the higher, non-real regions, where beauty and the spirit supposedly were at home. This escape from reality by means of art and culture (...) probably was the decisive factor in the rebellion of the artists against their newly found patrons; they smelled the danger of being expelled from reality into a sphere of refined talk where they did would lose all meaning (Arendt, 1961: 202).

This occurrence is symptomatic of a specific type of political behavior, because the specific value conferred to objects, creates specific flows of commodities, being politics what connect these two instances (Appadurai, 1986: 57). The politics that produces and shares, Ashaninka artifacts inside their community isn't similar to that which produces and shares, Ashaninka artifacts to capitalist market. *Ayõpare* cooperative is achieving to manage a coherent interface between capitalist and

aboriginal logics, putting ethical and ecological limits to its commercial production, while prioritizing their ancestral practices into community. This self-conscience protects the integrity of the Amerindian social body from an alienated schema that dominated western culture's fruition. While monetary value serves to maintain, the independence of Amônia River's community towards a capitalist planet, these Amerindians keep «privileging» other types of values – inside and outside the group. In other words, while their visions aren't blind by the power conferred by the money, they're able to concede value to cultural artifacts insofar as they're meaningful for social environment. This correspondence between value and situation of culture's consumption, shouldn't be neglected, because it possibly can serves to align artistic criticisms more concerned with the world's conditions than with splendid forms.

Arendt points out that western tradition of political thought began with a separation between thought and action, "when Plato discovered that it is somehow inherent in the philosophical experience to turn away from the common world of human affairs". This historical process ends with Marx, "when nothing was left of this experience but the opposition of thinking and acting, which, depriving thought of reality and action of sense, makes both meaningless" (Arendt, 1961: 25). Considering that the break with this "tradition is now an accomplished fact" (Arendt, 1961: 26), she diagnoses our epoch as flooded by entertainment industry, where authentic materials can't be offered as they are, because they "must be altered in order to become entertaining," they "must be prepared to be easily consumed" (Arendt, 1961: 206-207). For her, the result isn't disintegration, but decay.

According to the present reflection, this «decay» is relative to a disconnection between "art" – or cultural elements – and a conscience on its political activations, being that the perspective here disposed, isn't fatalist as that framed by Hannah Arendt. As indicated by modernatism, to regard art theory from a wider perspective permits to overview, the insistent connections between cultural functioning and political activity. With it, it appears that whilst Brazilian modernism, for example, was especially driven by the anxiety of being a metropole in

the cosmopolitan world, it incorporated in a certain way, the indigenous, the African and the half-breed, essence. So, in spite of colonization have caused a crash in the local contexts that used to exist, even though it drowned out the voice of these cultures, it launched a process of gradual openness to diversity.

(...) Our societies are composed not of one but of many peoples. Their origins are not singular but diverse. In our part of the Black Atlantic, indigenous peoples were decimated by hard labour and disease within a hundred years of colonization. The land cannot be “sacred” because it was violated: not empty but emptied. Everyone there once belonged somewhere else. Far from being continuous with our pasts, our histories are marked by violent, abrupt, ruptural breaks. Instead of the slowly-evolving pact of civil association, so central to the liberal discourse of western modernity and the nation, our “civil association” was inaugurated by a brutal act of imperial will. (Hall, 2016: 49-50)

To follow the present perspective, that looks not to revert what happened, but to imagine where to go, is important to ask what substantially changes to Amerindians worldview, when confronted with western optics. The indigenous traditions are articulated by the myth. Ironically, when the conception of art as art was formed, the aim that was enclosed was basically, that each individual could to create its own “myth”, establishing the personal parameters – gave by the individual artistic trajectory – from which audience could to interpret, each piece of artwork. But Roland Barthes reminds the limits imposed by the myth: the myth is an excessively justified speech, not being read as mobile but as a reason (Barthes, 1999: 121).

The overture towards global discrepancy leads, logically, to the incapacity of to envision a myth as a universal true. But even in the absence of myths, some basics humans issues remains the same. The connection between the recognition of multiple cultural voices, and the impregnation of art by ordinary existence, was therefore, foreseeable. According to Suzanne Lacy (1995: 174), the length from private to public, in art, is summarized by the actuation of the artist as experiencer, reporter, analyst, and finally, activist. But even the more subjective elaboration – experiencer – is political:

(...) one of the major contributions of feminist thought in the past two decades is that individual experience has profound social implications. (...) To make oneself a conduit for expression of a whole social group can be an act of profound empathy. When there is no quick fix for some of our most pressing social problems, there may be only our ability to feel and witness the reality taking place around us. This empathy is a service that artists offer to the world. (Lacy, 1995: 174-5)

So, what is here being defended isn't specifically «activist art», but to maintain an effort about being conscious on the political dimensions articulated by each artwork. This awareness permits to establish critical guides that privilege the value that the work of art weaves in the reality and not its marvelous technical achievement or its sagacious pun that leads to social discord – these properties can be of course evaluated, but the discernment of the social role it plays is necessary for a responsible actuation and consumption, in art realm and in human existence. The idea here presented, indeed, seeks to visualize a possibility of a planet ruled by all the multiplicity of types of subjects that exists, since that's diversity it's a true about humanity. But this punch tries to break out towards a context where the privileges are others, and so, its exchange value is still, very weak. Because, unfortunately, reality is still too attached to a

certain evolution of wealth, whose symptoms indicate sickness and exhaustion, leads to shame in oneself accompanied by petty hypocrisy. (...)

Such trickery has become the principal reason for living, working and suffering for those who lack the courage to condemn this mouldy society to revolutionary destruction. (Bataille, 1997: 175)

Acknowledgements

António Talhé for providing translation assistance, Benki Piyāko and Lasar Segall Museum for offering some images published in this article.

Footnotes

1 Author's free translation. The original name is "*Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas*".

2 Author's free translation. The original name is "*Sociedade Pró-Arte Moderna*".

3 The Ashankinka are natives of the territory that is known, today, as Peruvian Amazon, and the most part of them still lives in this place. At the end of the XIX century, pressed mainly by Peruvian cauceros – interested on the extraction of latex from trees called caucho –, a quota of Ashankinka migrated to the Brazilian lands of Alto Juruá, where they remain until today.

4 Author's free translation. The original name is "*Associação Ashankinka do Rio Amônia*".

5 Author's free translation. The original name is "*Clube dos Artistas Modernos*".

6 Author's free translation. On the original "(...) *podem acoimar-nos de haver, em nosso quadro social, pessoas da alta sociedade paulista... Realmente, é preciso desconhecer o meio em que atuamos, para não conceder importância a estes fatores preponderantes do progresso social. E pergunto como, sem tal apoio, poderia qualquer grupo de artistas fazer alguma coisa?*"

7 D'Horta Beccara just mentions that this quotation was found amid materials - newspaper clippings, SPAM's prints, invitations, catalogs and appointments by Segall and by his second wife Jenny Klabin - that belong especially to the SPAM album, from the Lasar Segall's Museum.

8 Author's free translation. On the original "(...) *quando era criança havia pouca fruta na aldeia e saía briga por isso. Hoje, a abundância é tanta que não existem mais os donos das árvores.*"

9 Author's free translation. The original name is "*Fundação Nacional do Índio*". FUNAI is the official indigenist organ of the Brazilian State, and was created on 1967 in the government of the President Castelo Branco. Until 2019, FUNAI was linked to the Ministry of Justice and Public Security. In 2019, the president Jair Bolsonaro transferred FUNAI to the Ministry of Woman, Family and Human Rights. Besides, the decisions about demarcations of

indigenous lands ceased to be a FUNAI's responsibility, being transferred to the Ministry of Agriculture.

10 In this context, «parts» refers to the diverse kinds of support they receive.

11 Author's free translation. On the original "*As partes deles também vão passar e a comunidade que vai ter que se organizar cada vez mais, assumindo cada vez mais o seu papel de começar a resolver o seu problema, resolvendo os problemas, porque são muitos e vão estar aparecendo cada dia mais.*"

12 Author's free translation. The original name is "*A vida de Spam*." This tabloid has four pages, is directed by Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado and Sérgio Milliet, and illustrate by D. Jenny, and dated by February 16th, 1933.

13 Author's free translation. On the original "*Com esse auxílio e com os subseqüentes que esperamos receber de tão alta autoridade, acreditamos que longa será a nossa vida e isenta das preocupações mesquinhas, que tanto afligem os que necessitam da moeda corrente, tão necessária à vida moderna, como a água do mesmo nome.*"

14 Pinheiro Filho (2004: 227) indicates that this letter is from Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN.

15 Author's free translation. On the original "(...) *incapaz de dizer, no meu nome pessoal, 'nossa melhor sociedade' etc., coisas que tantas vezes ali são repetidas, pois não acredito que haja sociedade melhor, mesmo porque, em geral, a 'melhor' é a pior (...).*"

16 According to Pinheiro Filho (2004: 215) this letter is from 9th February, 1931 and can be found at the Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN.

17 Author's free translation. On the original "*nossa melhor sociedade*".

18 Author's free translation. On the original "*o espírito da festa cai e passa a imperar o trocadilho.*"

19 According to Pinheiro Filho (2004: 211), this invitation is in the Lasar Segall Museum's Archive, IPHAN.

20 Author's free translation. The original name is "*Expedição às Matas Virgens de Spamolândia*".

21 Author's free translation. On the original "*O Príncipe do Carnaval, elegante e popular herdeiro da coroa de Sua Majestade Momo, fará parte da expedição a convite especial da Spam, realizando-se no monte Spamor um encontro histórico entre Sua Alteza e o famigerado rei*"

dos canibais Spaman-Ullah. Tomará parte no soleníssimo cerimonial a fina flor da sociedade antropófaga.

Avante spamaradas!

Á conquista dos mistérios de Spamolândia!”

22 There's no evidence that indicates if the content of this document was shared with somebody. D'Horta Beccari (1979: 146) explains that this manuscript isn't dated, but that it must be from the end of 1933. She accessed it in the SPAM Album from Lasar Segall Museum.

23 D'Horta Beccari (1979: 147) encountered this letter's transcription at Paulo Mendes de Almeida, 1976, De Anita ao Museu, Perspectiva, São Paulo, p. 73.

24 Author's free translation. On the original "(...) ataques injustificados e injustificáveis de alguns colegas sócios da SPAM, os quais tomavam por ensejo cada realização da sociedade, assim como todas as minhas palavras e todos os meus atos, para fomentar, atrás das minhas costas, intrigas mesquinhas e no mínimo desagradáveis contra a minha pessoa."

25 Author's free translation. On the original "(...) na obrigação de explicar à sociedade paulistana que fatos perfeitamente deploráveis se verificaram contra a sua vontade."

26 Author's free translation. The original name is *Os fins secretos da Spamolândia*. This article was published in the Popular Daily from February 21st, 1934.

27 Author's free translation. On the original "(...) são estrangeiros, de nacionalidade um pouco incerta, outros são neo-brasileiros, desafetos de nossas tradições, e outros, embora pertencentes ao tronco racial mais antigo, a consciência popular os julgue com melhor espírito de justiça."

28 Author's free translation. The original name is *Ação Integralista Brasileira (AIB)*.

29 Author's free translation. The original name is *Batalha da Praça da Sé*.

30 Author's free translation. The original name is *Semana de Arte Moderna*.

31 Author's free translation. The original name is *Semana de 22*.

32 Author's free translation. The original name is *Ode ao Burguês*.

33 «Pauliceia» is a noun that refers to Sao Paulo city and its most striking features, while «Desvairada» is an adjective that blends freneticism and folly.

34 Author's free translation. On the original "Eu insulto

o burguês! O burguês-níquel,/ O burguês-burguês! A digestão bem feita de São Paulo! / O homem-curva! o homem-nádegas!/ O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,/ É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!"

35 Author's free translation. On the original "Despertar e conectar o Homem com a Natureza. Puxar a transformação para dentro dele. Despertar para o mundo a partir de quem somos nós, para olharmos para o que estamos fazendo para os outros. A partir de quem somos, nós podemos falar sobre como mudar o mundo."

36 Author's free translation. The original name is "iMira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas."

37 Author's free translation. On the original "(...) o invisível para olhos que não conhecem."

38 Author's free translation. On the original "O sopro da mãe terra".

39 Author's free translation. On the original "mais perigosa de todas".

40 Author's free translation. On the original "(...) ah, é assim que a gente faz."

41 Author's free translation. On the original "Mas não é cobra, não, Ashaninka não é cobra, não."

42 Author's free translation. On the original "(...) tu faz kempiro (...), quando tu não faz direitinho, aí kempiro vai te morder. Ele te morde. É. Ele vai te pegar porque tu não acertou a lista dele (...). É perigoso. Por isso a gente aqui não faz (...), porque pode errar: depois vai para a mata, vem kempiro e morde a gente. Tem medo de fazer."

43 Author's free translation. On the original "beleza letal."

44 Author's free translation. On the original "(...) pensar às vezes é fatal, é preciso também agir para poder sobreviver."

45 Author's free translation. On the original "princípios organizadores das relações com múltiplos domínios sociocósmicos" (Beysen, 2013:224).

46 Author's free translation. On the original "Ou seja, vestir-se de clown, pirata, pierrô, mendigo, rei da França ou qualquer fantasia previamente registrada como cabível conta com idêntico grau de legitimação."

47 Author's free translation. On the original "(...) ao embaralhamento dos sinais legíveis."

48 Author's free translation. On the original "(...) situa a origem da arte no desejo de comunhão do artista com os outros homens e com o mundo."

49 Author's free translation. On the original "(...) tal desejo é uma necessidade interior, cuja sinceridade deve

comandar o domínio de seus meios expressivos para além do mero efeito técnico.”

50 Author's free translation. On the original “(...) *condição da arte verdadeira (...) desautoriza o emprego da ideia de progresso na história da arte.*”

51 Author's free translation. On the original “(...) *partidária de uma arte universal, ou seja, comprometida com a expressão de uma condição genérica, e não de uma condição particular, seja em termos de classe, raça, ou nação. Por contraste, a geração do pós-guerra tende à radicalização política e nacionalismo extremado, com pendor racista, que se configura esteticamente na ideia de que caberia ao espírito alemão exprimir o conflito entre materialismo e espiritualidade que dilacera o homem moderno.*”

52 Author's free translation. On the original “*humanismo contundente mas genérico.*”

53 Author's free translation. On the original “(...) *deslocado no tempo e no espaço, distante do tipo de reconhecimento que buscava.*”

54 Author's free translation. On the original “*Na pintura dos painéis que decoravam os bailes – exigindo quase três meses de trabalho contínuo, em cima de escadas, de pincel na mão – os artistas tiveram, como talvez em nenhum outro momento, uma autêntica experiência de criação coletiva.*”

55 The Porto Alegre's dancer Chinita Ullman was, in the 1920s, member of Mary Wigman's Dance School in Dresden.

56 Author's free translation. On the original “(...) *a arte moderna por excelência porque seu valor não é exclusivamente estético mas espiritual, como filtragem do elemento local em direção ao simplesmente humano.*”

57 Author's free translation. On the original “(...) *meio de expressão de um expressionista não provém do desejo de brincar com cores e formas; é um meio necessário para exprimir o seu mundo interior que é o mundo de todos.*” According to Pinheiro Filho (2003: 10), this quotation is from a text entitled *Minhas Recordações*, included in *Lasar Segall – Textos, Depoimentos e Exposições*, 2003, Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 42.

58 Appadurai points out that this specific definition is developed by Georg Simmel in the first chapter of *The Philosophy of Money*.

References

- Almeida, M. I. de, (Coord.), 2013. *¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Andrade, M. de, 1987. Ode ao Burguês, in: *Poesias Completas*, Itatiaia, Belo Horizonte, pp. 88-89.
- Appadurai, A., 1986. Introduction: commodities and the politics of value, in: *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 3-63.
- Arendt, H., 1961. *Between Past and Future*, The Viking Press, New York.
- Barthes, R., 1999 (1957). *Mitologias*, Siglo XXI Editores, Mexico City.
- Bataille, G., 1997. The Notion of Expenditure, in: *The Bataille Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, Malden, pp. 167-181.
- Beysen, P., 2013. Kempiro. A arte gráfica dos traços fortes entre os Ashaninka do Oeste Amazônico, in: Severi, C., Lagrou, E. (Orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismos e figuração nas artes indígenas*, 1ª Ed., 7 Letras, Rio de Janeiro, pp. 223-245.
- Gavazzi, R. A. (Org.), 2012. *Etnomapeamento da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia: o mundo visto de cima*, Apiwtxa, AMAAIAC e CPI/AC, Rio Branco (AC).
- Grupioni, L. D. B., Kahn, M. (Orgs.), 2013. *Gestão territorial e ambiental em terras indígenas na Amazônia brasileira: os percursos da Rede de Cooperação Alternativa*, Iepé, São Paulo.
- Hall, S., 2016. Diasporas, or the logics of cultural translation, *MATRIZES*, v. 10, nº 3, 47-58.
- d'Horta Beccari, V., 1979. A SPAM e a década de 30, *Revista Discurso – Órgão oficial do Depto. de Filosofia – FFLCH – USP* 11, 131-155.
- Lacy, S. (Ed.), 1995. *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.
- Pimenta, J., 2006. Reciprocidade, mercado e desigualdade social entre os ashaninka do Rio Amônia, *Série Antropologia* 396 – Departamento de Antropologia UnB, 34 p.
- Pimenta, J., 2015. “Alteridade contextualizada”: variações ashaninkas sobre o branco, *Anuário Antropológico* 2014 – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

UnB, v. 40, nº 1, 279-306.

Pinheiro Filho, F. A., 2003. Lasar Segall, Mário de Andrade e o Expressionismo Paulista, XXVII Encontro Anual da ANPOCS, 31 p.

Pinheiro Filho, F. A., 2004. Lasar Segall e as festas da SPAM, Tempo Social – Revista de Sociologia da USP 16, 209-230.

Povo Ashaninka do Rio Amônia, 2016. Protocolo de Serviços Ambientais dos Ashaninka da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, Associação Apiwtxa e Iniciativa Comunidades da Forest Trends, Acre.

Rancière, J., 2011 (2000). The Politics of Aesthetics, Continuum, New York.

Viveiros de Castro, E., 1998. Cosmological deixis and Amerindian perspectivism, Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 4, nº 3, 469-488.



CAP

CAP é uma publicação científica regular de acesso aberto dedicada à Arte Pública — uma área de cruzamento disciplinar, que consubstancia a sua investigação na construção coletiva do espaço público. Narratividade e Memória são os temas dos dois primeiros números dos Cadernos, o intuito destes números é o de refletir sobre práticas e propostas que convoquem o espaço e a esfera pública para as suas realizações. Seja através dos conceitos e noções a elas associadas, seja através das práticas que se suportam no envolvimento de públicos ou comunidades nos seus resultados.

Nos Cadernos procuramos explorar, através de múltiplas perspetivas, as questões fundamentais da arte pública, bem como as repercussões que tais questões e problemáticas têm na valorização das práticas urbanas, como aposta na melhoria das condições da habitabilidade social e cultural nas cidades. Assumimos a publicação como um espaço plural, fruto do cruzamento entre a disciplina artística, humanista e científica que, na sua heterogeneidade, permite a integração e interação de diferentes tipos de saber e conhecimento.

O conjunto de Artistas e investigadores que colaboraram nestes números contribuíram para o debate sobre as práticas artísticas contemporâneas, que tomam a arte pública como fulcro, e constituem-se os seus artigos como uma análise crítica e multidisciplinar, a fim de reunir um pensamento crítico que procura repensar o campo da arte num mundo globalizado, apontando sentidos para a reconstrução de identidades, abrindo hipóteses à re-comemoração, a re-memorização e a re-valorização da produção artística no espaço urbano, facilitando a emergência de obras com reflexos na radical mudança da realidade comum. Estes dois números são pontos de partida essenciais para o melhor entendimento do Estado da Arte da Arte Pública.

Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE / CAP Co - Editor

© Authors and Editors, Lisbon, December 2019 - ISSN 2184-6197