

Recensão do livro Arte(s) Urbana(s)

Pedro Soares Neves, University of Lisbon Faculty of Fine Arts / Artistic Studies Research Centre (CIEBA/FBAUL)
Associate Laboratory of Robotics and Engineering Systems / Interactive Technologies Institute (ITI/LARSyS)

Recensão Artes Urbanas

Edição académica integrada na coleção Diagnósticos & Perspetivas das Edições Humus – CICS.Nova/ FCSH. U. Nova de Lisboa. Edição de 2019, lançamento em Julho 2020. Financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Referência aos nomes dos autores, Ricardo Campos e Sílvia Câmara, na capa e badanas com biografias. Sem referências à fotografia da capa. Alexandre Farto faz prefácio, genérico e com referências sobre o conteúdo. Posfácio de Miguel Januário, onde aponta os paradoxos decorrentes da legitimação social da arte urbana.

Sobre a Introdução

Assume-se desde logo a existência de cada vez mais discursos, debate, e estudos, ainda é pouco o consenso sobre o que de facto significa “arte urbana”. Os autores assumem também de início que no seu percurso profissional e académico a abordagem ao tópico é recente.

É referida a intemporalidade das marcas na cidade, às quais se associam a arte urbana. Ao longo de várias generalidades referem como longínqua a relação do graffiti com a arte urbana, à qual aproximam sim as expressões de pos-graffiti, street art, muralismo, arte contemporânea mais informal ou mesmo arte pública, justificando assim a “tese” que dá título ao livro “Artes Urbanas” no plural, várias artes de várias cidades. Um objeto de estudo transdisciplinar.

Na escrita deste livro os autores procuraram o difícil equilíbrio entre uma obra capaz de interessar o leitor académico e suficientemente acessível, capaz de atrair o leitor curioso por este fenómeno. De referir que apesar da procura de equilíbrio, a tendência de dirigir discurso no sentido académico prevalece claramente. Por exemplo as citações em língua estrangeira são feitas na língua original (inglês e francês) o que será uma boa prática académica mas que sem tradução implica um afastamento de leitores.

O livro divide-se em duas partes, na primeira parte delimitam-se conceitos, na segunda parte apresentam-se casos de referência. De notar a propósito desta organização que o facto da segunda parte do livro, ser designada de “Arte Urbana no contexto nacional” não é completamente correcto pois no seu interior existe um sub-capítulo sobre “Casos emblemáticos em cidades internacionais”.

Trata-se de uma introdução bem estruturada, que não seria digna de reparo se não fosse origem de algumas ideias que durante o livro na realidade não se cumprem na totalidade. De destacar a “tese” enunciada, “Artes Urbanas”, que não se re-visita e também de referir, a falta de acessibilidade ao leitor não académico. Mesmo porque na introdução de identificam 2 objectivos, o de discutir conceitos e o de fazer histórico. Com a ressalva particular de não ser um histórico exaustivo, obrigando à repetida menção que as referências (a autores, textos, projetos e demais) são parciais, ficando todavia por esclarecer o critério das escolhas.

Artes na cidade

Após a introdução, os autores passam a referir a Arte Urbana no singular, caracterizam-na como estéticas na cidade. No sub-capítulo “Cidade como lugar de cultura” adiantam a pre-concepção (sem referência) de que o espaço público urbano adquiriu nos últimos anos um papel de destaque “enquanto território para a exibição de obras artísticas”. De facto, se nos focarmos na arte urbana, essa será a perspectiva, porem noutros momentos a cidade incluiu de forma mais consistente a arte no espaço público (incluindo uma estrutura de financiamento associada a novas construções). Se é verdade que a arte na rua questiona o papel do atelier, das galerias, dos críticos de arte ou da aprendizagem artística, na realidade esse questionamento não é exclusivo da arte urbana, ou da arte na rua, nem é necessariamente consequência dos anos mais recentes, como referido pelos autores. Talvez se identifique aqui algum exagero decorrente à tendência disruptiva dos últimos anos.

Outra dimensão na qual seria importante menos rigidez por parte dos autores, seria na oposição entre cidade e campo que se apresenta demasiado vincada. A razão para esta posição, talvez se relacione com o facto da formação dos autores ser distante das áreas disciplinares da arquitetura ou geografia, áreas onde a oposição cidade campo tem vindo a ser criticada e ou abolida, mesmo no sentido da arte urbana tais contrastes são difíceis de aplicar.

De forma interessante os autores dividem o papel da rua em duas dimensões: a rua física, funcional, e a rua como “escola” na sua dimensão simbólica. É nesta última dimensão que o espaço público é indicado como o espaço de sociabilidade.

É referida a oposição, espaço público – privado, o espaço público como espaço aberto e juridicamente de todos, e o espaço privado juridicamente regulado pelo proprietário. Aqui será de notar que, se nos campos do direito, economia, e algumas ciências sociais e humanas a dualidade público – privado é clara e fixa. Noutras áreas como por exemplo na arquitetura, prefere-se falar em termos de “cheios e vazios”, e exploram-se matizes, e aliás na exploração destes vazios, das áreas cinzentas onde na realidade ocorrem muitos dos mais interessantes trabalhos de arte urbana.

Cidade como espaço de cultura; de comunicação; de política

Os autores referem o espaço público nas suas dimensões de espaço de cultura, espaço de comunicação e espaço político, dimensões que dão o nome aos sub-capítulos: Cidade como espaço de cultura; de comunicação; de política. É aqui ainda identificado, de forma pertinente, que o significado dos espaços é atribuído, pelo uso “e que, tantas vezes parecem negar ou subverter o seu sentido original”. É assim apresentada a ideia que o sentido dos espaços transforma-se em função das vontades dos utilizadores. De notar que esta informação é transmitida sem recurso a referências, sendo um tópico importante, seria relevante expor as razões sobre o que se sabe destas transformações “subversivas”.

Em traços gerais os autores associam a comunicação na cidade a duas grandes dimensões, a comunicação político-económica e a comunicação entre pessoas.

A política, sendo menos evidente, inclui trata de uma “realidade que tem de ser constantemente reafirmada e

reforçada pela comunicação, estratégias de encenação, mas também o resultado de opções de índole funcional, estética e normativa (...) que nos dizem como espaço físico e social é organizado”. A economia é identificada como actor maior. Com algum tom crítico os autores referem que “o capital ostenta-se nas fachadas”, coloniza os espaços nobres, desenvolve discursos de desejo e venda de sonhos que invadem o nosso campo visual. Acusam a economia como veiculo de privatização do espaço público, não só visual como também funcional.

A segunda dimensão, a da comunicação entre pessoas, trata das ações e transmissão de informação entre pessoas. Enfim uma outra abordagem neste caso adoptando uma clássica perspectiva da comunicação, entre emissor, mensagem e receptor. É neste contexto que os autores referem o graffiti. É escrito que, “se os mais poderosos tendem em impor a sua visão sobre o espaço, certo é que não existe consenso”. O domínio da comunicação política e económica são de alguma forma diminuídas pelos autores face à comunicação entre pessoas. É assim nesta última dimensão de comunicação que se colocam os escritos de parede, descritos como “arma de desafio às hierarquias e às convenções”. Numa visão talvez um pouco romantizada descrevem que “os destituídos de poder (...) fragilizam a hegemonia de um sistema ordenado”. E neste ponto, poucas são as referências ao anónimo enquanto importante mecanismo associado a estas práticas de comunicação.

Já perante a questão da cidade e política, opõem-se visões macro e micro de poder, sem matizes visões talvez demasiado polarizada. Importante notar a referência à ocupação do espaço nas duas dimensões já referidas, a dimensão física e a dimensão simbólica.

Novamente é invocada uma polarização, desta vez entre cidade praticada e cidade planificada. Esta distinção polarizada, vincada em que os autores insistem, não tem em consideração o vasto gradiente de relações entre política convencional, instituída, com a política do dia a dia “do quotidiano e dos desprovidos de poder”. Apesar disso, todavia, será de referir positivamente que foi transmitida a ideia de que a cidade é inevitavelmente o recurso mais relevante “para o exercício da micro-política”.

Definição de Arte Pública

No que toca à definição de Arte Pública, em sub-capítulo dedicado, surgem conceitos e definições de grande complexidade e erudição, as mais desenvolvidas até este ponto do livro. A relação da Ágora e a Democracia não seria possível de abordar sem recorrer à Grécia Helénica. Em síntese, e com recurso a um conjunto de referências sócio-antropológicas chega-se à conclusão da existência de uma relação entre Ágora (como vazio urbano), espaço de reflexão, discussão de resolução de conflitos e a Democracia, e com a Res - Publica (mais tarde com a Romanização).

Sobre a relação do espaço público com a política identifica-se a continuidade do discurso não adaptado a todo o tipo de leitores, seguramente um sub capítulo dedicado a académicos. Todavia neste contexto surge um argumento que torna confuso o conceito de espaço público, por vezes referido de esfera pública, sem clarificar a distinção entre eles.

A partir deste ponto são feitas variadas comparações antagónicas entre o que é próprio de políticas democráticas e o que é próprio de políticas despóticas. São invocados e discutidos conceitos como os de comunicação de massas, informação, publicidade, privatização do espaço público, pressão imobiliária, higienização social, e processos de gentrificação, entre outros.

Já em relação à definição de Arte Pública propriamente dita, a perspectiva adoptada (e assumida) é a da História da Arte, que segundo os autores aponta para o significado genérico de “toda a criatividade (...) das Belas-Artes. Patente nas ruas, praças e jardins”. A historiografia traça a rota da arte em espaço público, observando as obras produzidas pelas instâncias políticas, sejam democráticas ou autocráticas. Pertinazmente questiona-se aqui se a arte pública deve ou não ser considerada pública quando desenvolvida por ditaduras ou totalitarismos. Questão que aliás foi já abordada pela autora Sílvia Câmara na sua tese de Mestrado - Abstracção e escultura em Portugal: história de um encontro adiado (1930-1972), U.Nova 2009.

A participação indireta da população em relação a obras de arte pública, louvando ou até removendo obras com as próprias mãos, foi um tema abordado. Sendo um tema com relevância anterior à generalização de remoção de

estatuária que percorreu vários países (em parte associadas ao movimento Black Lives Matter), fica aqui a curiosidade de como teriam sido escritas as linhas sobre este tema se estas tivessem sido escritas depois destes acontecimentos.

Arte pública que produz um contraponto com o privado é também uma ideia proposta. Fica proposto que afinal a arte pública desenvolvida em contextos não democráticos, é na realidade arte privada, “pois impede a posição livre por parte do cidadão”.

Enfim, sobre arte pública assume-se um discurso que vai para além da ortodoxia da escultura e pintura, englobando expressões populares, institucionais, empresariais, comerciais e arquitectónicas. Desenvolve-se um discurso detalhado que inclui a arte como algo de presente na acção de todos os cidadãos.

Novas expressões de arte pública, graffiti

Abrindo caminho para o graffiti, surge um sub-capítulo sobre novas expressões de arte pública, onde somos conduzidos por uma historiografia de oposição à estatuária, escultura clássica, com a entrada da abstracção, da pop art, da arte conceptual, land art, práticas anti monumentais, práticas site specific, críticas como plop art, new genre public art, instalação, performance, entre outras.

Será discutível também a arrumação de temas como graffiti, street art e pós graffiti, commuralismo e a própria arte urbana (no singular) em sub-capítulo sobre “expressões estéticas informais na cidade contemporânea”. Aqui, em traços largos, o graffiti é descrito como “forma de comunicação visual”, escrita imprevisível, fenómeno efémero, não aprovado ou transgressivo, e com um público imprevisível que partilha a presença física num certo local. É feito um apanhado histórico do graffiti, da grécia antiga até hoje, passando por Pompeia (Império Romano), idade Média, Napoleão (nas Pirâmides do Egipto), hobos (nos EUA), Brassai (Paris nos anos 1930). Referindo sub estudos sobre graffiti em prisões, latrinália, e intervenções em comboios (entre outras). Traça-se uma descrição do graffiti como impulso humano, de exploração de limites, “a criança de existe em todos nós” e de marcação do território. É transmitida a ideia do graffiti quase sequencial, de modelos de graffiti contemporâneo, influenciado pelo modelo Europeu, por sua vez influenciado pelo modelo Norte Americano.

Os autores optam pelo modelo Americano para um maior desenvolvimento e abordagem, justificado pela sua hegemonia e capacidade de transformação. Não sendo oficial (sendo crime) é perseguido, e detém uma estética peculiar (que já influenciou as artes visuais). Entre outras considerações genéricas, os autores vão descrevendo as origens conhecidas do modelo americano, referindo Cornbread e Taki183 (para mais detalhe sobre Taki183 ver https://www.urbancreativity.org/online_talks_001.html).

Também é feita referência a Craig Castleman, o primeiro académico a escrever sobre o tema, em bom rigor, Craig juntou textos de alunos sobre graffiti (ver mais informações em https://www.urbancreativity.org/online_talks_craig.html).

É feita uma breve abordagem à relação do graffiti com a cultura popular (à cidade ela própria como inspiração), a designação das principais convenções estilísticas e referência (sem desenvolvimento) ao médium lata de spray. É referido o “combate ao graffiti”, os esforços de limpeza e os seus custos, mas também o graffiti como símbolo visual, bem de consumo, dialéctica para a qual contribuiu a divulgação através de filmes como wild style, style wars, beat the street (mais sobre estes filmes e época ver https://www.urbancreativity.org/online_talks_craig-373473.html).

A problemática legalista ou genérica de dano à propriedade não é abordada de forma frontal. O discurso é desenvolvido de forma unilateral relativamente a estas matérias, apoiando a tese de que o graffiti é considerado uma forma de vandalismo, derivado do secretíssimo, da violência simbólica e semiótica, ao facto de se tratar de uma linguagem impenetrável e imprevisível, que surge em locais inapropriados, e o anonimato, como indicado este conjunto de razões que originam desconfiança e temores.

É feita a oposição entre manifestação de transgressão e demonstração de perícia e criatividade, quando na realidade estão ambas presentes em simultâneo. Outra relação que não surge suficientemente aprofundada é a relação do graffiti do tipo “master piece” com a arte mural e de como este cria um sub género (indicado pelos autores) como sido definido como graffiti artístico.

A designação “graffiti” não é bem delimitada, pois indica-se que se reproduz “não apenas na rua, mas em múltiplos círculos imagéticos”, é certa a influência estética, mas por exemplo como é evidente a fotografia de um graffiti, não é um graffiti, ou uma pintura em tela com a estética do graffiti e feita por um autor de graffiti também não é um graffiti. Fechando a abordagem ao graffiti, é referida a sua relação com o mundo digital, de forma demasiado curta (duas linhas) para a importância e impacto que na realidade tem assumido nas últimas duas décadas.

Muralismo

Em sub-capítulo dedicado ao muralismo, estabelece-se de forma direta que, a prática de graffiti em “wall of fame” é uma prática muralista. Algo que só por si permite alguma discussão, entende-se porém que é numa lógica de bastante abertura do termo, que inclui (no outro extremo) a pintura rupestre, enfim relacionando a parede com a génese da criação artística.

O mural é aqui considerado como algo que se desenvolve num muro e parede de grandes dimensões, e que, pelo tempo e custos envolvidos, se associa a acções programadas oficiais, ou seja não espontâneas.

Abordam-se duas vertentes, o muralismo político e o muralismo comunitário e cívico. O muralismo político é excluído daquilo que os autores consideram arte urbana, não obstante incluem uma vasta descrição sobre o mesmo (15 páginas).

Incluem neste sub-capítulo, de forma talvez pouco clara, os aspetos políticos do graffiti, descritos como “armas poderosas”. São feitas referências ao Muro de Berlim, ao Maio de 68, à praça Tahir, ao Muro da Palestina, um conjunto de enquadramentos de graffiti de natureza política que, na minha perspectiva, não se relacionam diretamente com o mural político (como nós o interpretamos à luz do acontecimentos imediatamente após o 25 de Abril de 1974 em Portugal).

Fazendo referência a Yiannis Zaimakis (autor com colaboração à vista, ver: <https://www.berghahnbooks.com/title/CamposPolitical>) distingue-se a política com “P” grande e a sub-política, seguindo os autores para o foco do mural político no contexto português, salientando a importância

que estes deixaram no imaginário colectivo. Estes murais, identificados como “património basilar dos movimentos de esquerda”. Será necessário chamar a atenção que esta afirmação, poderá ser de alguma forma enganosa, pois se apesar de tudo (sobretudo pela insistência ao longo do tempo, inclusive nos anos 80 e 90 do sec. XX) os murais são conotados com a esquerda, na realidade tanto o graffiti como a prática de murais, são na realidade fenómenos na sua génese a-políticos, mesmo no pós 25 de Abril de 1974, existiram vários exemplos de murais feitos por partidos de direita. De forma algo exagerada é referido que, no fim dos anos 1980 início dos anos 1990, o graffiti de inspiração norte americana toma o lugar dos murais, graffiti aqui caracterizado como “expressão de natureza apocalíptica”. Aqui é feita uma colagem, que direi, um pouco fora do contexto, pois passam a ser referidos slogans e palavras de ordem, que são colocados ao mesmo nível que os murais. É evidente que o foco é o conteúdo político, a preocupação dos autores centra-se então na tentativa de caracterizar o tipo de mensagens. Porém a relevância do suporte, técnica ou formato não é salientada, direi que um desvio grave de análise sobretudo quando se fala de “arte”.

No caso dos murais, políticos figurativos não institucionais, retratando por exemplo Passos Coelho, ou Angela Merkel, é referida sua relevância mediática nas redes sociais ou TV. É referido o anónimo como uma das características destes murais, quando na realidade os autores na sua produção se deixaram filmar, assumindo o trabalho e fornecendo os seus nomes. O reconhecimento por parte dos media cria na realidade oportunidades de trabalho, o que no caso específico dos murais em causa veio na realidade a tornar-se um facto (um dos autores realizou um trabalho comercial ao lado do mural político mediático).

As duas páginas dedicadas ao muralismo comunitário e cívico, comparadas com as 15 páginas dedicadas ao muralismo político, demonstra bem o posicionamento da narrativa. Aqui são omissas as críticas dos moradores de bairros municipais que consideram a produção de murais nos seus prédios como algo que pode criar um estigma (como no caso do Festival Muro no Bairro Padre Cruz ou em Marvila). Pelo contrário é referido que estão “imbuídos do espírito” do muralismo comunitário ou cívico, quando na realidade o esforço do contacto com as populações (que existe) é muito limitado.

Em breves parágrafos são feitas referências às práticas norte americanas onde a produção de murais envolve o sistema prisional, gerando desconforto pela proibição do uso de latas de spray (ver mais sobre este tópico aqui <https://www.youtube.com/watch?v=VG-GajgPKaM>).

Street art e pós graffiti

Chegados ao sub-capítulo relativo à street art e pós graffiti, onde se retrata a estetização e comercialização do graffiti. Talvez com exagero os autores referem que “muitos daqueles que iniciaram uma carreira no graffiti de rua (o que em si é um pleonasmo) converteram-se em artistas plásticos profissionais”, quando só a muito poucos é que esta afirmação se aplica.

Aqui é esclarecida a dúvida criada na página 77, a “transposição para a converte noutra coisa, que parecendo graffiti, não o é”. Mas por outro lado é criada nova dúvida sobre a distinção entre street art e graffiti, quando na imagem 12 os volta a englobar.

A justificação para o aparecimento da street art é limitada a uma frase “numa tentativa de ultrapassar algumas das tensões” da passagem do graffiti da rua para a galeria. Relembro que muito sobre a estabilização destas expressões foi e continua a ser alvo de acesso debate, nomeadamente através das publicações e conferências promovidas através da iniciativa <http://Urbancreativity.org>. Neste sub-capítulo é feita a referência também a John Fekner, que participou nesta discussão na edição (online) da conferência de 2020 (ver: <https://youtu.be/VG-GajgPKaM?t=2827>).

Também em relação a omissões importantes, encontra-se referência a Bengtsen (2014), nas páginas 104, 105, 108 (3x), 113 e 114, sem que a respectiva linha esteja presente na bibliografia. Peter Bengtsen, um dos mais importantes académicos sobre street art, uma das principais vozes na estabilização do conceito e designação street art, esteve presente desde a primeira edição, em 2014 e em todas as conferências Urban Creativity.

Arte Urbana

Finalmente no sub-capítulo dedicado à Arte Urbana (e não Artes Urbanas, como se poderia supor pelo título), a designação é descrita genericamente, e como capaz de incluir murais, street art, ou graffiti. Detalhando os atributos que a compõem numa lógica de significação dos seus vocábulos. Arte (com A maiúsculo), relacionando-se com a valorização estética, cultural, associada a questões de aceitação e gosto (como um factor normativo). Urbana, cidade, rua existente ou inspirada na rua, (como factor contextual).

Numa tentativa, descreve-se arte urbana “como sinónimo de street art ilegal ou informal, mas também das galerias, museus e festivais”. Estas múltiplas aproximações e outras referências não contemplam o verdadeiro historial e desenvolvimento da expressão em Português (em vários momentos da história recente) ou em Inglês (outro historial). A designação arte urbana com relações com o graffiti e street art só ocorre em 2008 com a adopção da Galeria de Arte Urbana (ver In: Convocarte : Revista de ciências da arte. - Lisboa, 2015. - Nº 1 (Dez. 2015), p. 96-106). A referência à origem da designação na realidade é omissa, o que constitui uma falha considerável para os objectivos do livro.

Os autores identificam que a arte urbana é fruto de “alterações ocorridas no campo do graffiti”. Entre elas a inexistência de políticas repressivas por parte das autoridades. Na realidade algo que pode ser contestado por quem viveu essas repressões, vozes que neste livro infelizmente não são consideradas.

Virados para o futuro os autores mostram curiosidade o impacto da arte urbana nas concepções de arte, mercado artístico, ao nível da cultura e da economia das cidades. Enfim os autores ensaiam uma “identificação provisória de arte urbana” com as características definidas em 9 pontos:

1º - A arte urbana toma partido da rua como espaço físico, social e simbólico (rua no sentido literal e figurativo).

2º - A arte urbana abarca originalmente formatos pictóricos formais mas também informais (a velha dicotomia legal ilegal, tudo incluído).

3º - Arte urbana é proveniente da cultura popular, de natureza vernácula, espontânea, seus autores, são predominantemente autodidatas, (ao excluir as vertentes eruditas programadas, e autores com formação, contradizem-se as dimensões legais, comerciais e profissionalizantes).

4º - A arte urbana é democrática, pelo usufruto e produção livremente acessível a todos (aqui encaixam-se as produções formais, a parte comercial e privatizada, existindo o domínio de códigos culturais elitistas, ao contrário do que é referido).

5º - A arte urbana envolve transgressão e risco (dimensão não distribuída da mesma maneira por todos os praticantes, na realidade, quem mais beneficia financeiramente não é de quem mais arrisca fisicamente).

6º - A arte urbana é efémera (não sendo efémera deixa de se chamar arte urbana? Quando é que passa a ser Arte Pública?). Como é esta situação condicionada pelo registo digital das obras é um tema demasiado importante para que seja referido neste ponto de forma reduzida de um parágrafo.

7º - A arte urbana é eclética, vive da diversidade de várias linguagens plásticas (sente-se também pouco desenvolvimento sobre estes domínios, assim como os das técnicas, materiais e suportes, entende-se talvez porque artes plásticas não é a área de investigação dos autores).

8º - A urbana é translocal vive entre a rua, a galeria e a internet (não relacionado com o ponto 6, o efémero, o digital aqui relaciona-se com a vertente comercial).

9º - A arte urbana, levanta o debate sobre a propriedade, legitimidade para agir sobre as obras na rua (de quem é a obra, de quem é o muro, e como legalmente se enquadra parece omissa neste ponto).

Arte urbana no contacto (inter) nacional

Entrando no 3º e último capítulo “arte urbana no contexto nacional”, em sub-capítulo dedicado às “políticas públicas para a arte urbana” identifica-se uma narrativa um pouco distinta da arte urbana quem tem vindo a ser descrita até

este ponto, descartando aqui a antiguidade do graffiti e afastando a street art da arte pública, aqui mais próxima das suas dimensões mais “tradicionais associadas à estatuária e escultura pública”. Conceitos aqui afastados conscientemente, pois estão dentro da própria narrativa de remoção da “poluição visual”, do graffiti (e street art) sobre a estatuária e arte pública, aliás a sua adopção numa lógica de política positiva é aqui explicada como um caminho a percorrer. Seria então uma estratégia autárquica que:

- 1 – que considere a comunidade envolvida;
- 2 – As criações como meio de dinamização e revitalização do ambiente urbano;
- 3 – Com papel a desempenhar no trabalho comunitário;
- 4 – Papel na atenuação de tensões sociais;
- 5 – Dialogo inter-geracional e multicultural;
- 6 – Democratização do acesso à cultura;
- 7 – Política de conservação patrimonial;

Arte urbana em Lisboa

Após sub capítulo sobre cidades internacionais (algo desenquadrado por se encontrar em capítulo sobre o contexto nacional), surge então o sub-capítulo com o título “Arte pública para a arte urbana em Lisboa”. Na minha perspectiva pessoal, um dos momentos mais esperado do livro, onde sobretudo Sílvia Câmara como participante do processo em Lisboa relata os acontecimentos.

É com uma muito breve, opaca e algo difusa abordagem que se identifica o momento fundador da GAU - Galeria de Arte Urbana. Entre 2008 (ano de criação da GAU) e 2009 os interlocutores com a comunidade de autores (entre os quais participei pessoalmente como dinamizador) foram os responsáveis pelo processo de reabilitação do Bairro Alto. Só depois de 2009 é que esta iniciativa para a ser acompanhada por Jorge Ramos de Carvalho, Sílvia Câmara e Inês Machado. O meu papel, referido como simplesmente de “colaboração” em 2008, estendeu-se na realidade à passagem de conhecimentos do processo entretanto por mim esboçado (e ainda presente nos primeiros posts do blog: <http://grrau.blogspot.com/2008/10/grrau-manifesto.html>), apresentação de toda a comunidade (do old school ao new school, Vhils e restante dinâmica VSP), produção e estabilização dos conceitos adoptados na abordagem inicial da autarquia (e aos quais deu continuidade até hoje), produção de logotipo e primeiro catálogo impresso,

orientações para a liberdade de intervenção nos painéis da Calçada da Glória (não adoptadas), aconselhamento (não seguido) do aconselhamento do não envolvimento do Presidente da Câmara, à época António Costa, pois para o efeito de envolver o máximo de praticantes de graffiti (fazendo entender o objectivo de diminuição da existência de tags no Bairro Alto) não resultaria ter presente o Presidente, pelo contrário isso afastaria interlocutores. Enfim foi um período de entrega pessoal, séria, profunda e dedicada, genericamente pro bono, em prol da dinâmica da minha cidade.

Neste livro fica assim muito por dizer sobre, enfim o porquê de ser “arte urbana” e o porquê de ter acontecido como aconteceu. Espero que a publicação da minha tese de doutoramento ajude a esclarecer: Valores Culturais da Arte Urbana, Lisboa 2008 – 2014 (<https://www.ulisboa.pt/prova-academica/valores-culturais-da-arte-urbana-lisboa-2008-2014>).

Importante aspeto omissivo é o do financiamento do processo da GAU. Ao ler-se este sub-capítulo surge a ideia da inserção da GAU na orgânica da autarquia” que na realidade ocorreu informalmente, pois não tem formalidade, não se trata de uma unidade orgânica ou departamento, foi sempre e só um projeto primeiro em relação com o urbanismo e presidência, mas sobretudo da DMC Direcção Municipal da Cultura, DPC Departamento de Património Cultural.

Ficam muitas questões por responder como é natural, entre elas o como determinar os limites entre o legal e ilegal ou da relação com a arte pública. A quem interessa expandir a capacidade e direito à intervenção artística em espaço público (sobretudo quando esta se desenvolve à margem da actuação da autarquia)?

São invocados conceitos importantes como o da cidadania artística, projetos de sensibilização, o respeito entre obras (de escultura, arquitetura, pintura), atenuação de tensões sociais (ou o inverso), remuneração com exigências conceptuais, técnicas, estéticas (uma prisão e um apoio financeiro).

Um conceito subtil mas referido foi de “espaço urbano legal” é aqui que as linhas vermelhas se desenham, no legal, privado, público, vandalismo. São estes os temas

fracturantes e estão omissos com a profundidade merecida. Numa frase, a “estratégia delineada para o graffiti e street art intenta sensibilizar toda uma comunidade (...) proporcionando-lhes oportunidades de executarem as suas obras em locais autorizados, prevenindo assim a proliferação de gestos vandálicos sobre outros registos artísticos”.

A problemática passa então a ser curatorial. Quem decide que registo artístico é vandálico, ou se é para durar, quanto tempo? Mais do que a introdução do elemento de curadoria num processo espontâneo, a GAU acabou por se afirmar como agente, protagonista, absorvendo grande parte da dinâmica mediática e comercial, impondo-se como intermediário, nem sempre neutral dada a sua missão (descrita na frase em cima).

“A curadoria, a organização e a produção de eventos” por parte da GAU dinamizam de facto a área, porem são estranhos para um perfil autárquico de regulação de uma dinâmica comercial instalada já bem antes da sua criação em 2008. A pedagogia e a inventariação são desafios referidos, porem longe de estarem resolvidos, quer na área cultural quer na área policial (ausência de referência) normalmente onde se encontram as maiores de dados.

O debate e reflexão, referido como um dos eixos de actuação (desde o principio recomendado) faz-se aqui por referência ao campo das ciências sociais. Nova grande omissão de informação é aqui identificada, por um lado muita da investigação faz-se também fora das ciências socais, mas por outro lado é ainda mais gritante é a omissão da conferência internacional que se organiza desde 2014 na FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, à qual estão associadas revistas académicas de referência global, nomeadamente Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, a única publicação académica regular com Street Art no título, de referência incontornável.

Historiografia da Arte Urbana

Aqui em novo sub-capítulo aborda-se a historiografia da arte urbana, de forma não linear, acumulam-se informações breves sobre graffiti de inspiração norte americana e aos murais do pós 25 de Abril de 1974 entre outros. Repetem-se informações sobre a formação da GAU (talvez alguma falta de edição por forma a evitar a repetição do tema)

desta feita de forma muito resumida e sem detalhes sobre o momento da sua fundação. Um discurso muito centrado na GAU que pode gerar alguns maus entendidos, como o de que “a GAU inicia um dialogo com a comunidade”, quando na realidade foi a comunidade que iniciou o dialogo com a autarquia, o que fez com que esta criasse a GAU.

Não sendo comum ao longo do livro, encontra-se um erro na legenda da imagem na página 151, será imagem 20 e não 30 como indicado.

Nas páginas seguintes deste capítulo descrevem-se várias iniciativas, em forma de síntese historiográfica. Aqui é feito um justo destaque ao projeto CRONO como das mais importantes iniciativas “um dos primeiros sinais de que algo importante estava a eclodir”, “uma das mais importante a nível mundial” com referência ao artigo de Tristan Manco, participante nas já referidas conferência Urban Creativity (na FBAUL). Partilho novamente que por ter participado quer na criação da GAU, quer no projeto CRONO (concepção e produção) suas descrições detalhadas podem ser encontradas como já referido no trabalho conducente à minha defesa de tese, com o título Valores Culturais da Arte Urbana, Lisboa 2008 - 2014.

Aqui será de destacar que nos vários projetos em que existiu o envolvimento da GAU, nota-se a descrição de uma abordagem mista, entre um “modos operandi” novo (mais aberto) dominado (enfim) por lógicas de funcionamento da Arte canónica ou contemporânea, como a curadoria, os concursos, os júris.

No fim deste importante sub-capítulo os autores reforçam uma ideia, que do meu ponto de vista é errada, a frase sobre “arte urbana de Lisboa ser reconhecida internacionalmente” ser “o resultado não apenas de uma estratégia oficial (...) mas também do amadurecimento de uma geração de artistas”. Seria mais correcto dizer que o reconhecimento internacional da arte urbana de Lisboa deve-se ao amadurecimento de geração de artistas, facto que a autarquia soube capitalizar.

Em novo sub-capítulo é abordado o panorama nacional, de forma muito redutora sobretudo porque se limita a uma lógica de observação de eventos (festivais) descurando práticas locais dispersas no território com um

desenvolvimento de mais de 30 anos se tivermos como referência o graffiti de origem Norte Americana, ou muito mais antiga se alargarmos os horizontes (como será de esperar).

Conclusão

A pretensão para contribuir para o enriquecimento do debate sobre o direito à expressão criativa, tem em bom rigor espaço próprio junto dos académicos da área jurídica, que finalmente em Portugal estão de facto a contribuir para a reflexão dos temas street art e graffiti, como o exemplo do projeto de investigação “Street Art / Direito à cidade”, com a Investigadora Principal, Maria Raquel Guimarães. Este projeto de investigação pretende discutir o regime jurídico do graffiti e da “arte urbana” (street art), sob a perspectiva do direito português e do direito brasileiro, sem afastar a necessidade do estudo de outros ordenamentos estrangeiros (ver <https://cije.up.pt/pt/client/skins/geral.php?id=453>).

Limita-se no texto da conclusão “o campo das intervenções visuais no espaço público” o que julgo ser redutor, pois retira do foco de análise muita da arte urbana volumétrica, arte pública, a escultura e performance, para referir algumas das mais importantes práticas.

Mas mais importante é a declaração de que “um dos objectivos de dar a conhecer um pouco da literatura académica sobre a matéria”. Dado este objectivo, será de lamentar a ausência de qualquer referência à conferência e publicações Urban Creativity, que como já referido, ocorre na FBAUL desde 2014, e que junta os mais prestigiados protagonistas globais, académicos e não académicos.

Esta gritante ausência de referência não é única, identificam-se outras ausências nominais que viriam a traduzir um maior equilíbrio entre protagonismo e relevância para o desenvolvimento dos acontecimentos. Estas ausências levam a considerar que, de acordo com o segundo objectivo do livro, de documentar ainda que brevemente a arte urbana, o que se observa na realidade é que o livro comenta mais do que documenta, dando nota de uma visão necessariamente (e sempre assumida como) parcial.

São enunciados temas importantes, porem sobretudo, em forma de pergunta, como por exemplo em relação ao afastamento da natureza disruptiva da arte urbana (a sua domesticação), ficando por responder como esta se relaciona com as políticas públicas. Fica também por entender qual a observação dos autores do livro sobre as “fronteiras” entre a arte urbana integrada no “mundo da arte” comercial e simplesmente esta ser arte contemporânea.

Enfim na conclusão também é reconhecido um sentido de carreira dos “artistas” de arte urbana, ficando subentendido que será de facto seguro falarmos de podermos falar em carreira profissional no contexto da arte urbana, ou no caso são artistas de arte contemporânea salvaguardando os seus aspetos vernaculares, espontâneos e não profissionais.

A conclusão do livro termina com a referência ao tempo, patrimonialização, uma discussão referida como estando em aberto. Pessoalmente fecho esta já longa recensão congratulando os autores pela obra, pois é sempre positivo criar debate e difundir conhecimento. Espero que este meu contributo vá ao encontro de todos os que vêm a critica como um sinal de optimismo.