



UNIVERSIDADE
CATOLICA
PORTUGUESA

SUBCULTURAL DANCE IN ART INSTITUTIONS:
THE POTENTIAL OF A MUTUALISTIC RELATIONSHIP

Internship Report submitted to Universidade Católica
Portuguesa to obtain a Master's Degree in Culture Studies,
specialization in Management of the Arts and Culture

By

Eva Cabañas Pinto

Faculty of Human Sciences

September 2024



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

SUBCULTURAL DANCE IN ART INSTITUTIONS:
THE POTENTIAL OF A MUTUALISTIC RELATIONSHIP

Internship Report submitted to Universidade Católica
Portuguesa to obtain a Master's Degree in Culture Studies,
specialization in Management of the Arts and Culture

Eva Cabañas Pinto

Faculty of Human Sciences

Under the Supervision of Professor Luísa Santos and
Professor Sofia Rodrigues Pinto

September 2024

Abstract

Through a curricular internship done at Centro de Arte Moderna (CAM) of the Calouste Gulbenkian Foundation and semi-open expert interviews, this dissertation explores the intersection of subcultural dance in permanent art institutions that host performing arts. With a focus on Lisbon, I argue that the relationship of dance subcultures and arts institution can be mutualistic, meaning that they can benefit each other. Within the realm of dance subcultures, I focus on street- and club dances from the American continent with African roots such as house, krump, vogue, or hip-hop. To understand what it means for each side to benefit, I first look at both, dance subculture and the institutional format of art centres, and then discuss the implications of an intersection. Especially for the case of art centres, given their experimental nature (Maurício 2016), the inclusion of subcultural dance represents an immense transformational force in trying out new formats of performing arts, working on cultural mediation in various dimensions, and creating a closer connection to local subcultural communities. This (bio)diversity of forms, aesthetics, and disciplines (Désanges 2017), that in return creates diversity in the audience and in the thematic fields of the institution, turning it richer and socially more relevant, is probably the biggest benefit that the inclusion of subcultural dance brings to art institutions. For dance subcultures, the benefits of this relationship are the visibility of their art, which leads to economic opportunities, representation of identity, and above all, validation of their culture, story, and dance. Although this intersection is already being practiced, I argue that cultural mediation is key to unlocking the full potential of the mutualistic relationship between dance subcultures and art institutions.

Keywords: Performing Arts; Subcultures; Dance Communities; Artification; Institutionalization; Art Centres: Centre of Modern Arts

Resumo

Através de um estágio curricular realizado no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian e entrevistas semiabertas com especialistas, esta dissertação explora a interseção de danças subculturais em instituições de arte permanentes que acolhem artes performativas. Com um foco em Lisboa, argumento que a relação entre subculturas de dança e instituições de arte pode ser mutualística, ou seja, que podem beneficiar-se mutuamente. O que diz respeito às subculturas de dança, concentro-me em danças de rua e de clube originárias do continente americano com raízes africanas, como house, krump, vogue e hip-hop. Para entender o que significa o benefício para cada lado, primeiro analiso tanto dança subcultural, como também o formato institucional dos centros de arte, e depois discuto as implicações de uma interseção. Especialmente no caso dos centros de arte, dada a sua natureza experimental (Maurício 2016), a inclusão de dança subcultural representa uma força transformadora imensa na experimentação de novos formatos de artes performativas, no trabalho de mediação cultural em várias dimensões e na criação de uma relação mais próxima com comunidades subculturais locais. Esta (bio)diversidade de formas, estéticas e disciplinas (Désanges 2017), que, em contrapartida, cria diversidade no público e nos campos temáticos da instituição, tornando-a mais rica e socialmente mais relevante, é provavelmente o maior benefício que a inclusão da dança subcultural traz para as instituições de arte. Para as subculturas de dança, os benefícios dessa relação são a visibilidade da sua arte, que leva a oportunidades económicas, representação de identidades e, acima de tudo, a validação da sua cultura, história e dança. Embora esta interseção já esteja a ser praticada, argumento que a mediação cultural é fundamental para desbloquear todo o potencial da relação mutualística entre subculturas de dança e instituições de arte.

Palavras-chave: Artes Performativas; Subculturas; Comunidades de Dança; Institucionalização; Centros de Arte; Centro de Arte Moderna

Acknowledgement

First and foremost, I express my gratitude to Luísa Santos for her honesty and mentorship that led me to find my internship, but also for her tireless work as my supervisor. I also thank my co-supervisor Sofia Rodrigues Pinto for all her support, words of encouragement and work. A thank you to my friends Andrea Leoni and Ciara Lea Murphy for their revisions.

As for the part of the internship I first thank Benjamin Weil, director of CAM, who connected me to Head of Live Arts Rita Fabiana and therefore opened the doors to this enriching internship.

I am deeply grateful to Rita Fabiana, who more than an internship supervisor, is a mentor and a constant inspiration. A big thank you also to the whole Live Arts team; Senior producer Catarina Ariztía, who involved me closely into her projects, trusted me with different tasks and was always so patient as to answer all my questions and teach me important production processes; senior producers Francisca Aires and Matilde Neves, who made sure I had the most insightful internship possible, taking me to workshops, artist meetings, and above all sharing their knowledge with me. I also thank deputy director of CAM Ana Botella, and the whole CAM and FCG Team for receiving me with open arms and always being available to answer any question. Along with Benjamin Weil, Ana Botella and Rita Fabiana, I also thank Head of Education Susana Gomes da Silva for having endless chats with me and agreeing to be interviewed for this thesis.

Next, I want to thank Dougie Knight, Jhordan Lunarte and Piny for sharing opinions and thoughts that have been created based on years of experience and dedication to dance and the community of dance subcultures even before they were popular or anyone dreamt of programming subcultural dance in an arts institution.

Although it is nearly impossible to grasp the boundaries of this 'thank you', I still want to send my gratitude to all my dance teachers, everyone who shared the stories of dance subcultures and the people who started all those subcultures, not because it was a source of income, but because that was the only outlet they had. Thank you for your courage and love.

Index

1. Introduction	1
1.1 <i>Research Question and Relevance</i>	1
1.2 <i>Methods and Structure</i>	5
1.2.1 <i>Interviews and Internship Report</i>	7
2. Dance as Subcultural Expression	11
2.1 <i>Subcultures Today</i>	11
2.1.1 <i>Definition and Manifestation</i>	11
2.1.2 <i>Travelling Subcultures</i>	15
2.2 <i>Dance as Performed Embodied Culture</i>	18
2.2.1 <i>Dancing as an Expression of Embodied Knowledge</i>	19
2.2.2 <i>Reading Dance</i>	21
3. Setting the Stage: Mapping the Functions of Art institutions and the Intersection with Dance Subcultures	28
3.1 <i>The Socio-Cultural Role of Art centres</i>	31
3.1.1 <i>Spaces of Creation, Meaning-Making and Belonging</i>	35
3.1.2 <i>Spaces of Dialogue and Conviviality</i>	39
3.1.3 <i>Field of Emotional and Sensorial Experiences</i>	42
3.1.4 <i>Art Centres Today</i>	47
3.2 <i>Navigating Subcultural Dance in Art institutions</i>	50
3.2.1 <i>A Process of Artification</i>	51
3.2.2 <i>A Framework for Understanding Subcultural Dance in Portuguese Art institutions</i>	58
3.2.3 <i>Cultural Mediation of Subcultures: Thoughts and Suggestions</i>	68
4. Production of Live Arts: An Internship Report	71
4.1 <i>Centro de Arte Moderna (CAM)</i>	74
4.1.1 <i>Past and Future: From ACARTE to CAM as a House for Artists and Audiences</i>	74
4.1.3 <i>Live(d) Arts: The Team and Tasks as an Intern</i>	78
4.2 <i>A Case Study of Smail Kanouté</i>	81
4.2.1 <i>Project Description and Report</i>	81
4.2.2 <i>Case Study Analysis</i>	90
5. Conclusion: Towards Mutualistic Relations	98
5.1 <i>Impacts of Dance subcultures on Art institutions and Vice Versa</i>	98
5.1.1 <i>On Validation, Representation and Visibility</i>	99
5.1.2 <i>Potential of Transformation: Personal Reflections</i>	104
5.2 <i>From Lessons Learnt to Future Paths</i>	107
Bibliography	109
Image Sources	120
Annex	122
<i>Annex A: Printscreen of Glossary 'Bala Funk'</i>	122
<i>Annex B: Interview with Ana Botella, Deputy-Director of CAM</i>	124
<i>Annex C: Interview with Benjamin Weil, Director of CAM</i>	137

<i>Annex D: Interview with Dougie Knight, Dancer / Choreographer</i>	<i>150</i>
<i>Annex E: Interview with Jhordan Lunarte, Dancer Capoeira/Vogue.....</i>	<i>163</i>
<i>Annex F: Interview with Piny, Dancer/Choreographer.....</i>	<i>181</i>
<i>Annex G: Interview with Rita Fabiana , Head of Live Arts.....</i>	<i>190</i>
<i>Annex H: Interview with Susana Gomes da Silva, Head of Education at CAM</i>	<i>202</i>

List of Figures

Figure 3.1 – Gathering with Sepake Angiama. Lisbon, April 22, 2024. Photograph by Pina. © CAM – Centro de Arte Moderna.....	40
Figure 3.2 – Picture from “from rock to rock... aka how magnolia was taken for granite” by Jeremy Nedd. 2024. Photograph by Frowein.....	61
Figure 3.3 – Picture from the Portuguese dance history map by OU.kupa. Lisbon, 2023. Photograph by Cabañas.....	64
Figure 3.4 – Krump Session, Dougie Knight and Fam. Lisbon, 2024. Photography by Jafuno....	65
Figure 3.5 – First ball inside a Portuguese cultural institution, Teatro Rivoli. Porto, 2022. Photograph by Caldeira.....	66
Figure 3.6 – Project «Side Trip» at Azinhaga dos Alfinetes. Marvila, 2023. Photograph by Abranches. © CAM – Centro de Arte Moderna.....	67
Figure 4.1 – Staff Visit to Engawa CAM. Lisbon, May 23, 2024. Photograph by Cabañas.....	77
Figure 4.2 – Workshop Capoeira/Passinho/Voguing by Jhordan Lunarte. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.....	87
Figure 4.3 – Conversation after Performance ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.....	89
Figure 4.4 – Jhordan Lunarte doing capoeira, ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.....	90
Figure 4.5 – Nala Revlon and Jhordan Lunarte, ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.....	92

List of Abbreviations

ACARTE - Department of Artistic Creation and Cultural Education through Art (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte).

CAM - Centro de Arte Moderna.

CCB - Centro Cultural de Belém.

DDD - Festival Dias da Dança.

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian.

HKW - Haus der Kulturen der Welt.

TBA – Teatro Bairro Alto.

Glossary

Capoeira

The parent of many dances like *voguing* and breaking, that moves somewhere in between a martial art and dance, sometimes also called as combat game or martial dance, created by enslaved groups in Brazil around the 17th century (Assunção 2003; Downey 2002). A game, where two players gracefully try overthrow each other with kicks, jumps and acrobatic tricks like cartwheeling or passing under and over each other, while always maintaining the basic groove called *ginga* (Carneiro 1957; Downey 2002). Although common discourse suggests that *capoeira* was a fight disguised as a dance so that slave masters would not understand that the capoeiristas were practicing a defense technique, historian Matthias Röhrig Assunção claims “slave owners and authorities were always aware of the danger capoeira represented and thus usually advocated its repression” (2003, 165). The resistance in *capoeira* lies thus in its very persistence, as it was constantly repressed by authorities, and even prohibited in the 1890s. It was only in the midst of the 19th that the first masters started to create schools of capoeira, namely master Bimba that mixed the original ‘capoeira de Angola’ with jiu-jitsu and box and developed consequently the second form to play this martial dance, ‘capoeira regional’ (Carneiro 1957). To the sounds of the main instruments berimbau, pandeiro and atabaque, capoeira is played in a circle or ring constituted by people that can also enter or ‘buy’ the game whenever they want by crouching in front of the berimbau and making a hand sign to take over the game. The people in the ring sing simple and popular verses and clap, accompanying the instruments (ibid 1957).

House

A dance style of club culture that was born in the 1980s in the clubs of Chicago (henceforth Secada 2017). Three of the most important clubs, the Warehouse, the Paradise Garage and the Loft, were safe spaces for dancers and the home that some of them never had. The dance genres were called after the clubs where they were danced at. Lofting, for instance, describing the smooth style and emphasis on floorwork established by house dancers at the Loft (Thornton 1995; Secada 2017; Orlov 2020). Some subculturists would dance years together without knowing each other’s names (Sommer 2001). What mattered was the dancing and what it meant to the individuals in the community. Dancing was their outlet, and it was what brought them together (Thornton 1995). As a leftover

from club culture, house is still oftentimes danced in a circle, also called a cypher, where anyone can enter and the people standing in the circle pay attention to the one performing while cheering. Together with w(h)aacking, house falls into the category of club dance styles, with innumerable steps and variations. Many dance schools offer house classes, and in every city the local house dancers will know where the next cypher is.

Krump

«Krump and Clowning are forms of expression, survival and rebellion at the margins of an oppressive State» (Ohmer 2019, 20). Born in Compton, USA in 1992 by Tommy the Clown, krump is a dance style and subculture that started with a previous style called clowning (Dougie Knight 2024, 153). Clowning was a happy explosive dance shown at birthday parties that started to be adapted to the language and cultural context of Compton marked by gang rivalry, leading thus to a more aggressive form of expression, krump. This dance has a technique and specific codes that are used to express different things (ibid 2024). Krump battles would resolve issues that would otherwise be settled with violence. For many dancers, krump is spiritual and it is storytelling through the body (Ohmer 2019). In krump, dancers are organized into families, using a vocabulary that resembles the gang jargon (Dougie Knight 2024). Dancers carry the “Fam” they belong to in their name together with the status they have inside the group (i.e. Lil Homie Knight). In Krump, the spectators/dancers that stand in the circle need to give hype to the person dancing. This means, cheering, stomping, clapping, shouting, and everything that transfers energy into the circle.

Voguing

A dance style that grew out of *ballroom* culture in Harlem in the 1970s and 80s (Cuby 2022). The original intention of voguing was to imitate the cover girls of the famous fashion magazine in the balls in New York (Chatzipapatheodoridis 2017). The organizers of such balls were oftentimes houses. Places created by Dragqueens that provided shelter and a family for misfits, outcasts, people that did not fit into the hetero-normative White norm. Voguing is the dance style that emerged out of this culture and that made it to Madonna’s famous music video “Vogue” or Jenny Livingstone’s documentary “Paris is Burning” (Chatzipapatheodoridis 2017; Cuby 2022). Especially in the 1990s voguing thus started to have global repercussions with elevated media presence and an inclusion

into almost every schedule of dance schools, therefore making it very accessible for people to enter the community.

Passinho

A dance style characterized by rapid foot work, created by the youth of the favelas of Rio de Janeiro, born in the early 2000's from Brazilian Funk that mixes a lot of dance styles and serves as a form of resistance against the system of violence to the dancers in the favela that have very little future perspectives and want to find a way out (Smadja 2013; Kwong 2016). It has also served as a mean to fight prejudice against people from the favelas, and a way to find momentary peace in a system of gun violence, gang rivalry and the perpetuating superstructure that holds them in that place (ibid 2013; ibid 2016). As Jhordan Lunarte explains, Passinho is about survival. "It's an energy of the fire, of adrenaline, of you getting what is yours" (Jhordan Lunarte 2024, 177, Interview in Annex).

Popping

Originally developed in Fresno, California by Boogaloo Sam in 1975 popping is part of the Funk Dance Styles (Dance Channel TV 2009). Sam's younger brother, Popping Pete and other members of the Electric Boogaloo, an iconic dance crew, further developed the style and spread the knowledge and culture all around the world (Dance Consortium 2007). Popping has a set of different techniques and styles like Robot, Boogaloo, Waving. However, the characteristic, basic movement is a contraction of the muscles (Dance Channel TV 2009). Although it has a clear origin in Funk Dance, the dance industry considers popping today to be part of the hip-hop culture (ibid 2009; ibid 2007).

W(h)aacking

Born in Los Angeles around the 1970s, w(h)aacking is a product of disco culture that was mainly practiced by the gay and queer, Black community (Bragin 2014). The dance genre of w(h)aacking, which includes rapid arm movement and a steady groove, is traditionally danced to Disco music and grew from a first form of expression called Punkin' (Bragin 2014). Derived from the term "Punk" that was used in the 1970s as a derogatory term against the Black and Latino Gay community in Los Angeles, the performers took this negative associated word to the club and reclaimed it (Kumari 2006; Brut America 2020). "Punkin' the music" was the way that this marginalized group of people showed their

creativity and turned oppression into expression (Kumari 2016). At the end of the 20st century, the community suffered many losses to the AIDS epidemic, leaving Tyrone Proctor to be one of the last w(h)aacking pioneers alive. The subculture vanished just like the dance style itself to then reemerge in the early 2000s thanks to Brian Green and Tyrone Proctor who started teaching the dance genre and building the community up again (Carbone 2021; Document Journal 2021; Bragin 2014). As another style derived from Afro- club culture, w(h)aacking travelled quickly and is taught in Lisbon and all over Europe.

1. Introduction

1.1 Research Question and Relevance

In this work, I explore the interplay of subcultural dance with art institutions that host performative arts. In specific, the mutual impact of performances that in some way introduce elements of dance subcultures and art institutions that understand their role as spaces of encounter, belonging and spaces where the body co-creates the learning experience.

Dance styles that originate from urban contexts are often betitled as street- and club styles or even urban dance. I argue however, that these dance genres are an element of a bigger context, which are the dance subcultures. The moves are given meaning by the community they derive from. More than just dance moves, they are embodied knowledge in subjects of a subculture that express themselves through dance and find belonging and identity in those social formations. I chose to use subcultures as a concept rather than street dance style or similar terms, because it englobes the socio-political contexts, the knowledge and the bodies that make the dance possible. The prefix of ‘sub’ is used to express that they originate as a response to dominant cultures, with dance as a form of cultural manifestation or expression. Furthermore, limiting the dances to club- and street styles leaves out styles like *popping* (Piny 2024,181, Interview in Annex) or locking that equally count as part of the Funk Dance subcultures, but derive from African American dancers that developed those styles for their performances.

More and more, we see performances with a mixture of different dance genres (Kwan 2017), like contemporary concert dance pieces where elements of *w(h)aacking*¹, *house* or *krump* are used. Sometimes intentionally to create new meaning, out of aesthetical preferences or even just because the movement is ingrained in the body (Piny 2024,182, Interview in Annex). The presence of subcultural dance in art institutions blurs the lines between dance as the personal expression of the oppressed and dance as entertainment for the audience (DeFrantz 2004). Historically, the first one used to be found in subcultural environments like clubs, patios, houses etc., and the second one in the theatres, palaces, and other prestigious installations. The first one used to belong to the outcasts, the Black, gay, and queer, gipsy, illiterate, low-cultured. Whereas the second one used to belong to the intellectuals, the Whites, the bourgeoisie, the literate, the educated. With time, fortunately,

¹ Names of dances in italic can be found in the glossary with a brief description.

communities started to mix and the division between low and high culture started to fade, slowly. This visibility of subcultures in art institutions and its inclusion in the cultural agenda is omnipresent and cannot be pinned down to one specific genesis point.

Reasons might be that the institution wants to attract new audiences, the dancers have a broad dance vocabulary that they rely on for expression or the choreographer leans on different movement languages to enrich his/her piece. When we consider however that many subcultural forms of dance did not originate with the intention of being shown in an institutional framework and please an audience, we can identify a process of artification that has consequences on the internal and external transformation of the cultural content, in this case being subcultural dance (Shapiro 2004; 2019).

Does isolating the dance from the subculture leave us only with the aesthetics of the dance? Do the meanings of the dance moves transform when shown on stage of an art institution? Does this exposure of subcultural capital have implications for the subculture, and does it potentially uplift or diminish their value? Those questions are a by-product of the fusion and artification of subcultural dance styles. From an institutional perspective, the central question of this dissertation is: What considerations does the staging of subcultural dances bring to art institutions? How can a mutualistic relationship be established between dance subcultures and art institutions? Whose responsibility is it to contextualize the audience on what is shown and does the audience even need to be in the know? I tackle these questions in the course of this work, which emerges from an internship at the Live Arts department of the Modern Art Centre (CAM) of the Gulbenkian Foundation, in Lisbon, between January 15h and June 11th 2024.

Art institutions, and more precisely art centres, play a crucial part in the construction of a city's cultural identity (Ferreiro Nobre Maurício 2016). Beyond the function of exhibiting and showing work, they have the ability to preserve, support and promote artistic expressions. It is important to note that the focus point in this work lies on dance as a cultural and artistic expression rather than on the communities themselves. However, the subcultural capital is necessarily tied to the dancers and participants, which is why I consider subcultural communities to be the highest form of social manifestation that a dance genre can take on (see Thornton 1995; see also Chapter 2.2). Having in mind that subcultures are not fixed social groups but rather a porous network with shared meaning and subcultural capital, as I

will further explain in chapter 2.2, examples from related dance communities like hip-hop, *house* or breaking may be consulted for the sake of argumentation.

The second subchapter outlines a contemporary understanding of subcultures. While scholars like Bennett (1999) argue that ‘subculture’ is not a workable term anymore, I lean on Haenfler (2023) and regard subcultures as a valuable framework through which we can understand social formations. It is therefore not a closed sub-set of society but rather a concept to comprehend and analyse a community. Moreover, the inherent travelling character² of dance subcultures creates fluidity not only in the demarcation line of the community, but also in the spreading of information (Clifford 1992; Haenfler 2023). As will be shown, access to dance subcultures has been facilitated through globalization and digital platforms, which in turn presents a threat of authenticity to subculturists (Guarato 2021; Thornton 1995).

Furthermore, the second chapter dives into an understanding of dance performance as a cultural expression with the body in its centre as a social agent. The importance here lies in the individual and communitarian value of dance as something that is not merely a form of entertainment but a vehicle of communication and empowerment.

In the third chapter I firstly address the role of art centres as places that house and promote the creation process of art, but also as entities of dialogue and emotional experiences (see also Ferreiro Nobre Maurício 2016). Following up on Shapiro’s (2019) conceptualization of artification, I discuss the relevant processes in the inclusion of subcultures to the institution. This subchapter thus sheds light on the institutionalization process of subcultural dance forms and its implications for those subcultures but also for the institutions. With the aim of narrowing down my research, I then move on to look at the specific case of the Portuguese context and especially Lisbon. I suggest four clusters in which subcultural dance appears in the program of performing arts and reflect on the importance of cultural mediation.

² I henceforth use the term ‘travelling character’ to address the in-between state of travelling cultures as elaborated by Clifford (1992). Most subcultures are constantly in between their place of origin and their new local community, in between the street and the stage or in between different dance cultures. The fluidity and accessibility of knowledge and information transition through the internet, television, big events or even just travelling dancers teaching their craft, is what makes this travelling character possible (Haenfler 2023; Guarato 2021; Shapiro 2004).

The fourth chapter describes my participative observations, lived experience and learnings from the curricular internship conducted in the live arts production team of the Modern Art centre of the Calouste Gulbenkian Foundation (CAM). In 2014, CAM programmed a French-Malian choreographer named Smaïl Kanouté that mixed three movement languages of *passinho*, *voguing* and *capoeira*. He intentionally wanted to make a piece where these three cultures meet and create new spaces of celebration and resistance. This piece ‘Bala Funk’ was shown in the Grand Auditorium of the Calouste Gulbenkian Foundation on May 19th, 2014. I thus use this project that I worked on in my internship, as a small case study for the inclusion of subcultural dance in art institutions.

Chapter five offers a discussion and conclusion of my observations and learnings. I suggest that dance subcultures and art institutions can work as mutualistic systems not only in terms of representation and visibility, but also for cultural preservation, enriching the art discourse and creating emotional and sensorial experiences. Additionally, limitations of my research and internship are presented in the subchapter ‘from lessons learned to future paths’.

The relevance of my work lies in shedding the light on both, the dance subcultures and the art institutions³ to precisely understand what kind of relationship is sustainable and how they benefit each other. Dance subcultures introduce different epistemologies, narratives and include underrepresented identities and communities, which leads to the attraction of more demographically and socially diverse audiences⁴. The art institutions on the other side, provide a space for exploration, creation, visibility and at the same time honouring, discussing, and preserving of subcultural knowledge. An example for the latter could be seen in the glossary that was developed for the performance of ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté, which tried to decode and contextualize some terms surrounding this performance, all whilst creating a record of this knowledge that now stays on the website of CAM. The appearance

³ As will be elaborated in chapter 3.1, given the scope of my internship report, I am not focusing on all art institutions, but on art centres in particular.

⁴ In my case study on ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté this is evident in the introduction of some figures of Brazilian Candomblé or the representation of *passinho* that comes from the favelas of Rio de Janeiro. These references found resonance in the audience, as some people expressed their gratitude for representing bits of their culture. Furthermore, the corresponding workshop led by Jhordan Lunarte attracted people from the *voguing* scene, people that wanted to learn about *capoeira*, Brazilians that were curious to find out more about their culture and other people who were interested in exploring dance in general.

of subcultural dance is very recent and happened almost unnoticed. While the art institutions might not even understand the tensions that this exposure causes amongst subculturists, those same subcultural communities often seem to avoid a dialogue with the institution. I am convinced that understanding how they can grow and learn together, as well as being attentive to what the other cares for, will benefit not only them, but the whole socio-cultural ecosystem involved. This work therefore presents a path for dialogue and understanding. I imagine this dialogue to be between cultural workers and dancers, between programmers and host institutions, between choreographers and dancers or really just between anyone who is interested in understanding this (potentially) mutualistic relationship.

1.2 Methods and Structure

When asking questions concerning the production of culture, Michael Pickering (2008) suggests a combination of qualitative interviews and participant observation as the most common methodological approach. In his words, when using these mixed methods “the researcher is seeking to discover the practices, cognitive processes and social interactions of professionals involved in producing culture” (Pickering 2008, 58). As implied in this quote, the research of cultural production is concerned, not with individuals but with structural processes and the interactions of agents in this ecosystem. Pickering further suggests that culture evolves outside of the institutions’ walls, which is why it is recommended to research participants and practices in different settings. Here he refers to subculture researchers Dick Hebdige (1979) and Sarah Thornton (1995) who’s work will be referenced in chapter 2.1. Both conducted qualitative research with participants of subculture, henceforth called subculturists. In a staged performance, they are the bridge between the reality of the subculture and the audience. They are thus in a way, gatekeepers of the subculture, deciding what is to be shown explicitly, what is maybe only to be understood to those spectators with prior subcultural capital and what is to be left untouched.

Interviews are made with artists and representatives of different subcultures such as *krump*, hip-hop *house*, *w(h)aacking* and *voguing* subcultures. The participants were chosen based on their subcultural knowledge and experience inside the community as well as their experience as performing artists in bringing these genres to the stage. Although I am not in those communities, I have been dancing for many years and have some subcultural capital and training in those areas. This presents advantages in the interview process since “People

are more likely to share when they perceive that they are alike in some ways” (Krueger 2015, 30). In the same vein, subculture researcher Ross Haenfler (2023) suggests that contemporary research on subcultures should pay “attention to participants’ subjective understandings of their activities, often through ethnographic or interview studies, while recognizing how social structure fosters opportunities and constraints for action” (2023, 17). In this case, the specific agents of social structure analysed in this paper are art institutions. For this purpose, qualitative interviews with four representatives of the CAM were conducted to better understand the institutional view on dance subcultures. Additionally, the main research revolves around my curricular internship of five months in the production team of the live arts department at CAM. Beyond mere observation, this internship report has a phenomenological characteristic, since it reflects personal experiences and activities. Lived experience, however, are always subjected to personal interpretation and cannot be considered raw data (Pickering 2008). Hence, the qualitative semi-structured interviews with the representatives of the art institutions serve as a contrast to the inevitable subjectivity in the internship report.

Parallely, this work is also an ethnographic case study since the main research is conducted around the specific case of CAM. With interviews and methods of lived experience such as an internship report and a small case study on ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté, this work falls into the category of a descriptive case study (Schwandt & Gates 2018). I argue that the case study is representative for Lisbon for the following reasons: The accounts of the subculturists are not specific to the institutions of CAM but rather to all experiences with their craft (and) in relation to institutionalization. Although the CAM is a very unique institution, its hybridity allows for an interpretation toward a classic arts museum or towards a more experimental cultural centre.

Like described by Pickering (2008) in his text on the method of experience: “One of the distinguishing features of cultural studies is its focus on the subjective dimension of social relations, on how particular social arrangements and configurations are lived and made sense of, so highlighting the complex intersections between public culture and private subjectivity and the transformative potentials that may arise there” (Pickering 2008, 18). It

is precisely this intersection that is analysed throughout my work, hopefully pointing out future possibilities that can be considered by institutions when staging subcultural dance.

1.2.1 Interviews and Internship Report

Given that I worked with specialist interviews, the answers throughout the conversations respond to different parts of this work. They complement literary references and connect dots between concepts. Therefore, parts of the interviews are integrated in the chapters where they can best enrich the argument. The same goes for some key insights from my internship report. However, the main report is gathered in the designated chapter four. Since the interviews results are spread out throughout the work, the participants will be quickly introduced in this chapter. The interviews were semi-structured, meaning that I always had a guide with questions tailored to every specialist. All of the interviews had a rough structure with essential questions but allowed the interviewee to answer openly and even take the conversation to another direction. Most of the interviews lasted between 50 and 80 minutes. Depending on the person, the interviews were very open allowing for other questions to appear and be answered. Since the main fields of this work are the artistic and the institutional field, I picked three to four actors each. In the institutional field I talked to curators, programmers and artistic directors from CAM. On the artistic side I discussed with dancers and choreographers working with subcultural dance in Lisbon's art institutions. Since their extensive biographies are not what is most relevant for this study, here I justify why I believe they were a relevant contribution to this work.

Ana Botella, Deputy-Director of CAM.

Ana Botella has worked in big cultural foundations, biennials, festivals and was invited as Deputy-Director of CAM in 2021. About the challenge of taking on this role, Botella says "you inherit this building [...] it's an immense privilege. But it's like, okay, how do I learn to love it? How do I fall in love with it? And it's a process" (Ana Botella 2024, 127, Interview in Annex). Given her experience in different kinds of art institutions, her contribution to my study was key in understanding the socio-cultural role of a cultural institution and how mutable it is depending on the ecosystem and the DNA of an institution. Botella loves to think about the changing role of the art institution and is very trained in knowing how to navigate through different models of art institutions and what those models implies.

Benjamin Weil, Artistic Director of CAM.

Benjamin Weil's curriculum is fascinating, with experience in different institutions from private art collections to universities. He believes in the power of culture to "recreate a platform in which human beings can feel comfortable communicating with each other and learning from each other (Benjamin Weil 2024, 144, Interview in Annex). His take on the subcultural as inevitable part of contemporary art was crucial for this study, because it opened my perspective towards the cultural institution as a fertile ground for new crossings that can co-exist and maybe even feed back into the original form of subcultures in their respective spaces. In 2021, Weil was invited to be director of CAM, a Modern Art centre that was yet to be reopened, but that already carried 40 years of history.

"It was invented in 1983. I deal with the history that was being created before I arrived, and I'd rather not ignore it, I'd rather embrace it, and I'd rather see what are the links that I can revive to create an institution that we need today, not the institution that was needed in 1983" (Benjamin Weil 2024, Interview in Annex).

For the future of CAM in Lisbon, Benjamin Weil wants to create a place where people feel like they belong. A place where they can walk in and enjoy art, if even for 10 minutes.

Dougie Knight, Dancer and Choreographer. (Krump, Hip Hop)

Dougie Knight is a rapper, music producer, artistic director, dancer, choreographer, teacher and many more things. I have witnessed Dougie dancing *krump* in parks, in metro stations and I imagine anywhere his body gets, his art does too. Dougie has been dancing for the last 17 years and showing his work consistently, even if people said his dance was too aggressive, too vulgar, too different (Dougie Knight 2024, Interview in Appendix). It is only now that art institutions want to showcase *krump*.

"I think that what we're doing as a Krump community is taking a positive step in terms of reaching out to institutions. I confess that it comes rather late and I confess that at the same time there is a certain media interest. [...] I am very grateful for the opportunity" (Dougie Knight 2024, Interview in Annex).

Dougie chooses carefully what makes sense to the community, to him and to *krump*. He performed his piece AMP'D at Ou.Kupa, in Teatro Bairro Alto, 2023. This was the start of many more invitations, one of them in January of 2024 at Teatro Bairro Alto with his own

project “Krump Sessions” that is also being shown at Serralves Porto in June 2024. He understands his work as part of a process. In our interview he says that their first goal is to familiarize people with the language and culture of *krump* and only later can other topics be addressed. The interview with Dougie Knight was relevant to understand the impact and worries in the *krump* community in Lisbon, as well as the ambiguity that comes with this new institutional interest in their culture. It seems like a conflict between resentment and resistance towards institutional and public interest on the one side, and the desire to create new futures and give visibility to their culture, on the other side.

Jhordan Lunarte, Dancer. (Vogue, Capoeira)

Grown up in Campinas, Brazil, Jhordan started playing *Capoeira* when he was in school. It was only during the pandemic that Vogue came into the mix and the capoeirista started to immerse into the ballroom culture. Through his teacher Puma Camillê and his content on Instagram, choreographer Smaïil Kanouté invited Jhordan Lunarte to participate in “Bala Funk”, the performance hosted at Calouste Gulbenkian Foundation by CAM in May. Jhordan Lunarte is one of the pioneers promoting the fusion of Capoeira and Voguing in his collective “Capoeira para Todos”. Talking to him was very helpful in understanding the excitement in showing their new dance style of this Capoeira and Vogue fusion. The fact that he was able to significantly improve his life and sees so much empowerment in spreading the culture, sheds light on the positive mutualistic relationship with art institutions.

Piny, Dancer, Choreographer. (Vogue, House, Capoeira, W(h)aacking, Hip-Hop, Middle Eastern Dances).

Piny visited the higher school for dance in Lisbon and has been studying different styles of dance for over 20 years. She is one of the most active voices in Portuguese performing arts and actively tries to bring new dance styles to stage. She is the curator and founder of Ou.Kupa, a project presented at Teatro Bairro Alto in 2023 that celebrated club and street styles. In this project, she provocatively asked where the other dances are (Teatro Bairro Alto 2023). They suggest a new angle to the history of dance. With new creations like “Onyx” and “.G Rito” she keeps pushing the boundaries of Portuguese performing arts (Teatro Bairro Alto 2024b). Piny’s expertise in both, the complexity and nature of subcultures, and the work with art institutions, made this interview indispensable for my

study. From the interview it becomes very clear how relevant cultural mediation is in respecting a subculture and creating a sustainable exchange.

Rita Fabiana, Curator and Head of Live Arts at CAM.

Rita Fabiana has worked as a curator for many years and is the coordinator and curator for CAM's new programmatic line, Live Arts. As a curator, Fabiana's homework consist of going to exhibitions, shows, researching, reading, learning about new artists and constantly feeling the pulse of contemporary art. She has a deep respect for artists and creators and thinks that the recipe for any curator is to always stay curious. "For me, it's about freedom, it's about democracy, it's about imagination, it's about growth. But it's also about connection. I think art is a space for connection, for bonding" (Fabiana 2024, 200, Interview in Annex, translation by author). Having worked at CAM before it's renovation, being a person that likes to rethink the institution and also my internship supervisor, interviewing Rita Fabiana was essential. Her contribution to this study is present all throughout my internship report, given that she shaped my thought process in very subtle ways. In particular, the lens on the art centre as a safe space for artistic practice has left a mark in this study. Fabiana really sees the art centre as a common ground to rethink, question and experience magic.

Susana Gomes da Silva, Head of Educational Service, CAM.

Susana Gomes da Silva is responsible for the areas and project of education, mediation and participation at the CAM leading a team of four people. More importantly, she is someone who deeply cares about the relation of the publics with the institution. With her team, they ask questions such as: What publics are we addressing and what kind of relationship do we want to create with them? They work with communities, artists, schools, and different kinds of audiences. Given their direct contact to different demographic groups, the question of: "What is our role in society and how to we want to relate to different groups" is omnipresent, which is why I was curious to talk to her. Together with her team, she makes sure that when the CAM reopens in September of 2024: "[...] there will be a group of communities for whom that space, even though it wasn't the space where they worked, is a sign of familiarity, of belonging" (Susana Gomes da Silva 2024, 207, Interview in Annex, translation by the author).

2. Dance as Subcultural Expression

This chapter zooms in on the concept of subcultures and dance at the centre of this social construction. Leaning on sociologist Ross Haenfler (2023), on the conceptualization of subcultures, community refers to a porous social formation or network, while subculture/s is to be understood as its context or the framework we use to analyse the dance communities. There are countless subcultures where dance takes up a main role and many where dance has been extracted from the culture and developed independently as a dance style. In the second part, we thus turn to dance and performance, often used as synonyms or complements. Here I focus on dance as performed embodied knowledge with the capacity of communication.

For this work I will mainly focus on dance subcultures that originated in the western hemisphere and are of African descent. Many of the dance cultures used for this thesis are considered club- and street styles, developed in the United States and then travelled to the rest of the world around the 1980s. As will be explained in the present chapter, thanks to this diffusion, communities all over the world adapted the subculture to their local settings and edited codes, moves and constructed new networks and shared histories.

2.1 Subcultures Today

2.1.1 Definition and Manifestation

The early research on subcultures revolves mainly around their rebellious, rule-breaking character, outlining their rejection of social norms and drug consumption (Clarke, Hall, Jefferson, and Roberts 1976; Hebdige 1979; Thornton 1995; Gelder 2007). The Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) at the University of Birmingham understood the formations of subcultures as a rebellious, class-based response to the social structure with a strong emphasis on the visual style of its members. I argue that this character of social non-conformity is strongly tied to a context of geography and *Zeitgeist* that is in constant change. What was outrageous in the 1970s, as for instance homosexuality, is more accepted in the 2020s, depending on the geography of course. Although it is true that many subcultures tend to involve resistance in an active or passive way (Haenfler 2023), I find it problematic to solely explain the formation of subcultures by their degree of non-conformity precisely because rebellion stands in relation to always changing dominant cultures “in a world where

the so-called dominant culture has fragmented into a plurality of lifestyle sensibilities and preferences” (Chaney 2004, 47). I argue that, if the dominant cultures are non-consistent in this (post)modern society, then non-conformity is the given. Rather I turn to American sociologist Ross Haenfler (2023), who defines resistance as one of the elements that can actively or passively show up in subcultures and can sensitize the observer. Non-conformity as an element in subcultures therefore becomes a tendency and a characteristic that is to be analysed rather than a determinant presupposition.

In their work “Resistance through Rituals” Clarke, Hall, Jefferson and Roberts go on to explain how a subculture has to be seen relatively to its so-called working class “parent culture” (1976, 13). These relations can be such of proximity, regarding the fact that these formations are a sub-set and therefore still inside the cultures, and also such of distinction. Distinctive elements of subcultures can manifest as activities, values, material artefacts or territorial spaces (Clarke, Hall, Jefferson, and Roberts 1976). The latter symbol is described by Ken Gelder (2007) as the concept of subcultural geographies. He defends that subcultural identity is created through narratives from the outside and inside. Specific places and sites are part of this narration that then constitutes the identity of the subculture. According to Haenfler (2023) says that not only do they constitute the narration but for some subcultures, the place is what makes them possible (see also Guarato 2021). In the case of *house* dancing for example, the clubs in Chicago were the places that gave rise to the subculture. Three of the most important clubs, the Warehouse, the Paradise Garage and the Loft, were safe spaces for dancers and the home that some of them never had (Secada 2017; Sommer 2001). The dance genres were called after the clubs where they were danced at. Lofting, for instance, describing the smooth style and emphasis on floorwork established by *house* dancers at the Loft (Thornton 1995; Secada 2017; Orlov 2020). A further element of distinction evident in the subcultural *house* dance community of the 1980s in New York is the centring of a certain activity, namely dance. “This life [underground house dancing] takes place after dark, out of sight, and has its own codes and transactions” (Sommer 2001, 75, insertion by author). Alongside the differentiating values, this subcultural community clearly centred dancing as a distinctive activity (henceforth Sommer 2001). This is highlighted by the fact that some subculturists would dance years together without knowing each other’s names. What mattered was the dancing and what it meant to the individuals in the community. Dancing was their outlet, and it was what brought them together. I therefore choose to use the term

‘dance subcultures’ for those subcultures that revolve around dancing. There are other aspects and elements in the subculture, but the common denominator is dance. In the course of this work, ‘subcultural dance’ is used when focusing on the dance genre and ‘dance subcultures’ when aspects of community are in the forefront.

A concept particularly used in this paper to identify my interviewees is the subcultural capital coined by Sara Thornton (1995). Leaning on Bourdieu she introduces subcultural capital as embodied knowledge that also determines the status of a member in the community. Subcultural capital can be specialized knowledge, performed knowledge or even objects and style (Haenfler 2023; Vannini and Williams 2009). Translated to dance subcultures, this could manifest as: knowing the most influential dancers; performing the right moves; knowing the newest songs and maybe most importantly, knowing the shared history (see also Thornton 1995).

To exemplify the embodiment of subcultural capital, I turn to *w(h)aacking* which suffered many losses in their community to the AIDS epidemic, leaving Tyrone Proctor to be one of the last *w(h)aacking* pioneers alive. The subculture vanished just like the dance style itself to then re-emerge in the early 2000s thanks to Brian Green and Tyrone Proctor who started teaching the dance genre and building the community up again (Carbone 2021; Document Journal 2021; Bragin 2014). It was necessary for those dancers to share the specialized knowledge such as the shared history, names of steps and their origin; community values; etc., as well as performed knowledge like dance techniques, groove, dance steps and so on, in order for the subculture to grow again.

In an interview with the Document Journal, one of the world’s most famous *w(h)aackers*, Princess Lockeroo states “Hopefully, that big moment, when [*w(h)aacking*] comes into the spotlight again in a big way will open it up so that way it can go back to the community from which it came” (Document Journal 2021, insertion by author). By “the community from which it came” she refers to the gay and queer, Black community of the 1970s, who could not express themselves freely in society, which is why they turned to the clubs to find a safe space. However, the community nowadays includes anyone who wants to use this way of expression for empowerment and personal expression (Bragin 2014). There are notably many more female dancers since the revival of *w(h)aacking*, using the dance as a vehicle of empowerment (ibid 2014). Moreover, Bourdieu explains, one of the main traits of capital is

that it is transferable to other forms of capital (1986). The example clarifies how there is valuable, specialized knowledge tied to the members and the way in which this subcultural capital can turn into social capital or even economic capital.

I use the example of *w(h)aacking* further to reflect on sociologist Andy Bennett's (1999) rejection of "subcultures" as a workable term for cultural studies and to parallelly reinforce the use of the concept of subcultures for this dissertation. In his article "Subcultures or Neo-Tribes?" he argues that there are no clear boundaries or coherency in subcultures. Subcultural communities are not fixed social groups, but rather fluid neo-tribes based on preferences and casual gatherings. He draws this conclusion based on a qualitative study done with clubbers of the urban dance-music scene in the UK. Indeed, although there are biological and identity features that make certain dancers seem more authentic to a subculture than others (see Haenfler 2023), dance communities are rarely exclusive and offer high accessibility to anyone, especially with the rise of digital communication. Thus, while I agree on the point that the community is fluid and very easy to access, I think that the knowledge tied to the members and their commitment to the subculture is underestimated in Bennett's work. As can be seen in the example provided, a subculture stands and falls with its members and their subcultural capital.

While the groups, and the visual styles as form of signifiers, are not fixed, *w(h)aacking*, just like many other dance genres, grew as a response to an oppression and is therefore a sub-set of culture, or cultures. In the course of this dissertation the prefix of 'sub' is used, not to diminish the cultural practices of this community but to express how it always stands in relation to the umbrella of cultures.

I conclude this reflection with a quote from the American Sociologist and subcultures scholar Ross Haenfler: "Rather than stable groups with recognizable 'members,' clear boundaries, and universal core values, subcultures are meaning systems that constantly change, have diverse participants, and are among the many micro-cultures participants inhabit" (2023, 16). In this logic of thought, subculture is a lens and created by narratives framed by the outside and inside. When we put on that lens to understand a social group, we assume that possibly the subculture has some type of resistance that they perform (active or passive), maybe they feel marginalized (by themselves or from the outside imposed), maybe they have shared meanings and objects attached, maybe they have a shared identity and most

probably they are a diffused network. All these attributes are not a one-fit-all description for subcultures, but rather a point of departure that helps us understand those social formations.

2.1.2 Travelling Subcultures

The constellation of the term Travelling Subcultures, suggest that we think of Mieke Bal's Travelling Concepts of even Edward Said's Travelling Theories, instead I turn to anthropologist and historian James Clifford (1992) and apply his intercultural identity question to travelling subcultures (see also Neumann and Nünning 2012). Rather than asking where something or someone is from, something here being the subculture in cause, Clifford suggests asking where the subculture is between? Hence considering its local context while looking at the origin. Clifford understands travelling as a "term of cultural comparison" (1992, 110). The term travel for him is a question of how a culture translates into another context. I suggest that we look at travelling subcultures in this way. As cultures that have an origin but have been displaced by people into other cultural contexts and have therefore been adapted or translated to these realities. This displacement as referred to by Clifford (1992) and diffusion as called by Haenfler (2023), would originally migrate through "travellers" (1992, 97). Subcultural diffusion started with dancers travelling around the world, immigrants bringing their culture into the new homeland, or even videotapes being shared curious individuals. Subcultures spread out all over the world and were adapted by the local community under their terms and contexts (see also Shapiro 2004). Nonetheless, digital communication, dance movies (Guarato 2021), music videos and the media starkly accelerated this process (Shapiro 2004). In Paris⁵, for instance, hip-hop dance arrived in 1980s via cinema, television and the American breaking group, Rock Steady Crew that visited Paris (ibid 2004). However, the diffusion of breaking drastically accelerated in 1984 with a hip-hop television show that demonstrated moves on air and encouraged people do dance. From there grew one of Europe's strongest breaking and hip-hop communities (ibid 2004). However, in its origin environment, hip-hop dance was part of a bigger subculture of hip-hop with four elements: breaking, graffiti, rap and DJ-ing (Hoch 2006). The dance was thus recontextualized and adapted to the French circumstances, community, and contexts, just like it was adapted to every country where it grew to be an established form of dance.

⁵ I use this geographical reference, because in the European context, France is oftentimes seen as a leading force in the field of dance (see also Piny 2024, 154)

In the same vein, Piny explains in our interview that we have reached a point where there is no necessity to go to the place of origin to learn about the dance. First of all, because the subculture might already be so established in the local context that there are many masters with the respective knowledge and in some cases the shared history of a subculture might not even be alive in its place of origin anymore. Secondly, the internet provides us with a lot of learning material, making it very easy for people to inform themselves (Piny 2024, 189). Subcultures of *w(h)aacking*, hip-hop, *house*, *vogue* and more, travelled to various countries, building communities and always adapting to the local context (see also Document Journal 2021; Piny 2024).

With the rise of digital communication, the geography of subcultures has taken on a virtual dimension, which encourages the translocal diffusion of subcultures even more (Haenfler 2023; see also Fogarty 2011). Social media platforms like Instagram and TikTok for instance, facilitate it for dancers from all over the world to connect with each other and even take online training gaining knowledge they would not have had access to otherwise. On the one hand, the internet facilitates participation and access to subcultures, as well as communication between the subcultures of different countries (Haenfler 2023). You can move to a new city and simply google the next hip-hop battle; You can reach out to a famous dancer on Instagram; You can acquire new dance moves through Youtube tutorials. On the other hand, it not only recontextualizes but it makes the subcultural life experience obsolete (Haenfler 2023). I articulate this by using the very same examples as before: You lose the experience of talking to dancers in search of good battle suggestion; You do not just go to the school or events that the dancers frequent and experience the environment where that person learns and creates; You lose the atmosphere and social context of a dance move, as well as the act of another dancer actually looking at you and correcting your movement. Just like seen in the case of Paris' breaking community where hip-hop was imported through TV-shows and foreign dancers (Shapiro 2004), digital technologies should always be understood as a facilitator of subcultural spreading. As curator Fatoş Üstek (2024) explains, the internet enabled an increased fluidity of information. Not only is information available to a big part of society with access to internet, but it is also not person-bound anymore. The 'traveller' as referred to by Clifford (1992) as the person who transmits the information from a specific cultural experience has lost importance. However, subcultural capital still seems

to rely strongly on in-person experience and a certain connectedness in the community. Ideally then, the perks of digital technologies are used as a complement to the subcultural life. That is to say that the subcultural life experience should be enriched with the tools of digital technology and not fully substituted.

Through globalization and technology it has become futile to try and limit a community to geographical boundaries (Üstek 2024). I hence suggest that communities here can be understood as a porous and fluid social manifestation of a subculture in a specific local context, like for example ‘the European *house* community’ or ‘the Lisbon hip-hop community’. Especially in Portugal, dancer Piny explains “there’s a lack of ancestrality, it’s like we are orphans” (2024, 184, Interview in Annex, Translation by Author). What she means by this is that a big part of dance subcultures such as *vogue*, hip-hop, *house*, salsa, *krump* and many more, came from people that travelled and brought the knowledge to Portugal and this a very recent phenomenon. Piny further says that her generation is the oldest generation in many of those subcultures. Compared to other countries like France that has many masters from the old generation and very established communities, the Portuguese communities are very young.

A deeper rooted and perhaps more acute consequence of the travelling character of subcultures is the matter of authenticity. Subcultural diffusion through digital media can lead to a superficial appropriation of the dance styles, decontextualizing it from its subculture and only using the dance moves as aesthetic elements to generate engaging content (Secada 2017). Some subculturists fear that this expansion and increased visibility undermines the authenticity of the subculture (Haenfler 2023). In fact, scholars argue that commercialization is authenticity’s biggest enemy and that it is there where subcultures ‘go to die’ (Haenfler 2023, 124; see also Moore 2005; Cuby 2022). Following Ryan Moore (2005), while authoritarian institutions tried to regulate and restrict subcultures, the media and marketers recognized the economic potential of the consumption culture, setting new trends and commercializing subcultural practices. The line between the authentic subculture and commercialized mass culture is fluid and can change at any moment (Moore 2005). In a commercialized world where we seek “real” experiences and mainstream culture appears as a thread, authenticity has thus become a relevant criterion to subculturists (Haenfler 2023).

As McLeod states, “Authenticity claims are a way of establishing in-group/out-group distinctions” (McLeod 1999, 146). It thus becomes a defence mechanism against mainstream culture (McLeod 1999; Thornton 1995). Moreover, authenticity is situational and negotiable, rather than something that one has or has not. Especially in dance subcultures, authenticity must be proven by displaying/performing the necessary subcultural capital while at the same time, not overdoing it (Haenfler 2023; Moore 2005). In her study of club cultures, Thornton (1995) explains how subcultural capital creates in-house hierarchies, discerning the insiders, the most authentic participants, from the “poseurs” (see also Haenfler 2023). Thus, there is a direct correlation between one’s subcultural capital and their authenticity in the subculture, proving Vannina and Williams (2009) argument that authenticity is a process, rather than a given. It is a situational social construct that changes with society and is in constant discursive re-negotiation (McLeod 1999). Authenticity in subcultures can be trained, learned and achieved. The commitments to acquire subcultural knowledge, participate in events to support the community and be a dedicated member, is identified by Haenfler (2023) as some of the ways through which subculturists construct authenticity.

Concluding this chapter, I suggest that subcultures today are to be understood as a diffused network with different communities spread across the world and connected by digital communication. Subcultural communities share similar values, an awareness of the subcultural capital in the form of (embodied) knowledge, skills and maybe even materiality like clothing or specific objects proving authenticity. The subculture can travel, grow, and dynamically adapts to its members. Although there is a collective shared identity between communities, each group has its own development and traits due to local contexts, geographies and opportunities.

2.2 Dance as Performed Embodied Culture

Although oftentimes ignored, a main agent when talking about dance, is the body (Fogarty 2015, Lepecki 2004). I reckon it essential to therefore start by talking about the body and consequently its value in dance performance as a cultural expression. Although dance is accessible to anyone and allows for all bodies to participate, I do not want to ignore the fact that a big part of the dance canon today comes from Black culture and Black, LGBTQ+, Latino bodies seeking refuge in communities and finding dance as a form of expression.

The root of many dance styles (Rumba, Hip-hop, Salsa, *Krump*, *House* etc.), lies in African social dances and rituals where the body served as a vehicle of response to the drums (DeFrantz 2004). Dances in the 21st century in Europe, and especially the examples of subcultures used for this thesis, are oftentimes linked to African-American bodies. Not only are these American bodies linked to Africa by descent but also by the central function that dance, and for that matter music, has in their culture. Historian of American dance, Jacqui Malone writes: “on both continents black dance is a source of energy, joy and inspiration; a spiritual antidote to oppression; and a way to lighten work, teach social values and strengthen institutions” (1998, 230). Professor of dance and African-American Studies Thomas DeFrantz (2004) picks up on the danced power and explains how the (Black) body can express protest and celebration at the same time. He talks about the power embodied and transmitted in hip-hop dance. “The dancing Black body, responding to and provoking the drumbeat, acts performatively against the common American law of black abjection” (DeFrantz 2004, 71). This empowering element that comes from African dances can be found not only in hip-hop dance, but also in *w(h)aacking* (Bragin 2014), Ballroom culture and many more dance subcultures (Fogarty 2015). Regarding the fact that the White cis-male elite has historically been the agent authorized to talk, make decisions, and have a voice, it makes sense that the Black community and underrepresented social groups like gypsies, Latinos, LGBTQ+ community and women would rely more on dance subcultures as forms of expression to be heard, seen and to belong. Although the communities nowadays are very diverse and accessible it is important to understand where the resistance and celebration in dance comes from.

2.2.1 Dancing as an Expression of Embodied Knowledge

The embodiment *of* is a reoccurring concept in dance and performance studies that rightfully highlights how the dancing body is not a neutral agent. It is rather a “socially inscribed agent, a non-univocal body, an open potentiality, a force-field constantly negotiating its position in the powerful struggle for its appropriation and control” (Lepecki 2004, 6). The body is understood as an archive and a transmitter but also as an active social agent. Mary Fogarty adds that it is “specialized knowledge of the body” which is engrained in the dancers (2015, 278). Dance can transform kinaesthetic consciousness with dancers being the experts of the body (Bragin 2014; Fogarty 2015). “Kinesthetic knowledge does not begin as an object

outside the body but develops through a co-constitutive process of moving and making meaning” (Bragin 2014, 63). We thus understand that the dancing body is a meaning maker of the knowledge and experience it carries and that which the subject wants to express.

Coming back to the aforementioned empowering element of dance, I will resort to the example of *w(h)aacking*, connecting the individual empowerment in the frame of personal expression, to the communitarian empowerment as a protest, celebration and inevitably, as a cultural expression of the community. The dance genre of *w(h)aacking*, which includes rapid arm movement and a steady groove, is traditionally danced to Disco music and grew from a first form of expression called Punkin’ (Bragin 2014). Derived from the term “Punk” that was used in the 1970s as a derogatory term against the Black and Latino Gay community in Los Angeles, the performers took this negative associated word to the club and reclaimed it (Kumari 2016; Brut America 2020). “Punkin’ the music” was the way that this marginalized group of people showed their creativity and turned oppression into expression (Kumari 2016). Hence, dancing allowed them to appropriate a term that was used against them and express the empowerment with their bodies. Philosophy Professor Arnold Berleant (1999) explains how this power expressed in dance is not a physical power but rather a virtual one. It is to be understood as an imaginary realm opened by the performers and interpreted by the spectator. Therefore, quint essential for this perception is the “activating agent”, also known as the audience (Berleant 1999, 152). A performance can also have no spectators at all, yet it then is not fully complete in its form of expression. Berleant refers to the activating role of the audience in the following statement: “Nowhere [...] is this activation more central and direct than in the art of dance. Of all the arts, dance embodies the energizing force of performance most completely. It has no separate object, like a canvas or a bronze” (1999,153). The fact that the art is instantaneously produced in the performance and can hardly be externalized, supports the point touched upon, namely that dance is an embodied and internalized form of expression.

As demonstrated in this chapter, dance always parts from embodied knowledge, emotions, history, memory. A body is never neutral, which is why I argue that dance is always a cultural expression. It can actively express protest, celebration, and other emotions, sometimes even conveying a story. The dancing body can be one of empowerment, for the dancers, for the

spectator and even for a community. As Fogarty (2015) explains, another feature of dance is the sense of belonging to a community. Especially in urban chaos, dance can present a safe space, offering orientation to its participants. It can also be a mirror to those watching, causing self-reflection and social change (Randy 2004). Dance has different functions and at times dance is just “a love and exploration of motion, arising as the desire for and exploration of movement. In the intensity of this very desire, however, dance takes us beyond the limit of the very conditions for the possibility of movement: space and, still more apparently, time” (MacKendrick 2004). As Sommer (2001) explains, dance can also respond to our innate desire to play, with the music, with others. Perhaps, I claim, that is why Schechner (2020; 2013) assigned dance to two categories of performance: art and entertainment. One is the active expression of a staged narrative, tailored to provoke reflection. The other responds to the belonging in a community and its cultural practices, to a desire to explore the bodily limits, and to identity development in inscribing the own body.

2.2.2 Reading Dance

The term reading implies that there is a cultural object, a text, that we can decode and make meaning of and that there is a common language with rules and contextual references we rely on to do so. According to Contemporary Dance Researcher Henrietta Bannerman (2014), dancing fulfils two main characteristics of language. Firstly, it has a vocabulary that can be learnt. This compiles not only to steps but to concepts of movement inside dance styles, rules, grooves, energy and character-building.

Secondly, rather than precise sentence-building, dance can create utterances. Bannerman (2014) further explains that the ability of dance to create meaning through utterances can be seen in the order of movement which can create a different meaning when shuffled, repeated or imitated by other performers. Moreover, dance can perform in reference to a context beyond the movement content (ibid 2014). This means that a performance can make reference to a historical happening, emotions, actions, change in narration and more.

In the following I will look at how these two communication tools suggested by Bannerman work for dance subcultures.

Vocabulary

In the case of subcultural dance, each style has a different vocabulary with names of steps and signature grooves unique to the styles. In the dance, references can be made calling to specific knowledge of the subcultural. This then implies that the understanding of the piece is different to people who have this knowledge and can make contextual references vs. spectators who are not familiar with the cultural codes.

An example for a dance step with a particular history would be the “Lotus”, also known as the signature step of Marjory Smarth, an icon in the *house* subculture (Belhacel 2021). When executed, the body moves like a pendulum with the legs alternating side-to-side in a smooth, bouncy way. When pronouncing the hips and letting the pendular movement lead into a slight wavey repercussion in the upper body, subculturists know that this is how Marjory Smarth aka ‘The Lotus’ used to do and teach it around the world. Automatically, the step then expresses femininity, flow, empowerment, and the representation of black culture. This is just one of many examples. As explained by Dougie Knight in our interview, in *krump* there are movement codes that express that the dancer is from a specific ‘Fam’, other codes with their hands mean that they are about to show something. It is common for dance subcultures to carry codes in their movements (Gottschild 2002).

When asking Piny about the mixture of different dance vocabularies, which is very much part of her practice, she says: “It’s a huge magic, full of traps that I’m trying to discover and navigate, because the reality is that I don’t have many examples. [...] and it always feels like I know very little” (2024, 187, interview in annex, translation by the author). She further says that sometimes she uses the dances to express certain codes, and sometimes she just dances for the pleasure of it and the vocabulary is just ingrained in her body so naturally that this is how she expresses herself. It is therefore to be noted that not all the moves have a deeper meaning to them. Some are just variations or ‘kinaesthetic explorations’ as choreographer Cassiel Gaube called it in his performance at Centro Cultural Belém (CCB) about *house* dance (example further elaborated in 3.2.2). However, when leaving the classroom or the familiar environment of cyphers and clubs, and entering a theatre with an audience that is used to seeing contemporary and classical dance, I pick up on DeFrantz’ Question “If the audience doesn’t know how to ‘read’ the dance, can the dance speak?” (DeFrantz, 2004, 75). How then, from an institutional perspective, can we make sure our audiences can read a piece that incorporates other genres if the vocabulary presented is new

to the realm of art institutions or is it even relevant to decode it? Isn't everyone's perception and understanding of a performance different independently from their subcultural knowledge? Dougie Knight says that the dance talks for itself. Even with cultural codes and specific vocabulary, everyone understands dance. It is just a question of how in-depth each spectator wants to understand the culture behind it (2024, 156, Interview in Annex).

As will be discussed in chapter 3.3.2, I consider it important to contextualize the performance, especially if cultures are shown that are new to the institutional realm. However, I argue that this freedom of interpretation by the spectator lies in the very nature of artistic practice.

Utterances

As referred above, utterances through dance can be created through common narratives, concepts, emotions, activities and more. This however, is valid for any form of dance. What I consider to be a strong point of subcultural dance movement, and staying in the register of linguistic terms, is the richness to texture and aesthetic elements that can, in turn, create meaning and utterance.

Expanding thus on Bannerman's (2014) conception of dance as a language that can create utterance, I argue that the inclusion of subcultural dance genres when contrasted with other genres can create a different dramaturgy of the piece and even produce narratives that could not be told with just one 'dance language'. As choreographer Akram Khan states in an interview with the Royal Academy of Art, in the specific case of the piece 'Giselle', the elevation and upward orientation that Ballet dancers have allowed him to tell stories that he was not able to tell with Contemporary Dancers (Royal Academy of Arts 2018). What this means is that different styles have different feelings and energy transmitted by the dancers. While ballet might be more elegant, lighter and cleaner, contemporary dance already borrows from different styles and breaks a lot of aesthetic rules of ballet (Kwan 2017). Suddenly the foot is flexed and not pointed, dancers use the floor a lot and are very downward oriented, the upper body is much more loose, connection to the floor is stronger. Weirdness, suffering, messiness, connection is easier to be shown through contemporary dance. As explained by professor of performance studies and expert in Asian contemporary dance SanSan Kwan (2017), the term 'contemporary' has come to be used for two different formats that often intertwine. Firstly, when talking about Contemporary Concert Dance, it

can refer to any current dance practice shown in art institutions. According to Kwan, this type of contemporary concert has its base in ballet and different techniques of modern dance, drawing then inspiration from street- and club dances, as well as non-western traditional dances. It is important to mention that these understandings are tailored to a Western worldview, turning it thus into African contemporary dance or Asian contemporary dance as soon as the performers are non-Western (ibid 2017). Secondly, what is taught in dance schools and has been commercialized for dance shows on television Kwan defines as Contemporary Commercial Dance. While the movement vocabulary can be similar, Kwan draws the difference between “aesthetic or political motivations” (2017, 42) that are much more present in Contemporary Concert Dance, which is where other styles and aesthetics are adopted to build a dramaturgy and convey meaning. Contemporary Concert Dance then seems to be a melting pot of all current Western, dance practices that create artistic performances with different dance techniques and styles. There are different core feelings, textures and aesthetics associated to different forms of dance. Some subculturists however, would say that this dramaturgic effect that contemporary choreographers seek, is not enough of a reason to be appropriating subcultural dance and mixing it with other styles.

In her analysis of *clowning* and *krump* dance as a form of remembering narratives through the body, Sarah Ohmer highlights the direct descent of street dances from African dance practices (2019). For that purpose, she consults Gottschild’s anthropological work on the African aesthetic in dance (2002), in order to explain the aesthetic differences that subcultural dances, and especially club- and street dances, bring to the context of classical dance. Dance scholar Jacqui Malone (1998) has established a similar categorization, which is why I combine both works, as well as additional elements for this chapter, namely: polycentrism/polyrhythm, circularity, angularity, groove, downward orientation, improvisation.

A very characteristic element in the African vernacular dance is polycentrism and polyrhythm (Gottschild 2002). The body does not move as one block, rather, there is a corporal independency that can manifest with more than one centre. This means that movement can originate simultaneously in circular form in the chest while the feet are doing a marching movement (Gottschild 2002; Ohmer 2019). Malone (1998) calls this

characteristic asymmetry, summarizing the polyrhythm and the polycentrism described by Gottschild. This polyrhythm or asymmetry that Africanist dance styles tend to have can be imagined as the same circular chest movement marking the bass-drum while the marching feet are hitting the high head of the drums. Gottschild calls this a “democracy of movement” (2002, 5).

This characteristic can be perceived as messy or loose when used in contrast to ballet. In dance class teachers would simply call it isolation work. The ability of isolating body movement is a skill that can be trained and is used extensively in subcultural dances. Another aesthetic element that emphasizes polycentrism is the rupture of the linear movement, also referred to as “angularity” (Malone 1998, 231). While Malone here talks more about flexed feet instead of pointed, or sharp edges in the movement, I suggest that waves and circles are also used to shift the centre of movement and create the effect that energy within the body is travelling and consequently resisting a linear movement. The famous body wave for example is nothing more than a spine isolation paired with energy transfer from the pelvic region to the top of the head. When combined with linear movement, this contrast in movement offers high textual dynamics.

When thinking about dance in art institution, the most evident format of showcase is a staged performance. One element that is lost with the stage as a presentation platform is the circular element of Africanist and most subcultural dance (Ohmer 2019; Frantz 2019; Gottschild 2002).

“In proscenium form it is very clear who is audience and who is performer, because the two are separated by a linear arrangement: the performers are on stage; the spectators sit ‘in the house’ and view the performance frontally. The energy and focus are targeted in one direction: toward the stage, by the spectators, and to the house, by the performers” (Gotschild 2002, 9).

I must however add to this that many performance spaces have come to adapt their stages creating stages where the audience sits around the performers. However, and especially in Portugal, stages with a juxtaposition of performer and audience, are rather the norm. Piny argues: “The stage hasn't been redesigned yet. We still use one version of the stage, even in a black box, normally you have the black box, but then you put stalls. So it's the same, there's no longer that hierarchy of the Italian theatre, with the friezes and everything, but there is that fourth wall, it's that ‘we and. you’ thing” (Piny 2024, 183, Interview in Annex, translation by the author).

Interestingly, with such a setting described by Gottschild, it seems as if the performers are the other, the guest, the stranger and automatically that leads to an expectation to entertain, please and conform to the house. From this quote and following Gottschild's argumentation, she insinuates a superiority in consuming dance in a linear arrangement, as well as and a cultural bias, where frontality of dance consumption is dominant. De Frantz refers to the circle as a space that "protects and permits" (2019, 1). Opening the circle thus breaks the protection and again, dancers are subjected to conformity. Similarly, Piny says that opening the circle lets the energy dissipate (2024, 182, 06:50). Through records of *house* dancers that would always dance in circles, we know that the safety and energy of the cypher was really what permitted them to express themselves (Secada 2017). The dance circle or cypher as a descendant of the ring shout, performed by African slaves, is a place where energy is centralized, where people can shout, tap along and immerse. If this game of call and response is broken and spectators sit distantly in their chairs, performance turns into a one-way communication (Gottschild 2002). Furthermore, ethnomusicologist Greg Downey (2008) affirms that the circle, or rather the ring, is not only a circle but it is an event in itself. Similarly, in my interview with dancer Jhordan Lunarte he says that for him the ring/"roda"/circle it is synonym to ritual. To him this ritualistic, living circle is also a space of learnings, collectivity, and exchange. In some cases, like *capoeira* and samba, the ring teaches us about ancestrality. In other cases like vogue, Jhordan Lunarte claims, it teaches us about futurism and different identities (173, Interview in Annex). The dancer also says that it's a "a circle that brings out all our truths, so there is no way to hide anything" (2024, 174).

In my internship I worked in the pre-production of a piece by multidisciplinary choreographer Michele Rizzo that is designed to be watched surrounding the performers. It is thus possible to integrate the circle without losing the essence of the presentation of dance according to conventional understanding. Talking about Michele Rizzo's performance at the opening day of CAM in September 2024, CAM's Deputy-Director Ana Botella says: "We're bringing club culture, we're bringing sensuality. We're bringing the togetherness and we're bringing this sense of like, ritual, of collective ritual, a new form of spirituality through this performance" (2024, 132, Interview in Annex).

The element of circle not only emphasizes the ritualistic character of the performance but also the togetherness of the bodies in the space. As mentioned by Gottschild and evident in Michele Rizzos's work is the circle as an eraser of who is performing and who is watching. Whereas the proscenium stage separates spectator from performer, the people constituting the circle are part of the performance and anyone can enter the circle and start to dance. It is therefore a way of inviting the body of the non-performer into the energy of the circle (Gottschild 2002; Malone 1998). Malone also talks about the circularity as a format of magic and improvisation. The latter is one of the most essential elements of Africanist inspired dance cultures (Malone 1998). In the improvisation everything culminates. This is when the dancer can show his or her dynamics, individuality and play with the rhythm (ibid 1998; Gottschild 2002). However, for the improvisation to exist there needs to be a musical pattern in the music, called the beat (Malone 1998). Translated to dance this beat is the groove that is usually steady and characteristic to every dance style. While the beat is the heartbeat of the music (ibid 1998), the groove is the heartbeat of a dance. It's the cadence that makes a style unique. The jack in *house* dance, the bounce and the rock in hip-hop the rock steady in Funk Styles, the ginga in *capoeira* and so on. Many dance styles have a steady groove that offers a flow-like aesthetic. The groove flows organically, marking the beat of the music and serving as a base for the moves. If the music speeds up, the groove speeds up: It's the metronome of the body. Even just a nod of the head to the beat, that's a groove. The improvisation thus happens in between the grooves or even by breaking the groove (Malone 1998).

One element not mentioned by Gottschild, but that is innate to any dance with black roots is the downward orientation of the movement. From my countless dance practice, I can with certainty say that whether it's dancehall, house or locking, the knees are always bent and there is always a connectedness with the ground. An example for this is the stomping in *krump* that is also present in the much older Rumba Columbia from Cuba, where dancers try to get energy from the floor all the way to the tips of their fingers. There is also a sense of safety associated to the floor. Sentences like "the floor is your friend" or "think into the floor" are common language in dance classes. This could be tracked back to a knowledge and belief system where the gods are not up in the sky, but rather in the earth and all around

us (Gottschild 2002). Therefore, the energy and sometimes the gaze is directed towards the ground and not the clouds.

All of these elements, and many more, are characteristic to subcultural dance genres from Western culture with Africanist descent. They give a different reading when mixed with other styles and even amongst each other they can break the flow and suddenly express something else. I see the use of those elements for narrative and textural purposes as a main reason for which contemporary choreographers' use of subcultural vocabulary. As explained by Akram Khan, sometimes we rely on different styles to tell different stories and even within the same stories the reading can be guided by the movement language that is used (Royal Academy of Arts 2018). In this sense, I think the subcultural has entered the stage a long time ago. Sometimes in disguise and sometimes as the other, ready to create friction within the conformity of contemporary concert dance.

3. Setting the Stage: Mapping the Functions of Art institutions and the Intersection with Dance Subcultures

The last chapter has shown that the most unique thing about dancing is also the very same condition that makes it hard to categorize dance, to pin it down or to give it a set list of criteria. Dance is internalized knowledge expressed with the body (Bragin 2014; Fogarty 2015; Lepecki 2004), which means that dance can be done on the crosswalk of a boulevard, in a museum, in a theatre, in a club, in a shop window, anywhere the body gets. Interestingly, the space of the performance can change the value and the meaning of the dance as I will come to outline.

When pairing dance as an art form with subcultural contexts that originate in urban environments, founder of the Hip-Hop Theatre Festival Danny Hoch claims that art institutions have a hard time categorizing such performances and subcultures still seem to be the guest in art institutions compared to ballet or contemporary dance (2007). Although I argue that art institutions⁶ are having increasingly more diverse program of performing arts, the inclusion of certain subcultural dances into the canon of performing arts is relatively young (see also Piny 2024, 187, 184). This inclusion also leads to tensions inside the subcultures (Hoch 2007; Dougie Knight 2024, Interview in Annex 151).

⁶ A more detailed definition for 'arts institution' will be provided in chapter 3.1.

While some subculturists want to reclaim performance spaces like art centres or theatres, others prefer to keep the dance forms and information in the community and protect their ‘authenticity’ (Hoch 2007; see also OU.Kupa 2023). One of my interviewees, dancer Jhordan Lunarte for example, wants to bring the new fusion of Capoeira/Vogue to as many people as possible by performing on different stages (2024, 175, Interview in Annex). His goal is to find exposure by performing in schools, theatres, local cultural centres and essentially just gaining as much visibility as possible. Other dancers like Dougie Knight, are very selective and cautious about where they perform and who gets to represent the dance on stage (Dougie Knight 2024, 157). The subculturists demand to have their forms of expression represented and also have a place in the performing arts, comes from a conviction that art spaces belong to the people and therefore have the responsibility to give visibility to all kinds of cultural expressions, especially if these communities are reaching out to the art institutions (see also Hoch 2006; Grodach 2009; Dougie Knight 2024, 162).

The art institutions that are of interest for this work are organisations with a social mission, open to the wider public, with a physical infrastructure that program or host performing arts. Such spaces could be theatres and art centres in particular, but also dance houses, other cultural centres, and in some cases contemporary arts museums.

Out of these spaces, due to the scope of my internship and for the purpose of analysing my case study ‘Bala Funk’ by Smail Kanouté, the first part of this chapter gives a brief outline on the possible roles of an art centre as a non-for-profit institution in the service of the local community with a strong focus on contemporary art, addressing current debates and giving room for participation and experimentation (see also Kunstthaller n.d.; Gulbenkian n.d.). The aim is to better understand how dance subcultures can propel/feed into/ nourish/contribute to the socio-cultural role of performing spaces, and art centres in particular.

The second part of this chapter 3 looks at the intersection of art institutions and dance subcultures, offering a toolbox for my case study and the concluding chapter. With this intersection I refer to dancers/ artists that learned their craft in subcultural contexts and now are inserted into an institutional system with different understandings of what dance is. When this conventionality of how contemporary performance art is presented, meets performances

with subcultural dance,⁷ I also refer to stories, codes, knowledge, and vocabulary that have importance in those subcultures and now meet audiences that are not familiar to said knowledge, which is where institutional cultural mediation tries to create a bridge. One of those tools is the process of ‘artification’ as conceptualized by sociologist Roberta Shapiro (2004; 2012; 2019) used in this work to better understand the nuances and processes behind this intersection of subcultural dance with art institutions. This process is happening in front of our eyes, introducing the subcultural codes, stories, and bodies to the canon of performing arts, to art institutions and their audiences. More and more performances with subcultural dance genres are shown or supported by institutions. Lisbon’s audiences are confronted with pieces that show *voguing* mixed with *coupé-décalé*⁸ at Culturgest, *Krump* Sessions at Teatro Bairro Alto or *popping* danced to classical music at Centro Cultural Belém (Alkantara 2023; Teatro Bairro Alto 2024a; Timeout 2018). I map out different clusters of the presence of subcultural dance in art institutions to offer a more concrete picture of the kind of performances this work is talking about.

It is important to mention that oftentimes when talking about a concrete case of subcultural dance in a performance, we see that art institutions also work in collaboration. What is meant is that there can be a hosting entity such as a theatre that works with a programming entity such as a festival structure or an artist collective. This collaborative work will be readdressed in the examples discussed later in the chapter that are inserted in the Portuguese context. This study focuses on the hosting institutions, meaning the ones that have a physical building, showcase the performance and host the public. Reasons for this are the interest in understanding the impacts of the performance and the mediation of it, rather than the curation and programming. Nonetheless, it is important to acknowledge the presence of the programming entities and the power they have in how the piece is presented and produced. Finally, the last of this chapter addresses the mediation of subcultures, meaning how the information and subcultural capital is brought to the audiences.

⁷ An example for this are the ratification-processes of ‘redefining of time’ and ‘intellectualization’ by Shapiro (2004; 2012; 2019) presented in chapter 3.2.1.

⁸ A dance style that owns its name to the music of *coupé-décalé* and originates in the Ivorean communities of Paris in the early 2000s (Maison de la Danse 2014). The style is characterized by sharp and fast moves with a lot of swift and abrupt change of dynamic and emphasis on the pelvic region.

3.1 The Socio-Cultural Role of Art centres

“I think that the role of a cultural institution today is to actively partake in the safeguarding of democracy. And the safeguarding of democracy, in my opinion at least, is to ensure that people cultivate a critical thinking, a critical approach to the world they live in”

(Benjamin Weil 2024, 144, Interview in Annex)

“Inspiring people, no? Inspiring people to believe that different futures are possible”

(Ana Botella 2024, 124, Interview in Annex).

When reflecting on the socio-cultural role of an arts institution, it is relevant to firstly clarify the type of institutions we are addressing. If we take a look at the definitions of the International Councils of Museums (ICOM) over the years, we can understand how art centres and other innovative models of art institutions a response to the classical museum are, stemming from artistic and social needs of the time (Maurício 2016; Alonso 1999).

Museums originally, and up until the 1970, focused on the collection and exhibition of tangible heritage, with an educational character (Günay 2012; Maurício 2016; Lehmannová 2020). However, the variety of institutions, social needs and artists demands has made their role more complex. The current ICOM definition of a museum states:

“A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing”. (ICOM 2022)

In this rather ambitious definition, ‘in the service of society’ was only added in 1974 and led to major political debates with accusations of implementing a socialist agenda (henceforth Lehmannová 2020). Furthermore, anything that includes performance or live art, was only considered part of the definition in 2007, congruently adding the term ‘intangible’ heritage to include those kinds of immaterial artistic practices. In 2009 for the first time, space for dialogue, accessibility, communities and participation was introduced to ICOM’s definition (ibid 2020), giving thus more and more importance to the active role of the public (Üstek 2024). It comes then as no surprise that it is exactly points like the orientation towards the

community, the inclusion of live arts and the creation of spaces of encounter and dialogue, that are characteristic to younger institutional models, one of them being the institutional model of the art centre (Alonso 1999). Practices of rethinking art institutions, curatorial approaches and the engagement with society culminating around the 1990s to the early 2000s especially in medium-size, publicly funded, contemporary art institutions, are oftentimes comprised in the very debated term of ‘New Institutionalism’ (Kolb & Flückiger 2014a). Director of Van Abbemuseum in the Netherlands, Charles Esche, suggests substituting the term by something that captures the (self-)critical, exploratory nature of that time: ‘Experimental Institutionalism’. As Esche argues, cultural workers during the time of the ‘Experimental Institutionalism’ were not trying to set a new trend, they were really just experimenting with ways and formats of showing arts, of involving small communities and of (self-)reflecting on the social role of the institution (Kolb & Flückiger 2014b). Rather than a fixed category of curatorial practices and institutions, we can thus understand ‘New Institutionalism’ as a reflection of the change in thought and discourse that happened throughout the end of the 20th century and resulted in a change of practices and experimentation within institutional practices. One of these changes is the integration of workshops, talks and other formats that deconstruct the hierarchy of the exhibition above all other practices and formats in the arts institution (Kolb & Flückiger 2014a). This change that prevails until today, mirrors the shifting understanding of the institution as an active agent in society that can create encounters, address social issues and practice critical thinking. As Italian scholar Mariselda Tessarolo (2021) explains, creating space for dialogue and the act of giving voice to other communities, artists, cultures is an important evolution in the practice of art institutions that comes to deconstruct the social power relations that are played out through and by the museum (see also Maurício 2016). Tessarolo focuses strongly on the museum as a meeting point of artist and audience and on the inclusion of different opinions. While recognizing the importance of representation and room for discussion, curator Fatoş Üstek (2024) suggests that art institutions should focus more on the art and the artists rather than centring its practice around their social function. In her opinion, this need to accommodate all publics is one of the factors that is leading art institutions to stagnation. Her lens puts artists in the centre, creating diversity and criticality through the artistic practices shown and through dialogues around art (ibid 2024). Either way, what has come with this institutional self-reflection on their social role is a focus on relationships of care

towards artists, towards audiences, towards social preoccupations, towards communities and sometimes also towards the non-human (Puig de la Bellacasa 2017). Tied to this comes a consciousness of the very condition of care: interdependency (ibid 2017). Realizing that an arts institution is dependent on artists, curators, communities, new and old audiences is the condition for cultivating care inside the institution by creating said spaces of dialogue between people. Based on the work of philosopher María Puig de la Bellacasa I find it helpful to think of care as maintenance work and therefore as something that must be shown in actions, rather than in words (ibid 2017). This concept of care will reappear in this work, as the idea is to further develop it in relation to other concepts introduced later in the text.

This chapter discusses parts of the interviews conducted with: Benjamin Weil, Director of CAM and Ana Botella, Deputy Director of CAM; Rita Fabiana, Curator and Programmer of live arts at CAM; Susana Gomes da Silva, Head of the Educational Services at CAM. Besides showing general tendencies and conclusions of current literature, extracts from the interviews and learnings from my internship are presented to underline certain arguments and concepts. From the ecosystem of art institutions that englobe museums, galleries, dance houses, Kunsthallen, theatres and more, the following subchapters will focus on the model of the art centre for the following reasons: Firstly, the curricular internship was conducted at the Centre of Modern Art of Calouste Gulbenkian Foundation (CAM). Although the CAM is known for its hybrid character between arts museums and art centre, it self-identifies as an art centre (Ferreiro Nobre Maurício 2016).

Secondly, understanding the roles of an art centre will be of help in the analysis of my case study, since it offers a better understanding of this specific performance that included subcultural dances and was shown at CAM (Presented in Chapter 4.2). Although this chapter does not intend to reflect exclusively on the case of the CAM, to avoid digression, the focus lies on the socio-cultural role of art centres in the same vein as the CAM and in similar geographical contexts. For this reflection I exclude institutions like festival structures, for example ‘Alcantara’, a performing arts festival in Lisbon that works with different hosting institutions, as well as structures in the ambit of dance houses like ‘Espaço do Tempo’, an institution dedicated to performing arts that offers residencies and showcases dance. I focus on medium- and large-scale art centres that exhibit visual-, as well as performing arts. In the case of Lisbon, CAM is the clearest example of an art centre, however

the CCB has a similar nature with a stronger focus on dance performances and a more coherent separation between performing arts and visual arts.

Art centres were developed in service of the local community with a more experimental, inclusive and process focused approach (Maurício 2016; Alonso 1999). As CAM's deputy-director Ana Botella and curator Rita Fabiana say, art centres have an innate experimental nature (Fabiana 2024, 192; Botella 2024, 126; interviews in annex). The element of experimentation in artistic programming grew out of an awareness inside the cultural sector to go beyond mere preservation of goods (Tessarolo 2021). This awareness is fruit of a movement that started around the 1960s and also demanded the exhibition of contemporary, live(d) art (Bishop 2014). Fundamentals such as the temporality of exhibitions, the protagonism of objects, and the collecting were rattled (ibid 2014). This ideological shift away from object focused art gave rise to the artistic practice of performance art, not in the register of dance and theatre, but rather as an instantaneous performed artwork that encourages and explores the process of making art (Goldberg 2013). Artists wanted to push the boundaries in the limitations that established art forms imposed and were eager to deepen their relationship to the public through performance (ibid 2013). Ana Botella, further explains that art centres tend to have a higher rotation in programming with more content and a bigger flexibility in the production of projects and their reaction to societal needs. Moreover, she says:

“[...] I think this is what art centres do. They really put art at the centre of that, and they invite people to come and to be part of this meaning making production process, which now is so crazily important in the context of everything that's happening” (Ana Botella 2024, 124, Interview in Annex).

With ‘that’, Botella is talking about the multiple ways to see something and how there is not one way or the other, but rather a palette of thoughts, opinions and questions to ask.

In short, the art centre is a reaction to the classical museum in the sense that it suggests a more dynamic and experimental programming with live(d) arts, standing in the service of society and relying on the participation of different communities. However, as shown in the current definition by ICOM, museums have adopted a lot of those characteristics which is why a separation of the different models of institutions is not clear-cut anymore, but rather an attempted categorization (Maurício 2016). Even within the same category of art institutions, roles and expectations can change based on local and historical contexts, as well

as the governance model of the institution (Üstek 2024; see also Botella 2024, 126, Interview in Annex).

There is no checklist of all the functions an art centre must fulfil to live up to their socio-cultural role. Reasons for this are numerous, but some that come out of current literature are the individual mission statement of the institution, the context of the city and historical situation they were built in, the different origin stories and the legal and economic model of an institutions (see also Baniotopoulou 2001; Maurício 2016; Fleury 2014). Moreover, the purpose of art changes with society which means that the role of the institutions that hosts art, necessarily are in constant adaptation (Lehmannová 2020). Nevertheless, with the interviews made and references from the multidisciplinary field of Cultural Studies, as well as findings from a study conducted at CCB⁹, I propose some ideas for the possible roles of art centres.

3.1.1 Spaces of Creation, Meaning-Making and Belonging

What seems to be a reoccurring expectation towards art centres is their function as a place where art is not only held and shown but also a place of creation and instigation (Evdoxia 2001; Maurício 2016). Curator Rita Fabiana says that “the artists need spaces where they feel good, not only to show their work but also to think about work” (Rita Fabiana 2024, 196, Interview in Annex, Translation by the Author). Fabiana explains further that an art centre needs to be hospitable not only for artists but also for new artistic practices.

This idea of the art centre as a house for the artists and artistic practices as mentioned by Rita Fabiana and also a house for the visitors as Benjamin Weil, Susana Gomes da Silva and Ana Botella insist, is also an idea of feeling safe in a space and being cared for. As Fabiana says, the home can also be an oppressive environment (2024, 196). For her, however, she understands it as a place of reinvention and maybe even reinvention from the oppression. In the way that Fabiana frames it, the oppressive force would be the social norms

⁹ In a study done by the Cultural Centre Belém on the cultural and artistic consumption in the region of Lisbon, three main clusters were identified in the motivation of going to a cultural event (CCB 2023). Out of 806 participants, 39% said that they see cultural consumption as a source of knowledge. Almost the same percentage look for sensorial and emotional experiences and 21% indicate that the sharing and communitarian trait is what motivates them to go to a cultural event.

and conventions that manifest in different ways and try to hold up relations of power. In this same vein we can think about the ‘house’ as understood in the ballroom culture, where *vogue* dance originates (consult glossary for more information). Houses in ballroom culture, especially around the 1970’s/1980’s when they were established, offer a safe space for the house members to express themselves in ways that they would never reveal outside of the house. Either because of fear of being discriminated, attacked or simply because it was not possible for certain groups to take on specific societal roles, which is why they would live them in said houses belonging to the ballroom culture (Chatzipapathodoridis 2017). I suggest we turn to Bellacasa (2017) and look at the art centre, when understood as the house/home as being a place of care. As Bellacasa states, “care is relational per se” (2017, 69), which means that the art centre that cares for the artists and for the visitors, already stands in relation to those actors. What this means, is illustrated nicely by Susana Gomes da Silva, when she says that art institutions must carry a certain amount of humility. What she means by that is precisely that the relation and ‘interdependency’ (Bellacasa 2017) goes both ways (see also Üstek 2024). It is an exchange, where both parties are on eye-level. In other words, and therewith introducing the work of French professor of Literature and Media Yves Citton on ‘The Ecology of Attention’, caring is also recognizing that our environment is not something separate from us, but rather a web of relations that also affects and concerns us (2017). As Citton explains “The essence of care is fundamentally rooted in joint attention: be attentive to what preoccupies others” (2017, 229). In this quote he describes the phenomenon of relational concern, one of the five ways¹⁰ he considers attention and ecology to be tied to each other (ibid 2017). I even suggest that paying attention to what concerns the other, or relational concern, enhances the feeling of belonging. If I feel that my concerns are being addressed in an institution and that other people, as well as the institution, care to pay attention, that gives me a feeling of being part of this environment. Citton claims that the nature of relational concern comes from a time when, the more threats could be identified by different people of the community, the safer and more protected a community was (2017). In a globalized society, we must understand that all concerns are our concerns too (Citton 2017) and if an institution only pays attention to certain topics this clearly signals that it does not consider other concerns to be part of their attentional environment. Bellacasa explains

¹⁰ The other four ways are: Preventative Maintenance; Attentive Listening; Pluralist Concern; Advance Of Trust (Citton 2017, 293-307). Attentive Listening will be picked up in the next subchapter.

that the absence of care is neglect (2017, 70). So how do we expect audiences to feel at home in a place that neglects their concerns? If this relation of care is taken seriously and visitors, as well as artists, feel that they are part of this attentional environment, we create spaces where everyone feels comfortable in expressing and co-creating.

From the interviews conducted, art centres strive to be safe spaces of welcoming and caring, where creation is instigated. This creation parts not only from the artists. According to my interviewees, the visitors are also seen as valuable co-creators in the meaning making process of art. In our interview CAM's Head of Education, Susana Gomes da Silva, explains that the role of an art centre that claims to be for everyone is precisely to allow different opinions and different knowledges to be produced. While the aim to include everyone touches on hurdles of accessibility that I do not pretend to focus on for this work, the essence of her statement is that an institution should be a welcoming space for whoever wishes to enter and partake. There is not one correct interpretation of a piece or knowledge stand on a certain topic. Rather, everyone has their one starting point and will create their own knowledge, meaning there is no prior intellectual requirement one needs in order to partake in the enjoyment and creation of art.

“Now, if you say: We are a cultural institution, we believe that art and culture are at the service of society and we are open to everyone, then we must think, indeed, ‘we are open to everyone’ means that we want to welcome. And welcoming is the right word, receive well, welcome. The ones that come in and ask the questions that nobody asks” (Susana Gomes da Silva 2024, 213, Interview in Annex, Translation by Author).

As Mariselda Tessarolo (2021) explains, visitors always interpret and understand the artwork in their unique way with their personal experiences and points of reference individual to everyone. What Susana Gomes da Silva emphasis in this quote however is the resistance between the knowing of this social construction that is the interpretation of arts to the way in which institutions navigate this reality. Art centres should actively embrace this difference and encourage people in asking questions and creating their own meaning for artworks. Similarly, Ana Botella thinks that it is the role of an art centre, and any arts institution for that means, is to empower people to trust their own meaning-making and interpretation. “[...] this idea of the museum that is educating in a very directional way, like departing knowledge from one side to the other. This is very much over” (Ana Botella 2024, 128, Interview in Annex). At the same time, and like Botella explains, this has to do with talking

about and showing things which people resonate with. “[...] we are all part of what's happening on our planet in 2024. So if you're able to talk to people about things that are already on their minds with this power that art has, then there is a connection. You have to connect so that people think that this is for them” (Ana Botella 2024, 128, Interview in Annex).

This consideration of societal representation / representativity, as Üstek (2024) explains, starts within the institution, its staff, board and artistic programming. However, while Benjamin Weil sees the future of the CAM in the active participation and inclusion of the public (2024, 144), Üstek argues that the institution of tomorrow should be more artist-led and work in collaboration with other institutions, always with the artistic practice at its core (2024). According to her the social mission of the art institutions and the trend of “community-centric institutional programming” (24) is a fallacy that threatens to jeopardize the actual mission of art institutions that is the creation of discourse around art and putting art at its core (ibid 2024). While I agree that artistic creation should be at the core of an art centre, the care relations should englobe the wider community and audiences outside and inside the institution (see also Désanges 2023). Director of the art centre Palais de Tokyo explains the complexity of an institution that stands in relation to different groups, roles, histories and knowledges in his conceptualization of the institutional permaculture. This concept and tool of rethinking describes art institutions as ‘living organisms’ with interdependencies that are hence affected by changes on the outside (Désanges 2023). While also here, artistic creation is the core, the art centre is very much connected in a permaculture ecosystem with the social agents surrounding the institution. Unlike Üstek, the institutional permaculture wants to avoid showing artistic creations for “pure pleasure reserved to a happy few” (Désanges 2023, 11). Rather, the arts should be connected to societal topics and instigate new or different ways of seeing things (ibid 2023).

In conclusion, this first point talks about art centres as spaces of artistic creation and participation, as well as a space where meaning making is encouraged and a sense of belonging is fostered, always with art at the centre and as a leading force to raise topics and questions.

3.1.2 Spaces of Dialogue and Conviviality

“How do we recreate a platform in which human beings can feel comfortable communicating with each other and learning from each other? (Weil 2024, 144, Interview in Annex).

Benjamin Weil argues that offering space of encounter and exchange is a duty of art centres and equally a tool of democracy. Adding to this, Rita Fabiana explains that art centres should have a democratic mission in the sense of creating spaces of encounter but also in representing the society they live in and accompanying the different identities, stories and cultures that constitute this society (Fabiana 2024, 198, Interview in Annex). In the Portuguese context, where migration is oftentimes painted as a problem, art institutions can show how cultural diversity is a source of opportunities and richness (Calado 2021). This aspiration towards conviviality comes from a presupposition of social conflict, be it local or global (Santos & Cachola 2021). The role of arts institution in this context is to create a safe space for addressing those conflicts through projects, talks, and more, and ideally show the potential of conviviality (ibid 2021). However, and as sociologist Paul Gilroy (2004) suggests, the concept of conviviality does not fully eliminate conflict, nor does it suggest a homogenous harmonious mass. Rather, it describes the reality of understanding multicultural societies as opportunities for exchange, interaction and acceptance of difference as opposed to fear of otherness. As Benjamin Weil proposes, maybe it really is up to spaces like art centres that are close to the community and want to be places of encounter and exchange to hold conviviality as a core value within the institution, but also as something that is to be promoted through artistic practices and activities. It is this exchange and insight into someone else's reality that enables conviviality and is a main feature of artistic practices. Art centres as spaces with a social mission, that aim to be close to the community, with an agile and experimental programming are thus ideal entities to host and promote practices of conviviality through art.

During my internship in the live arts department, the team of the CAM organized a day that celebrated the 40 years of ACARTE, the service of Animation, Artistic Creation and Education through Art that was implemented one year after the opening of CAM in 1983. Although this service came to its end in 2002 (Barreto 2008), we commemorated ACARTE not by remembering specific historic moments but by celebrating the dialogic

character, the courage to rethink and the participatory format. For this project, the CAM invited two Portuguese curators Luísa Santos and Sofia Victorino, who together with our live arts curator Rita Fabiana chose the artists, the formats and the overall program of the day. The dialogical character was not only omnipresent throughout the event but also in the work of finding the artists and format that would align not only with the current vision of the CAM but also with the values of ACARTE and with the larger artistic ecosystem in its processes of transition, which is why it was important to have participants from diverse geographies. As Rita Fabiana once told me, the beauty of cultural production is that a project starts with an imagination and then all the thoughts, wishes and imaginations of all the people involved start to orbit around the core project. Eventually it seems futile to separate whose idea belongs to which person. We organized a whole day with a curatorship workshop by curator Raphael Fonseca; performative interventions on the relationship with food and natural ecosystems at large with the Portuguese artistic duo Landra; a round-table conversation with director of the Van Eyck Academy Hicham Khalidi, the programme's curators and Raphael Fonseca; and embodied practice workshops on the importance of gathering and conversing about future paths, with curator and educator Sepake Angiama.



Figure 3.1 – Gathering with Sepake Angiama. Lisbon, April 22, 2024. Photograph by Pedro Pina. © CAM – Centro de Arte Moderna.

This day showed how different scenarios of encounters can be created. Be it to learn about something like in the workshop of curatorship, be it to get lost in a story and rethink our relationship to food by tasting new flavours or simply by breathing together, sharing

stories and practice conviviality. What I argue is that this emphasis on moments of sharing and participation fuel a practice of listening that is crucial for the democratic mission of an art centre that works in service of community. I refer again to Yves Citton and another way in which attention and ecology bind to one another in a transindividual community: *Attentive Listening* (2017). Central to this attention ecology is that everyone can express their concerns without the listeners questioning the validity or importance of the thing that the one expressing is paying attention to. Attentive listening as a practice of care is to „do your best to make yourself attentive to what preoccupies the attention of the other” (ibid 2017, 303). These ways of understanding attention and care relation as part of an ecology have the purpose of creating safer societies (ibid 2017), and ultimately societies of conviviality.

Susana Gomes da Silva believes in the disruptive character of art and the institution as a safe space for dialogue. The dialogical character here is not only understood between the art works and the audience, but also between audiences themselves, artists and audience and any kind of constellation. Rather than dialogue, we can thus extend the term to ‘conversation’ or practices of conviviality. Additionally, and referring to Ana Botella, the encounters that an art centre enables to happen are also an act of representation. Ana explains that “It’s also about the knowledges that you allow to be produced in your space” (2024, 135, Interview in Annex). She further refers to it as ‘knowledge productions’ that are in dialogue with each other and with the public (2024, 131, Interview in Annex). The spaces of encounter that enable dialogue must think also about who they encourage to partake in this dialogue and what knowledge, or belief systems are reserved for these spaces and who they are representing.

With a consciousness around what encounters and dialogues are enabled and how we can create environments of attentive listening, art centre thus become places of conviviality. This is not to say that art centres are fully harmonious places. Rather it means that they are places where different opinions are welcome, heard and can co-exist. Art centres are then places of encounter and representation with a democratic mission where conversation is fuelled, and critical thinking is encouraged to understand how we can better live together.

3.1.3 Field of Emotional and Sensorial Experiences

What goes together with this discursive feature discussed above is the emotional and sensorial experiences created and lived at art centres. From the study of publics conducted by CCB, 27% of the participants said they search for emotions and sensations and 13% search moments of calmness and absorption or awe by the artwork when visiting art institutions (2023). Hence, there is a need for experience through the body that can be addressed in art centres.

In the attempt of bringing the body into the art institution and creating sensorial experiences, performance and performing art¹¹ have proven to be a very effective ways of provoking emotions, finding its way to art spaces in the 1970s (Goldberg 2013). Art historian RoseLee Goldberg, specialised in performance art, explains that “Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture” (2013, 214). Furthermore, performance and ‘live gestures’ have been the tool that artists recur to when wanting to push the boundaries of what is possible in the established art forms (ibid 2013, 213). With the body always in the centre, performance art creates an intimacy, urgency and unpredictability that, found its way into the experimental program of art centres (ibid 2013). Rita Fabiana says that in conversation with another curator they have found that it is easier to address the concept of affection through performance than visual arts (2024, 201, Interview in Annex). Similarly, in our interview, Ana Botella elaborates how relevant it is to bring the body and sensuality into the art institution and with it, a ritualistic trait:

“[...] there's something ritualistic that's missing in society and that the art centres are really able to provide. [...] this is a trait of bodies. Bodies and sensuality. And I don't know how we've done it, but we've removed it. [...] right now, it really is about bringing energy back in. We've really sucked the energy out of them [museums and art centres]. Everything was so slick, everything was so clinical. And now all of a sudden, it's about, I don't want to just... I want to feel. It's not just about ‘I want to make sense or create this knowledge that you were talking about before or this meaning in a cerebral way’, but I want to do it also with my body. That's much more embodied understanding and a much more embodied experience of the museum.” (Botella 2024, 129, Interview in Annex).

¹¹ I distinguish here, performing arts as dance, theatre, spoken word and any art form with a traditionally performative nature, while performance art refers to a movement that started in the 1970s and is oftentimes an instantaneous and corporal performative piece in a Museum or arts centre. Oftentimes these interventions are ‘delegated performances’ as referred to by Bishop (2012). This means that nonprofessionals are hired to participate in a performative work with instructions by the artist.

In the Palais de Tokyo, and as a further pillar of the institutional permaculture, Désanges introduces ‘zoning’ as a technique to divide spaces according to usage purposes with the goal of being welcoming living institutions (2023). In the scope of ‘OU.kupa’ in Teatro Bairro Alto 2023, the institution offered their space for the project team to host training sessions. Not workshops, courses, or masterclasses, but training sessions that honour the very origin of club- and street dance, which is to gather in an accessible space and simply dance together. I thus imagine, how by zoning and integrating such training spaces in the institution, we could contribute to what Ana Botella meant when talking about bringing the energy back, contribute to making people feel like they belong, contribute to bringing new stories and aesthetics to the institution and above all, make the body an active agent of the institution. Not only by watching bodies move freely in an institution that used to be ‘slick’, as Botella puts it, but also by participating in workshops and activities that include the body I argue that the visitor will feel more at ease and hence be more expressive in the space. In the words of artist and social worker Colin Peile (1998) there has been an epistemological neglect of the body that privileges rational, conceptual knowledge, or as Botella says, ‘meaning in a cerebral way’. Peile claims that bodily and emotive knowledge is just as important as rational, conceptual knowledge. Emotive, bodily and conceptual knowledges can even stand in dissonance to each other opening potential for learning. What he means, for instance, is that the mind can know something is bad, while the body choses to do it anyway. It also means that the body has knowledge that the mind struggles to conceptualize or put into words (Peile 1998). This point shall be further developed in the next chapter. For now, I would like to return to how the art centre promotes ritualistic experiences with the body.

Through the inputs by Ana Botella and Rita Fabiana, I find two ways of understanding the art centre as a space for ritual and embodied experience. One of them is by understanding the art centre as an infrastructure that promotes a ritualistic experience of art through the body. The second one is by hosting artistic practices of ritualistic character and where the visitor can be bodily involved. The second understands ritual as collective performance that focuses not necessarily on what the ritual is supposed to mean or symbolize, but rather the social function is has on a group of people (Bell, 2009).

Firstly, I lean on art historian Carol Duncan's (henceforth, 1995) theorization of 'The Art Museum as Ritual' to explore this ritualistic trait that Botella addressed. Independently of the artform, Duncan suggests understanding art museums as ritualistic structures, not in a way that aims to imitate ancient rituals, but rather as a stage with prompts that are placed for visitors. When going into an institution with the intend of seeing art, the visitor enters the experience with a heightened attention. Moreover, the distorted perception of time and the quality of the space oftentimes call for reflection and learning, always underlined by the power that an institution has in highlighting certain ideologies. The prompts or cues that are presented in this experience are performed in one way or another by the visitor. Whether the visitors understand the prompts and perform as intended is irrelevant. Ideally, and as claimed by Duncan, this ritualistic experience has a transformative effect in the sense that it makes the visitor see aspects of the world differently, or to put it in art historian RoseLee Goldbergs words "reassessing their own notions of art and its relation to culture" (2013, 214).

While Duncan suggests that we understand the body as an agent in the ritual of the art experience and leave aside the actual ritual as part of a tradition or associated to a culture, these two things are oftentimes interwoven. However, the 'energy' that Ana Botella talks about can be found in both. On the one hand, the ritual of going, for example, to see a performance. The reading of the synopsis and mentalizing, the act of going and maybe waiting in line, the immersion and enjoyment of the performance, the post-reflection, conversations and maybe even sharing of the experience through social media. All of that can be part of a ritualistic, emotional and sensorial embodied experience of the art centre. What would bring even more energy is the allowance of this bodily experience to be reactive and expressive, giving as much importance to the emotional and sensorial understanding of a work, as the rationalization of art as described by Botella. However, for the body to feel comfortable to be expressive, there needs to be a practice of letting the body experience art. An effective way for doing so are events that awaken a feeling of belonging and participating. Scholar and specialist in Chinese rituals Catherine Bell, describes these type of vessels as "ritual performance" (2009, 72).

This describes the second understanding of the art centre as a space of ritual: hosting artistic practices with a ritualistic character. The ritualistic practices I refer to here can be, but are not necessarily, religious rituals. More importantly, I refer to practices of creating

together, engaging in a task as a group and becoming part of a group identity leading to an almost ritualistic feeling. Of course, ritualistic participatory practice inside the institution can also be an actual religious ritual that is being presented and involves the spectators. It can also be a *capoeira* workshop, where people sing and dance together before seeing the performance. This example will be elaborated in the case study in chapter 4.2. As explained by Bell, what is key in this participatory reproduction of ritual is the “emotive, physical, and even sensual aspects of ritual participation” (2009,73). When understood as a performance, the cultural symbolism becomes secondary. What this type of event strives for is to slightly change the perspective of the visitor through bodily participation in an emotional experience (ibid 2009).

Although in a geographically different context, a very illustrative example of this ritual performance can be found in the multidisciplinary program ‘O Quilombismo’ curated by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung hosted at the Haus der Kulturen, Berlin from June to September 2023 (HWK 2023). The project text writes:

“Activating the archives of our bodies and the centrality of the corporeal as a site of discourse and social transformation, HKW enlivens the performative practices programme by opening up spaces of expression and encounter for a plurality of bodies” (HWK 2023).

In line with what Botella said, there seems to be something that we must revive in our bodies. Something that has been stored away or archived. Various performances of ‘O Quilombismo’ showed rituals where visitors were asked to participate. The participatory performance ‘RELEASE: a living ritual for letting go’ is just one of the examples (HKW 2023a). Here, the artist handed out cards of release made of seed paper with words on them and invited audience members to walk through the reopened institution, while letting the paper go back into the earth (HKW 2023a). Just like outlined before, the ritual here lies not in the re-enactment of an existing traditional ritual, but rather in the emotional and collective experience of letting the card go back into the earth so that something new can be made from the release. Another example from this same program ‘O Quilombismo’ is given where an actual ritual was performed is the inauguration ceremony. Under the name ‘Invoking Papa Legba’, Vodou-Priest Houngan Jean-Daniel Lafontant was called to perform a ceremony, where Legba, the divinity who opens all the doors and guards all crossroads, is called to the

space (HKW 2023b). The performance started outside the building and made its way into the institution with the audience following every move (ibid 2023b). The audience therefore partook in reopening the HKW to the public with this ceremony to Legba. Although the HKW is an arts institution that clearly focuses on showing a plurality of cultures, especially non-western artists, I still think that this example is valuable in seeing what is possible in terms of artistic practices and audience involvement.

Whether performing or visual arts, the role of art centres then, is to provide the stage for ritualistic, emotional, sensorial and maybe even relaxing experiences to take place. One of the prompts that enable those experience, and I argue that maybe this is the most efficient, can be through the body. Possibilities for this can be embodied practices where visitors experience, learn, reflect and feel through their own bodies or even assisting a performance and connecting to the performing body. In my interview with Rita Fabiana, we come to the conclusion that this ritualistic effect through performance can be provoked by the repetition of movement. For this we recalled two examples, a project of two visual artist that for 30 hours just painted and one of Michele Rizzo, a choreographer that works on showing the unifying effect of club culture through repetition in dance. As Rita states: “For me repetition, [...] also has to do with this idea of trance. [...] Repetition has to do, in a way, with a kind of taking over / awareness of the body. As if the cerebral machine falls asleep, right?” (Fabiana 2024, 195, Interview in Annex).

Rita then extends this thought and adds that as well as ritual, we could also call it magic. I argue that what is crucial, and thus coming back to Duncan, is the notion of a momentary dispensation of the convention and the feeling of transformation through a bodily experience in an arts institution (1995). What is important then is to understand art centre as field of emotional and sensorial experiences, with ritualistic traits that can enable a feeling of transformation. This function promotes the art centre as field of emotional and sensorial experience and favours the knowledge construction, activation and learning in and through the body.

3.1.4 Art Centres Today

“[...] in summary, I think what's really changed is that our organizations now need to be situated, so really need to be in their context, which before it could be anywhere”
(Botella 2024, 135, Interview in Annex).

In the context of those situated institutions, Ana Botella explains that a pressing topic today in the realm of art centres is their orientation towards what is happening outside of their walls. Inevitably this brings us to feminist scholar Donna Haraway's 'Situated Knowledges' (1988). As a response to the fallacy of objectiveness and relativism in science that describes the view of the white male and claims to be neutral, Haraway proposes that knowledge always needs to be locatable and partial. Knowledge is always embodied and socially constructed, which means it can never be neutral nor objective. Furthermore, Haraway takes up the concept of the web to explain the complexity of knowledge construction that has many perspectives and nuances. Applied to the cultural object that has long been seen as something fixed with no agency this means that the thing we analyse is not immobile but rather inserted in a complex culture, active and always changing. Giving continuance to the idea of the web, Haraway suggest that "Situated Knowledges are about communities, not about isolated individuals" (1988, 590). Very similarly, in his conceptualization of institutional permaculture president of the Palais de Tokyo Guillaume Désanges outlines that a fundamental idea for this approach is the impossibility of a neutral ground (2023). Rather, before an institution can plant seeds, the soil needs to be assessed (ibid 2023). This means revisiting narratives, giving voice to different local actors, and learning as an institution within the collective (ibid 2023). Rather than wanting to educate and emancipate the audience, art centres today should strive to have the humility and vulnerability to grow with its society.

Benjamin Weil says that the complexity of the world and the diversity of identities have to be assessed for each institution because the concept and topics around what a minority is, for instance, is different Brazil then it is in Portugal or elsewhere in the world. What he argues is that there is a growing awareness in institutions nowadays that is very fresh and needs to be handled well. Just like Botella says, there is an outside orientation that before

was directed rather towards the inside of the institution. According to her, there is a will to establish a closer relationship to the city and creating transparency. Again, talking about this awareness and auscultation of societal topics and concerns, I quote Benjamin:

“[...] there is a degree of consciousness that I do not believe existed before or was incredibly small number of people with this awareness. So what do we need? What institution do we need today? And what does this institution give that other places of gathering do not provide? How different are we from being in the street? I don't want to pretend that I'm not an institution. I am an institution. I run an institution. And to me, it's really important to think that the institution cannot deny being an institution. However, its social function should be prevalent and should be a prominent point of concern in order for us to continue to have relevance all the time” (Weil 2024, 147, Interview in Annex).

In the same vein Rita Fabiana explains that it really is about understanding where the institution stands, owning up to its limitations and working with them. She also adds that if there is a will, any art institutions can enter a process of transformation, whether it's a museum an art centre or any other model. In fact, Fabiana argues that the strength of the institutions lies precisely in being conscious of the place that is occupies (Fabiana 2024, 190, Interview in Annex). This to say that, although the experimental nature is more at home in art centres, the questions quoted by Benjamin Weil are not reserved to a specific model of institution.

The consciousness around situated knowledges as coined by Haraway and the willingness to extend the viewpoint and understand the own standing point as partial is a transforming force in the realm of art centres. Ana Botella describes that there is a new accountability in art centres towards the society they are inserted in. “Now, it really is the shift of ‘we are here, we exist for society’. So we need to really make sure that we're understanding what the needs are of our publics in our society so that we're able to reach them” (Botella, 2024, 125, Interview in Annex). Part of this outreach is what Désanges calls the (bio)diversity of forms. He suggests that art institutions should offer “other aesthetics and other disciplines” (ibid 2023, 20). Moreover, Désanges is convinced that the future and the present of arts institution is not a path of isolation, but rather one of collaborations between local art networks, other institutions and communities. Similarly, Üstek stresses this seemingly natural way of collaborating, sharing resources and exchanging knowledge that is somehow not being practiced to its full potential in reality (2024). As will be seen in the examples offered in chapter 3.2.2, many performances with subcultural dance are done in collaboration of

programming institutions and hosting institution or even collectives and communities with institutions. This collaborative feature should be well-developed in situated institutions and especially when showing subcultural dance. Furthermore, and borrowing a term introduced by Rita Fabiana (2024, 191) in our interview, I propose thinking of art institutions and dance subcultures as mutualistic systems where both parties can help each other evolve and grow. Mutualism is a concept from evolutionary biology that describes interactions or relations where both parties are positively influenced by each other (Bascompte 2019). Mutualistic interactions in biology have proven to increase the biodiversity and complexity of a place (ibid 2019). If we apply this to the art centres, as Fabiana suggests, it seems as though a precondition for (bio)diversity then is establishing a mutualistic value in the relations. If (bio)diversity in disciplines, aesthetics, artists and audiences is a goal of today's art centres then we might ask, in the specific case of dance subcultures, whether their relationship is mutual, meaning, if the exchange benefits both parties. This argument will be further developed in chapter 5.

In the attempt of moving away from a monoculture and presenting other aesthetics (Désanges 2023), I see a big potential for art centres in working with dance subcultures. Especially because art centres already have this natural inclination towards live arts and close approach to community engagement, the insertion of subcultures of dance seems like a field of possibilities. Moreover, not only can they transport new narratives, but also different aesthetics through the dances (see 2.2.2). Furthermore, dance subcultures are strongly tied to a community and bring representativity to the institution. Representing different stories, dances, cultures, bodies, identities, means reaching out into new cultural fields. It also means that an institution is attentive and listening to their environment.

On a meta level, and as mentioned in Désanges' quote on the (bio)diversity of forms, it is also time to bring other artistic disciplines into the mix. The interconnectedness and presence of multidisciplinary in artistic practices, as well as inside the institution, is a reality of today's art centres. Rita Fabiana says that the contemporary arts are living in a moment where the lines between the disciplines are blurring. She goes so far as to substitute the multidiscipline by 'practices that are not defined'. Ana Botella adds that this merging is also felt in the work of the institution (Botella 2024, 133). The lines between tasks of a curator,

a programmer and producers are also blurring and, as Botella says, there is big resistance in letting these boxes go. According to her, this is because separation also means retention of power (ibid 2024).

As a last point of this reflection on today's art centres, I want to reinforce the return to the body as an active agent inside the institution. As explained in chapter 3.1.3, the body is at the centre of our sensorial and emotional experiences. Hence, the body is an active agent that feels, experiences, explores, experiments, expresses, learns, teaches and connects. Also, the body is a marker of identity. With heightened accessibility and by bringing back the energy through the body we can thus contribute to a widened sense of belonging of different bodies and different identities, not only in institutions but also in society. In the handbook of 'O Quilombismo', curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung recognizes the power of bodies to activate each other's memories (2023). As we saw in chapter 2.2, bodies are transmitters of knowledge and experience. Beyond that, bodies are also fertile spaces of possibilities and hosts of dialogues that transcend language (ibid 2023; Peile 1998). Not because there is no language for it, but because silenced narratives can sometimes be felt best through the body (ibid 2023). To make this more palpable I invite the reader to imagine a young dancer performing *krump*, expressing his pains, his frustrations, injustice and maybe even joys. Stomping, screaming, kicking, throwing hands, jumping and getting into a trans-like state. Of course, we could intellectualize all those emotions, put it into words and talk about it. However, I think just by watching, the body will receive and react to this performance without leaving much to talk about. The body in the institution is thus a place of experience, a place of connection and dialogue with other bodies and art, as well as a marker of representation and belonging. Art institutions today should therefore consider the body as an active agent in participating, learning and the meaning-making of art.

3.2 Navigating Subcultural Dance in Art institutions

The second part of chapter 3 discusses the intersection of dance subcultures and art institutions. Without yet drawing conclusions, this section reflects on the processes involved in this encounter, the ways in which it can be presented and lastly, some thoughts on the importance of cultural mediation. The latter can take the form of workshops, conferences and talks, communication material, video and film screenings, mediation labs, exhibitory

material, performances, guided visits (4Cs Handbook 2021; Mörsch, Richterich & Gyger 2013). In the case of performances with subcultural dance in Portugal, the most common forms of cultural mediation are talks, workshops and communication material like brochures, videos and information on website (see examples in 3.2.2).

3.2.1 A Process of Artification

For my work, I lean on Roberta Shapiro's (2004; 2012; 2019) conceptualization of artification as a process of change that explains the becoming of non-art to art.

This concept refers to a set of approximately ten processes defined by Shapiro that accompany the 'art-making' of a cultural phenomenon or product (Fogarty 2015; Shapiro 2019). Especially interesting for this work are the processes of displacement of subcultures from their original environment to the stage, the reshuffling of social rankings, redefining of time and the intellectualization. An important note is that the processes under the umbrella of artification are not to be read as sequential. Rather they influence each other, some run parallelly, and it can take on different dimension for each cultural phenomenon going through artification. Another important note is that the process of artification is not to be generalized and understood equally for every subculture of dance.

“Separating an object from its ‘initial’ environment creates the conditions for it to circulate, be renamed, transformed and exchanged” (henceforth Shapiro 2019, 267). In this sense, when performed in theatres or other art institutions, subcultural dance genres undergo a process of displacement. The initial environment would be the street, the dance studio or the club, surrounded by the community. The process of displacement is to be understood in a spatial dimension ‘from the streets to the stage’, meaning that a subcultural dance genre is taken out of the urban environment to be placed on the stage of an arts institution.

While I consider the idea of a spatial shift and impact on the artistic value of subcultural dance to be crucial, I dare to challenge the term ‘displacement’, since it suggests that there is only one entity of a cultural phenomenon that is moved and leaves a void behind. As CAM's director, Benjamin Weil says:

“[...] I don't think it's removed. Sometimes it continues to exist in both sites. [...] It probably evolves in a different way, too. I mean, if a classical dancer starts using the vocabulary of breakdancing, she or he is going to do something very different than what a breakdancer in the street would do. So this will evolve. It's a bit like jazz. It's a bit like all these things that are transferred from one context to the other. They still exist in one context, but in the other context, they start evolving in a different way. And perhaps it feeds back (Weil 2024, 138, Interview in Annex).

Benjamin Weil argues consequently that, although there might be and probably is an appropriation made by the person performing on stage, the contemporary performance as part of the artistic discipline of dance and the subculture as a socio-cultural and communitarian experience co-exist and have no negative implications on each other. Reflecting on the two understandings of contemporary dance as introduced in chapter 2.2.2 and established by SanSan Kwan (2017), this would mean that subcultural dance in art institutions automatically falls into the category of Contemporary Concert Dance. At the same time, what is considered as a process of creation and an enhanced aesthetic experience by some people, can be seen as an act of disrespect to other people:

“I mean, there are people who spend 20 years suffering, making these movements, creating a culture around movement. And then there's a choreographer who in 20 minutes is going to deconstruct an entire culture in order to appropriate it and put it on stage. So that means that it's that person, that specific individual who manages to appropriate a movement as a whole?” (Dougie Knight 2024, 152, Interview in Annex, Translation by the Author)

While subculturists like Dougie Knight would consider a choreographer with little experience in, for instance, *house* dance to be appropriating a culture that he is not allowed to be representing on stage, cultural makers working in contemporary art like Benjamin Weil or even Jhordan Lunarte see this as part of the evolution of an art form and consequently part of contemporary dance. As Piny also explains in our interview, in urban contexts of today it is almost impossible to avoid the crossing and influencing of different cultures (2024, 188). Possible responses for the dilemma between appropriation and free artistic expression are proposed in chapter 3.2.3 on Cultural Mediation.

Moving into the individual dimension, in the case of a contemporary dancer that feels inspired by breaking and brings it to stage, the displacement is harder to pinpoint than if a theatre invites a hip-hop group to occupy their space with one of their performances.

Although I want to hold on to Shapiro's (2019) suggestion of the separation of an object from its environment, I struggle to see a complex subculture like hip-hop as one single object that can be moved in isolation. I thus propose recontextualization or resituating as more suitable terms, using the prefix 're-' to avoid the extracting connotation of dis-/de-. All the new scenarios of where subcultures can be placed co-exist with the subcultures in their initial environment. Another crucial addition is that the inclusion of an artwork of any kind into the program of an art institution is a sign of artistic validation. What is decisive in this process of recontextualization is thus the power of the institution to validate the work. The venues where dance performances are presented have proven to have an impact on the perceived value of the dance shown (DeFrantz 2019). As deputy-director of CAM Ana Botella says: "That's the super validation of these institutions of authority, they validate you, they put you on the stage in the Grand Auditorium" (Botella 2024, 134, Interview in Annex). This validation can happen through the inclusion into the program in form of participatory projects, workshops, performances, exhibition or even the inclusion into the collection of an institution. "[...] the collection is also the ultimate form of validation. [...] With the collection, it's like you are worth preserving. It's saying to the object: You are worth preserving. You are worthy of our care" (Botella 2024, 134, Interview in Annex). I argue then that the displacement or recontextualization of a subculture is relevant for two reasons. Firstly, elements of a subculture of dance are in a different environment, which gives the possibility of transforming it and giving it new meanings. Secondly, when this new environment happens to be in the realm of an art institutions the power of artistic validation that this place has influences the perceived artistic value and social status of the cultural object or artist in cause.

Another process in artification according to Roberta Shapiro is the 'reshuffling of social rankings', that goes hand-in-hand with the displacement process, suggested by Shapiro, since it is the consequence of the institutional validation. For social rankings to be reshuffled, we presuppose a disbalance in social status. A precondition of this process is thus the notion, as professor of dance Mary Fogarty explains, "[...] that certain 'high' forms of dance (such as ballet) were inherently more sophisticated and valuable than those of both 'primitive' (or traditional) cultures and 'low' (or popular) cultures" (2015, 704/705). Similarly, dance scholar Alexandra Carter (1998) explains how there is a common fallacy dictating that there

is an evolution in dance from the primitive, which is rooted in everyday life, to the civilized, classical dance. Ever since the 1980s, thanks to multiple factors, this hierarchical belief has slowly been deconstructed (Fogarty 2015; Fleury 2014). In my interview with Dougie Knight, he states how for a very long time, *krump* was seen as less and although choreographers were interested to work with him, it was always in a patronizing way.

“I'm very grateful that Krump finally has a visibility and that people finally see Krump in a different way. But at the same time, this media attention, it scares me because society has changed so fast and I don't think anything changes very fast. There are always old views that take precedence over new thinking. [...] I think things really are changing to increase a shift in thinking, but there are still a lot of prejudices. [...] For example, I've been asked to give workshops at several contemporary residencies. In the past, it was only to give workshops and never to choreograph, because they didn't think I had the skill. [...] And I've also been asked to give a workshop, with the justification of: it's a 'primitive movement'. 'I like Krump because it's a primitive movement. [...] That for me... It sounds like a really big offense to me. I know that maybe... I don't take it personally, because to a certain extent, people aren't prejudiced until they know they are, right? So, I don't take it personally because maybe he didn't mean it, but it ended up hurting because it's not primitive!’ (Dougie Knight 2024, 152, Interview in Annex, Translation by Author).

There is a primitiveness and derogation associated to forms of dance that emerge from an urban context and are descendent of black culture (see also Carter 1998). In 1999, British dance historian Theresa Buckland writes “No longer is culture viewed as the singular mark of civilization, but all cultures are plural and relative to the peoples who create and maintain them. This potentially results in the non-hierarchical treatment of all dance practices, from street dancing to ballet and from bhangra to butoh” (Buckland 1999, 3). Buckland’s hypothesis is slowly turning reality. However, I argue that institutions have a crucial role in validating dance cultures so that this hierarchy can be deconstructed.

Furthermore, in his piece ‘Krump Session’ that premiered in Teatro Bairro Alto in January of 2024 and will be presented at the Serralves, Porto in June of 2024, Dougie Knight tries to tackle the challenge of introducing *krump* as a subculture. A video is projected explaining the history of *krump* in Portugal, who dances it and what it means to them. On stage, he then shows what *krump* is with a half circle of people and one dancer krumping in the middle while the other are giving him hype, rotating who performs in the middle. Talking about the creative process of his work, Dougie says:

“In society, people hate the Krump. Why is that? Because they think it's too unesthetic, they're all violent, they're all angry, and it looks like they're going to beat each other up any minute now. What if I play with this? What if I question people's ignorance? What if I say that... What if I humanize Krumpers? What if I say: Okay, this is an environment of the family who needs to dance because it's good for them. This is a boy who is an immigrant, and most people who dance Krump are immigrants or black people who just want to dance, they just want to leave their feelings somewhere. And if I play with this and try to humanize them, that's the point. Because it's that, those issues that still make sense on stage. And I hope that it will soon stop making sense” (Dougie Knight 2024, 161, Interview in Annex, Translation by Author).

What Dougie Knight, Piny, Jhordan Lunarte, Cassiel Gaube and others are trying to do, is to introduce new vocabularies to the audiences. This process of familiarization, I argue, is in a way changing the taste of the audiences. Contributing to Roberta Shapiro's processes of artification (2019), familiarization is in co-dependency with the process of reshuffling social rankings. This means that the exposure of the audiences to subcultural dance, its codes, movements, and aesthetics, creates increasingly more understanding and normalization. Consequently, subcultural dance is not so exotified anymore and can be seen for the value it has instead of how aesthetically different it is from modern dance. Vice versa, when the social rankings are shuffled, we see subcultural dance being used more and familiarization is fuelled again.

Moreover, and thus approaching the process of the redefining of time, the space of performance also changes the framework (Shapiro 2019; see also DeFrantz 2019). As Shapiro (2019) outlines, a stage production demands different temporalities and therefore the dancers need to develop new skills and techniques. A performance in a hip-hop battle might last three minutes, whereas a piece shown on stage could have a timeframe of maybe an hour. Although not mentioned by Shapiro, I consider it relevant to also highlight the energetic differences of the audience. The intimacy to the public changes, given that in urban contexts spectators normally surround the performers and support them energetically by cheering, screaming, singing, dancing along. When staged, the dancers encounter an almost homogenous audience that is physically distant and generally quiet during the performance, which can also distort time perception (see also DeFrantz 2019). Shapiro regards the redefinition of time to be a result of artification as an internal process of institutionalization (2019, 270). I argue that the redefining of time is still a consequence of recontextualization/displacement if we understand place not only as a physical space but like

in the example of the “circle” in afro descendant dance styles, as an event. To outline this point, I quote choreographer and founder of Ou.Kupa, Piny when talking about the way in which subcultures dances are shown in the countries she considers as a reference that are France and Brazil:

“Now, I don’t know if the way it’s done is the way that best honors and benefits club and street dances, because it seems to me that the format of the stage is not changing a lot and it’s always the dance going to those places that has to adapt. It not only adapts in the time that it has, because many of those dances do not work with dramaturgy of a piece, right? They are dances that count for themselves, dances that normally are made in a social context with people involved in the dance itself, even the spectators, the people are part of it, and those are dances that have a different time” (Piny 2024, 181).

In this sense, recontextualization is a process that has consequences on the content of the work shown when resituated into an institution. The work is produced in a more choreographic and stage-directed way. For many subculturists this again then raises the question of authenticity. Is commodification a risk of artification? Should we maybe redefine subcultures that are shown in an institution and give them a different name or is it just a development and a different branch in the forms of subcultural dance? For Piny, whether we bring the institution into this discussion or not, dance is constantly transforming. Just like in the case of art institutions, I believe that this perpetual transformation is a fruit of what Bellacasa and Haraway call a web of relations and care or even entanglement and what Désanges calls an ecosystem. It’s the consequence of living organisms that influence each other, care for each other and transform, seemingly separate but ultimately always in relation to each other. Similar to how Désanges suggests that art institutions have to assess their soil before planting seeds, Piny claims that what is important is that we honour the people that have come before us, we listen to them, and we preserve the origins of the dance subcultures.

The last process I reckon relevant for this overview is the intellectualization (Shapiro 2019). Writing about dance, commenting, analysing, in short: the production of reflexive discourse is crucial for the recognition of an art form (to be). In my interview with Dougie Knight but also at the opening talk of OU.kupa, there is a consciousness that dance critics who dare to review performances involving subcultural dances and have the necessary knowledge are needed. The tools and means of the dominant art scenes must be adapted to enter the system and be recognized. The bright side of this process is that through this intellectualization,

subcultures can benefit from the documentation and preservation of knowledge given by the infrastructure of the institution.

Although, as will be seen in the example of Ou.kupa in the next chapter, normally the communities themselves will do the collection of data and the correct documentation of knowledge. However, the means, status and infrastructure of the institution can help to archive and above all, validate the knowledge. The dance subcultures driving this work are dances that emerge in social and urban contexts. For that reason, they are cultures that are passed on mouth-to-mouth and body-to-body, rather than written. What makes it so hard to track down dance subcultures and also write about, is the lack of documentation in a system that values the written form as one of the most recognized modalities to transfer knowledge (see also Piny 2024, 184, Interview in Annex). The increased documentation goes hand-in-hand with the process of intellectualization that comes with artification (Shapiro 2019). The appearance of subcultural dances in art institutions is therefore not only a sign of social validation but also one of intellectual and historic preservation. As deputy-director of CAM Ana Botella says “if there's not an end result, it just dissipates” (2024, 135, Interview in Annex). In other words, for something to be part of history, our knowledge system and for it to enter the discourse, documentation is a very important tool. As Piny puts it: “[...] at the moment, there seems to be no other solution. And if you don't write things down, verified, with names, things will get lost” (Piny 2024, 184, Interview in Annex, Translation by Author). One example for this is Dougie Knight’s *Krump* Session at TBA, where they uploaded a video of Dougie talking about what *krump* means to him (Teatro Bairro Alto 2024b). Although this could have been uploaded by anyone, having it documented and archived by an established arts institution validates this knowledge, makes it more visible and accessible.

In conclusion, the process of artification sheds light on the different implications that the integration of subcultural dances into art institutions brings. This gives us also a better understanding of the existing tensions inside the dance subcultures and what they refer to. Those tensions are not specific to art institutions but could also be seen with the inclusion of breaking into the Olympic games (Haenfler 2023). However, and more than an Olympic game, I argue that art institutions have the infrastructure and tools to address the cultural context, while giving visibility to the dance and supporting the community.

3.2.2 A Framework for Understanding Subcultural Dance in Portuguese Art institutions

During my internship period and while studying different programs of Lisbon's art institutions I observed four main clusters in the insertion of subcultures to a performing arts program in the context of art institutions in Portugal: The resituating and adaptation to contemporary dance; The display of dance as part of a bigger narrative message; The showing of subcultural dances in a puristic way and finally, the subcultural dances inserted into a 'street'-program. The purpose of this overview is to offer a compass as to what 'subcultures in art institutions' can look like, how it can be framed and how they appear. Encountering different scenarios helps to understand the complexity of artistic programs and furthermore, of subcultural mediation. This analysis is not limited to one model of arts institution, since the goal is to offer a first map of presence of subcultural dances in Portuguese institutional contexts, with a clear focus on Lisbon.

I suggest that, when confronted with a performance where subcultures dances are used, we ask the following questions: Who is the programming entity (from festival to invited association, from host institutions to curator)? Who is the hosting venue (which could be museum; art centre; theatre; cultural centre; school; and others)? What audiences is this performance for (dancers and specialists; young public; general audiences; others)? Who is the choreographer and who are the performers? How prominent are the subcultures dances in the performance and the narrative that is being followed (if there is one)? Would a contextualization of the dances help the audience's reading of the performance? How so? How is the subcultural information mediated?

These questions will be addressed in the scenarios proposed. I suppose that there are many more forms of appearances, and I am happy about any addition and discussion of this categorization. However, based on my observations and as a starting point, I suggest the following four as the main clusters in which subcultural dances in art institutions appear. The first two cluster, and probably the most common ones entering art institutions, are pieces classified as contemporary dance with subcultural dance. As Rita Fabiana says in our interview "contemporaneity today is made up of these intersections, this fluidity" (2024, 193, Interview in Annex, translation by the author). Adding to that, Benjamin Weil explains how for a contemporary artist, everything is inspiration. And if the artist sees people breaking on the street, then there is a chance she/he will appropriate those movement. In

these contemporary dance performances I see a difference between the ones where the dance is the focus point, oftentimes as a deconstruction, an exploration, a fusion, or a modernization. The second cluster gathers works where the narrative of the piece is dominant. Here, subcultural elements are introduced in a way that it is more about the dancer expressing embodied knowledge and contributing to the story, than the dance itself. Choreographer Piny describes the difference between what I have found as the first and third cluster as follows:

“So I think that when these dances go into the institutional space, there's this conflict between when we're using the dance to say something else, and then we're using the physical vocabulary and we can create whatever dramaturgy we want, or whether we're bringing dance in its entirety as it's supposed to be” (Piny 2024, 181, Interview in Annex, Translation by Author)

This distinction is what separates the first category of the adaptation of subcultural dance to contemporary pieces and the third category of the display of subcultures in a puristic way. The latter, I reckon, can also be considered an occupation of the space. Of course, this is not to be understood as an involuntary invasion by the dancers into the institution, but rather as the invitation to take the space without the constraints of conventional dance performance.

1) Adaption of Subcultural Dance to Contemporary Pieces

One possible approach is brought by choreographer and contemporary dancer Cassiel Gaube in a performance that I witnessed at the Centro Cultural Belém (CCB) in January of 2024 called ‘Soirée d’études’, Gaube performed with two other contemporary dancers that also dance *house*. The program and the hosting venue were by CCB, a foundation led Cultural Centre in Lisbon. The performance was open to all audiences, however, with a relatively high-priced ticket for the Portuguese living costs and wages (12-17 EUR is the ticket price and the minimum wage in Portugal is 820 EUR).

In another performance called ‘Farmer Train Swirl’ at the Belgian dance and theatre festival TAZ#19 in 2019, Gaube handed out information sheets mapping out the different moves and grooves with colour codes indicating what styles they are taken from, thus offering vocabulary to the audience (T’Jonck 2019). For the purpose of cultural mediation, in his performance at CCB he briefly contextualized the subculture of *house* before starting the performance by telling the audience that it came from black culture in New York and

that he is taking the vocabulary of *house* and deconstructing it by making an ‘étude’ or exploration. With him on stage was a DJ, thus representing the club culture that House is from. Furthermore, on the website of CCB, we find an information sheet that talks about the meaning of House culture for Gaube’s performance (CCB 2024). Focusing on technique and move execution rather than the cultural contexts, Gaube talks about his fascination of *house* dancers. They can watch each other for hours because they have the same cultural codes and they play with them while trying to decode each other’s moves, Gaube says. The choreographer then wants to understand how to make an audience read and decode the moves if they are not familiar with the vocabulary. His approach to this is the repetition of movement sequences. After repeating a step for multiple times, he then adds a move and hopes that people start to recognize the moves that their eyes have grown familiar to. The music in Gaube’s performance at CCB only entered at the end, after 45 minutes, as if trying to maintain the audiences focus on the steps before adding the music that automatically created a state of ecstasies in the dancers’ bodies.

Focusing more on the technique, while not forgetting to introduce the culture, Gaube chooses to recontextualize the steps from their culture and uses them for a contemporary piece or a ‘study’ (org. étude), how he calls it. There were moments, however, where a prior mediation of subcultural codes would have enriched the performance. In moments where a cypher¹²-like energy was created, the artists looked hopefully to the audience almost waiting for us to join in and cheer, but the silence remained until the end. Such a moment could have presented an almost ritualistic experience where the collective merges and becomes part of the performance through the body, activating the energy of the circle without the aesthetic of an actual circle. I suppose however that such behavioural shifts are fruit of a mediation that goes beyond a punctual and performance-based mediation, which will be elaborated in chapter 5. In the case of Gaube, the artist took on the responsibility to mediate his subjective subcultural experience to the audience with a very brief introductory talk before focusing on the technical aspects of the dance. His work is thus one of familiarizing the audience with *house* vocabulary and exploring their kinaesthetic potential.

¹² A cypher is the formation of a dance circle with people standing outside cheering and giving energy to the dancers that are performing their moves inside the circle. Cyphers are about sharing rather than battling.

Another example in this cluster is the performance of American choreographer Jeremy Nedd hosted at Teatro Campo Alegre in May 2024 and programmed by Festival DDD. With a ticket price of 12 Euros, 5 performers examine and deconstruct the legendary Hip-hop dance move ‘Milly Rock’. Nedd states: “Taking a look into the ‘algorithm’ of marginalized movement languages, one asks: can a dance move belong to anyone? And, when yes, who actually profits from it?” (Nedd 2024). The classical dancer Jeremy Nedd thus explores the limits of the Milly Rock movement that belongs to the subculture of Hip-hop dance, in a contemporary dance piece. About his work, Nedd says that after he left the ballet, he started creating works with social dances whose movement language are not yet considered virtuosic and that are not accustomed to these stages (Swiss Performing Arts Award 2023). On the synopsis of the festival page, Nedd explains the context of the Milly Rock that he is using for his work in a clear and thorough way.



Figure 3.2 – Picture from “from rock to rock... aka how magnolia was taken for granite” by Jeremy Nedd, 2024. Photograph by Frowein.

2) Display of Subcultural Dance as Part of a Bigger Narrative

In the second cluster I allocate contemporary dance performances where no such contextualization is given and maybe not even needed because the element of dance is secondary to that of the storyline. An example in this cluster is the performance ‘Higher

Xtn.’ by contemporary choreographer Michele Rizzo that will be shown in the opening of CAM, Gulbenkian in Lisbon on the 20th and 21st of September 2024. Open to any public, free of charge, programmed by the live arts department of CAM and hosted in a non-conventional performing space that is the hall of the new building. His piece brings club culture into the institutions and “explores how nightclubs offer dancers a space for self-expression and communion” (Stedelijk 2018). Although the spectator can identify that the movements, taking inspiration from shuffle, a club dance style from Melbourne danced to techno music, and *house* dance are somehow different and must belong to a specific movement language, it is not necessary to introduce this vocabulary or subculture since the purpose of the piece is to show the power of club culture in uniting people and creating a safe space.

Similarly, Portuguese choreographer and founder of ‘Ou.Kupa’ Piny presented her work ‘Onyx’ with André Cabral in April 2024 at the Festival Dias da Dança (DDD – Days of Dance) in Porto and in Teatro Bairro Alto in Lisbon, 2024. Although during the performance, many dance styles like *voguing*, *house* and hip-hop were used, the central point was the narrative of this ritualistic moment that talks about ancestrally and imagines futures. In the performance the dance vocabulary melted to the point where everything they danced was in service of expressing the narrative (Teatro Bairro Alto 2024c). This narrative explored ancestrality and past contrasted with manifestos for the future. The different dance styles helped to underline this duality. A more abstract drawing of ancestrality was marked by elements of hip hop, breakdancing, classical contemporary dance, middle eastern and north African dance, all of that in a rather slow pace. This more abstract and poetic part was followed by a more dynamic part that imaged and called for possible futures with the recitation of manifestos written for the piece by Piny. In this rather upbeat part, the dancers used more clubbing styles (*w(h)aacking* and *house*) and a lot of *voguing*. In the synopsis, Piny writes “there is ritual, there is clubbing” (Teatro Bairro Alto 2024c, Translation by Author). Although the two terms in this quote sound complementary, I perceived the ritual to be very present in the clubbing part as the dancers were repeating moves and building each other’s energy up, using the dance to get to a joyful state rather than showing off a complex choreography. This blend of spoken word, theatre, the use of the space and the different dance styles worked well in the theatre space and supported the experimental nature of the piece. Hosted and programmed by Teatro Bairro Alto, ‘Onyx’ had a ticket price of 5-

12 euros. The only hints to dance subcultures are in the description when Piny writes ‘we bring the street’ and ‘there is clubbing’, referring to street- and club cultures of dance (ibid 2024c).

3) Display of Subcultures in a Puristic Way (Occupation of Space)

The third cluster I propose is a puristic display of subcultural dance like in the case of ‘Ou.kupa’ hosted at Teatro Bairro Alto (TBA) from June 13th to June 25th 2023. With the curation of Piny, TBA opened their space and let “the other dances” occupy their institution. The event had some free activities like the training sessions and others where tickets from 5 to 12 Euros were charged. The description on the website offers a good explanation of what the project aims to do, which is why I chose to depict it in the following.

“OU.kupa is a celebration dilated in time and occupation, where another history of dance begins to be written and shared. The aim is to create foundations for languages that emerged in an informal context, on the street, clubbing, between Africa, the USA and Lisbon. Curated by Piny, a program of six performances will be presented at TBA, along with an exhibition, open training sessions with DJ sets and a cycle of talks. And, additionally, a battle at B.Leza” (Teatro Bairro Alto 2023).

By using anthropologic tools, the research group of ‘OU.kupa’ mapped out the evolution of different dance styles that emerged on the streets or in the clubs and tried to connect the dots in between them. They then duplicated this visual map, which was exhibited at TBA, and tried to do the same for Portuguese dance evolution. Those maps covered the lateral wall of the exhibition space. Next to it, videos of different dancers in Portugal were projected on a screen. Video material was gathered from old dance battles, television shows and performances. Finally, old TVs were set up showing the interviews that were conducted in the project research. Visitors could plug in the earphones and listen to them. This exhibition was inaugurated with a talk, which I visited, explaining the work and how to understand the map. There were various talks all throughout the project span as well as a dance battles, training sessions and performances. The training sessions were held in small groups inside of TBA with a live DJ playing music and everyone dancing and sharing steps. The performances were organized in blocks of three. ‘OU.kupa’ was created out of a pure curiosity and love for the preservation of dance culture. Until receiving the financial funds, everyone in the project group worked for free without commercial interest. It’s a project

dedicated to the preservation, representation and visibility of dances from street- and club culture.

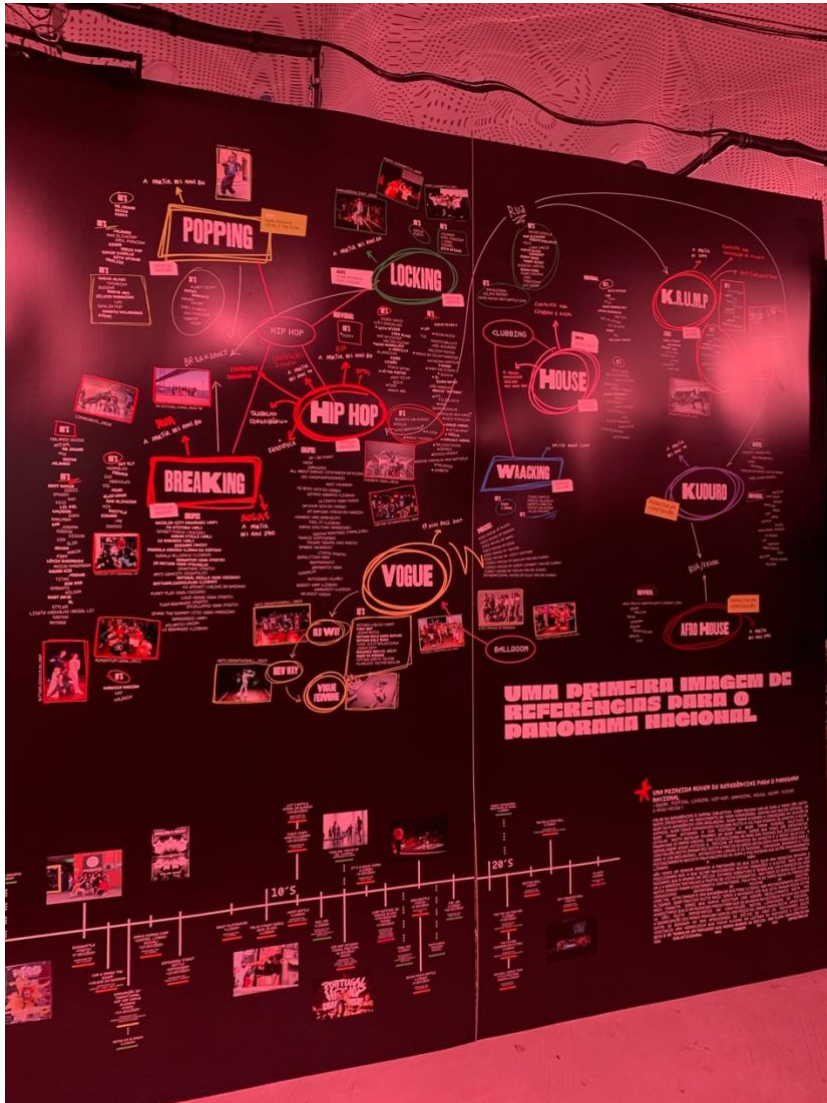


Figure 1.3 – Picture from the Portuguese dance history map by OU.kupa. Lisbon, 2023. Photograph by Cabañas.

As a second example and following the footsteps of ‘Ou.kupa’ I turn to Dougie Knight’s ‘Krump Session’ at Teatro Bairro Alto in 2024. In my interview with Dougie Knight, a *krump* dancer, choreographer and subculturist, he says that contemporary dance choreographers are often interested in collaborating with him to deconstruct the *krump* movement. Dougie Knight however says that *krump* is already complete, a whole culture, with moves, codes and a history. He is tired of having to adapt his movement so that it can be shown on stages or made digestible. “It’s not about deconstructing dance, it’s about deconstructing people’s mentality to the point where they realize that this is a style that is

already complete in itself. And people have the right to just exist” (Dougie Knight 2024, 153, Interview in Annex, Translation by Author).

In his shows, he presents *krump* in its pure form with people on stage hyping¹³ each other, with all the movement quality and only with vocabulary from this subculture, proving that maybe there is no need to complement it with other styles to make it digestible to the audience. Similarly to ‘Ou.Kupa’, hosted in Teatro Bairro Alto in 2023, the theatre invited the artists to occupy their institutions. Again, the performance was free to all publics with a ticket price of around 12 EUR (Teatro Bairro Alto 2023).



Figure 3.4 - Krump Session, Dougie Knight and Fam. Lisbon, 2024. Photography by Jafuno.

Before the show, the hosting venue made interviews with the artist talking about *krump* and familiarizing the audience with the dance genre. The interviews are publicly accessible on their social media account(s) and youtube (Teatro Bairro Alto 2024b). Another, more common example of a puristic appearance of subcultural dance would be the hosting of balls in theatres, like it was done in Rivoli Theatre and Coliseu Porto Ageas, programmed by the Portuguese Dance Festival, Dias da Dança for the very first time in 2022 (Festival DDD 2023; Festival DDD 2022; Ágora Porto 2023). With workshops, a ball, an afterparty and talks, ballroom culture was celebrated in a pure and unchanged way inside the walls of

¹³ Hype is the energy that the Krumpers that are not in the circle dancing give to the one dancing. Shouting, yelling, clapping, movement, hand signs, stomping, etc.

cultural institutions. As stated on the festival’s website: “With hundreds of national and international participants competing in various categories, this *ball* marks the entry of *vogue* culture into a cultural institution in Portugal, taking place, for the first time, outside the underground scene where it emerged and grew over the last few decades” (Festival DDD 2022, emphasis in original). Open to the public, the ball charged tickets of 7 EUR.



Figure 3.5 – First ball inside a Portuguese cultural institution, Teatro Rivoli. Porto, 2022. Photograph by Caldeira.

4) Street Performances

The last cluster I detect is the use of subcultural dance when ‘street-programs’ are organized. In November 2023 in the context of their program of Japanese art, Engawa, the Centre of Modern Art of the Calouste Gulbenkian Foundation in collaboration with the Alkantara performing arts festival, invited the Japanese collective Chim↑Pom from Smappa!Group. In an abandoned area in Marvila, the art project ‘Sidee Trip’ that opened to the public with free entry turned into a whole event with music performances, cooking contests, workshops, DJ sets and a breaking battle, the project intended to “reclaim the street as a space for socializing” (Gulbenkian 2023; Alkantara 2023). In contexts where the outside space or the street as a concept and place takes on a protagonist role, it is very common to see hip-hop and breaking battles being used as a performative element. Interestingly, in this case the spatial dimension is not affected by displacement, hence preserving the natural environment (Shapiro 2019; Chatzipapatheodoridis 2017). This means that the subculture is shown in a

space familiar to its culture and not a museum or a theatre stage, where it is shown out of its natural context.

In the specific case of ‘Side Trip’, there was no mediation of subcultural information. The breaking battle, organized by the brand Dedicated, takes place every once in a while. The insertion of the battle into the program was thus an invitation to occupy this space, more than a staged performance. In this case I do not reckon an extended contextualization to be very relevant, because there was no internal or external institutionalization, meaning that neither the content nor the organizational presentation of hip-hop culture- and in this case breakdancing – changed.



Figure 3.6- Project «Side Trip» at Azinhaga dos Alfinetes. Marvila, 2023. Photograph by Abranches. © CAM – Centro de Arte Moderna.

However, let’s remember the piece ‘Krump Session’ by Dougie Knight that was used in the previous cluster as it was created in response to an invitation by Teatro Bairro Alto and shown in a black box space as an isolated programmed performance. This piece will be shown in Serralves, Porto in June 2024 as part of their ‘Serralves em festa’ (Serralves in celebration) program with a lot of other activities, program, and free entry (Serralves 2024). To put it in Piny’s words when talking about the inclusion of street styles in institutional programs: “There are things that are like: The summer festival, so it’s there. Summer festival on the streets, perfect, let’s call some of them, amazing, that’s it” (2024, 186, Interview in Annex, Translation by Author)

Whether street festival or open-door program, what is relevant for this cluster is the emphasis of dance subcultures as something of the everyday and with a focus on the social function rather than the artistic value (see also Carter 1998).

Concluding these different clusters and scenarios, we could say that the way in which information on the subculture shown is brought to the audience can be artist or institution led and depends on each project, the questions proposed in the beginning, as well as the cluster they fall into. Dance in subcultures is often an element inside a cultural context. The choreographer and the programming entity can then choose to focus only on the aesthetics of the dance or expand the cultural mediation to display the context. Of course, every artist can decide how much he/she wants to explain about the subcultural experience. Maybe some artists consciously avoid encrypting cultural codes for the audience because they want to avoid commodification. What can also be detected with these examples is that many of the performances had reduced social accessibility due to ticket prices. In all the examples the pricing was defined by the hosting or programming institution and not by the artists themselves. Regarding the fact that dance subcultures normally reject monetary entry requirements, this is clearly an impact that the institution brings. Meaning then, that by choosing to perform in an institution, the artists are subjected to a pricing policy that can hinder members from the subcultural community to access the work. At the same time, it also ascribes a monetary value to performances with subcultural dance and gives it the same parameters as ballet and contemporary dance.

I aspire that this attempted categorization will help cultural agents to navigate the cluster they are feeding into and how/ whether to mediate subcultural information. Furthermore, it also helpful to

3.2.3 Cultural Mediation of Subcultures: Thoughts and Suggestions

In its root, cultural mediation comes from the German ‘Kulturvermittlung’ and is the transfer of knowledge, creating, as art historian Maria Lind says, “contact surfaces” between the artwork and the audiences (2013, 103). Although the English term of mediation brings the idea of conflict resolution to mind, in a publication by the Swiss Arts Council and Pro Helvetia entitled ‘Time for Cultural Mediation’, the authors explain that questioning and

negotiating between institutions, audiences, art works and their social contexts, are the core of cultural mediation (Mörsch, Richterich & Gyger 2013). It is then not necessarily mediation work in the sense of conflict resolution between two parties as can be understood in the semantics of the word, but an act of contextualization on an artist/work/project that aims at offering knowledge to question, negotiate or create understanding. Cultural Mediation should create room for exchange, rather than being a didactic one-way communication by the institution (Lind 2013).

Lind further explains that cultural mediation is transdisciplinary and is partly a curatorial task, strongly situated in the education department, and also a concern of the marketing department that tends to work with narratives in order to talk about a project, hence also transforming the way in which we talk about a certain work. While the curator has a say in how the artwork or project is perceived, the educational department often works with the audience to create participatory moments around it (ibid 2013). What strikes me as an important addition to this disciplinary field of influences on cultural mediation are the producers. Not only do they work with all those departments to create said narrative, to implement the curatorial vision and to think and organize those participatory activities, but they are the ones that, ideally, have the overview of it all. A producer will know what kind of marketing text makes sense with the vision of the artist, the curator and what kind of additional activities would make sense to talk about and around the work. I am aware, however, that not all producers have room to actively partake in the whole decision-making process. Nonetheless, for a coherent cultural mediation all through the project, I argue that the producers are crucial.

In the publication mentioned above, commissioned by the Swiss Arts Council and Pro Helvetia, Carmen Mörsch, director of the Institute for Art Education ZHDK, writes: “There is a conflict inherent in mediation about who has the right and the opportunity to own art, to see it, to show it or speak about it: a conflict which is almost as old as the arts themselves (Mörsch, 2013, 33)”. This conflict has been addressed throughout this thesis, namely in chapter 3.2.1 when talking about free artistic expression vs. cultural appropriation.

The frustration that community members feel when their subculture is exposed in ways that they consider commodifying (Chatzipapatheodoridis 2017), disrespectful or

banalizing can precisely be mitigated if an institution shows that they care to listen, include them in the conversation and provide context to honour the subculture shown. Not only that, but also for the audience that wants to understand more about the subcultural codes, histories and contexts, cultural mediation is crucial.

As the PassionFruit dance company run by Haitian/Swiss Tatiana Desardoun likes to ask in her workshops and research: When we dance, we are taking from black culture. What are we giving back? The dance company is dedicated to creating a bridge between the kinaesthetic movement and the culture that lies behind it. Tatiana takes her educational program called “PassionFruit Seeds” to the classroom, to the cultural institutions and to disadvantaged communities to then dance together and afterwards ask why this dance emerged, thus slowly talking about the underlying problems of structural racism (MASS MoCa 2021). In her workshops the *house* dancer sometimes hands out brochures with questions on our relations to dance and black culture. People think and discuss these questions in small groups with the goals of honouring the culture and the shoulders of all the people that made it possible for *House* dance to be taught in a dance studio on the other side of the world. What goes for black culture, goes for LGBTQ+ cultures, Latino culture or any cultures that we are taking cultural codes from. The way to giving back starts by listening.

Similarly, to the passion fruit company, Dance historian Brenda Dixon Gottschild asks: “Without questioning origins or rights, we have appropriated world cultural products as consumer commodities in a buy-and-sell, take-and-take environment. But what is given back?” (2002, 3).

In my Interview with Head of Educational Service at CAM, Susana Gomes da Silva, we addressed the matter of representation of cultures that are not ours. She then mentioned an inspiring example of an exhibition on the Iranian or Persian New Years celebration “Nowruz”. This was part of a project in 2017 called “New Year’s Celebrations: Islamic Art in the Calouste Gulbenkian Museum” consisting of two exhibitions, one of them being specifically about the Nowruz (Calouste Gulbenkian Museum 2017). One big part of the educational service is cultural mediation. For this purpose and in this specific example, Susana Gomes da Silva and her team opened a call to Iranian/Persian people who celebrate Nowruz and wanted to be part of the exhibitions committee. In this example we see how

people from this culture were given a seat at the table on how to represent and transmit their tradition and story to the museum visitors. In my opinion, this act of joint attention and accountability makes the museum more accessible by changing the narrators and presents a good example of situated knowledges as coined by Haraway (1988), introduced in the previous chapter. However, the visual arts normally have a longevity in its time of exhibition, that the performing arts naturally lack. Would it be viable to create a committee with subculturists for a single performance that lasts maybe 100 minutes? Are we thus passing the responsibility for the most appropriate cultural mediation back to the artists and their production company? I argue that, and always depending on the way that the subculture is presented, all we need is to provide context if it makes sense in the scope of the performance. Restating my point from chapter 3.1.2, “Spaces of Dialogue and Conviviality”, a practice of listening and offering context needs to be cultivated. I consult a quote by Ana Botella to underline this point:

“So again, we were talking before about how art is expansive and the way that it generates experience and [...] meaning. I feel like museums for a really long time, they've been overinterpreting it. Don't you think? Now I think that what we need to do is just to create context. It's not to interpret. It's just to create context” (Botella 2024, 130, Interview in Annex).

Providing context of the subcultures shown offers a way of listening and honouring this culture and gives the spectator a framework to learn more if desired. Personally, I think the fringe programming around a performance like conversations, workshops, video installations, is ideal to tackle this matter. Especially in the first cluster mentioned, where subcultural vocabulary is shown in a contemporary dance piece, a well-designed use of fringe programming and/or contextualizing during the performance can be decisive as to whether we are talking about representation or appropriation, in as much as the two can be divided.

4. Production of Live Arts: An Internship Report

The following chapter presents the report of my internship, which took place from January 08, 2024, to June 13, 2024, in the live arts department of the Centro de Arte Moderna (Centre of Modern Arts, CAM), which is part of the Calouste Gulbenkian Foundation (FCG).

The following chapter includes a contextualization of the CAM and the live arts department, insights and learnings from my internship. I will also present topics that I had

the chance to deep dive in, and other matters that appeared only in retrospective. One of the most insightful parts of my internship were the interactions with people from all fields inside of the Calouste Gulbenkian foundation, but also artists that came in for specific projects like Mikhail Karikis, who invited me to see the rehearsals for the project ‘Sounds of a Revolution’ that he is doing with the educational department of CAM and the students of the Artallis arts conservatory¹⁴ or even artists that just passed for a visit like in the case of multimedia visual artist Paul Rucker, who came to have lunch with the live arts team on my first day and with whom I had an inspiring conversation. Many things I learnt in meetings, inhouse workshops and informal conversations. It was in those situations and conversations, where so many matters were addressed, questions asked, and collective reflections made. In one team lunch for example, curator Rita Fabiana and senior producer Francisca Aires started sharing their most demanding projects in production and how important it is to set boundaries in production, because in most cases the producer is the first on to arrive, the last one to leave and also the mediator between technicians, artists, directors, audiences and ushers. The producers make sure that things run smoothly, which is why big part of the work is not visible to the audience. Setting boundaries of what is acceptable and what not - like for example working unpaid extra hours or tolerating unreasonable demands from artists - is crucial to ensure an emotionally sustainable career as a producer. Another example of a learning situation in my internship is a course of gender neutral and inclusive language that anyone interested was allowed to join. For two afternoons, president of the LGBT Association Portugal Daniela Filipe explained the most important terms, techniques and tools to apply gender neutral inclusive language. We did exercises where we rewrote journal articles, and I tried to apply the tools learnt in my internship when writing emails, texts for the communication department and even for personal communication. These two examples show the spectrum of learning situations I was exposed to during my internship.

Once again, the production of knowledge does not only happen through tasks that can be documented and pinned down, but in the interactions that make one connect the dots, it happens, as my internship supervisor at the host institution, Rita Fabiana, told me, when

¹⁴ Throughout one year Mikhail Karikis and 52 students between the age of 14 to 24 of the arts conservatory of the municipality Loures, developed a musical performance that reflects on the symbol of the clove in the Portuguese revolution of 1974 and the climate crisis in general (Centro de Arte Moderna Gulbenkian 2024). The result of this participatory work was shown in the Grand Auditorium of FCG on the 14th of September 2024.

listening to others, listening to our own thoughts and knowing how to bring all of that together. I say this because it has become hard for me to separate the knowledge that I have gathered from informal conversations from the connections I have made myself and thus all conclusions are a product of the stimulating encounters I had.

As touched upon in my reflections on the role of an arts institution, it is relevant to understand the model of the institution in cause, as well as its place in the socio-cultural landscape it occupies. In this variety of art institutions, Ana Fabíola Maurício (2016) categorizes three different kinds of modern art museums, influenced by the new art centres and their more progressive approaches. The first category being the conventional arts museums with a collection and following the renewed developments in the field; The second one being more experimental and sometimes temporary spaces in alternative, urban contexts with specific exhibitions. The CAM falls into the following and third descriptive category:

“[...] and finally the spaces that mix the roles of art museum and of art centre to the fullest – by collecting, preserving, curating, exhibiting, researching, and studying their own collection, while simultaneously promoting temporary exhibitions which fully comprehended art works that did not belong to the museum/art centre, and also by allowing for a space of dialogue with local artists as well as for courses, symposia, and workshops for the public. (Ferreiro Nobre Maurício 2016, 129).

This hybrid institutional model that makes up the CAM is getting a renewed home, as the building has been under renovation for the last four years. With an extended garden and an architectural design by Japanese architect Kengo Kuma in collaboration with landscape architect Vladimir Djurovich, CAM reopened its doors on September 20th 2024 (Gulbenkian n.d.). With a new department dedicated to live arts, the experimental spirit of an art centre, the historical heritage of the building and an own collection, director Benjamin Weil says: “what's interesting to me is to what extent this, quote-unquote, schizophrenic DNA enables us to explore” (2024, 147, Interview in Annex). What Benjamin Weil means by this is precisely CAM’s hybrid character described in the above quote by Maurício.

After presenting the CAM and its live arts department, where I did my internship, I will present ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté, the main project I was involved in and which I use as a case study to apply concepts such as the artification, the difference in aesthetics of subcultural dances, the creation of utterances and dramaturgy, and the approaches to (sub)cultural mediation.

4. 1 Centro de Arte Moderna (CAM)

4.1.1 Past and Future: From ACARTE to CAM as a House for Artists and Audiences

The Modern Art centre (CAM) of the Calouste Gulbenkian Foundation (FCG) was constructed in 1983 as the first modern arts center in the Iberian Peninsula and the first institution to host permanent exhibitions of contemporary art in Portugal (Maurício 2016). The Calouste Gulbenkian Museum already existed and called this new model of art institution into being:

“ it's not just the Modern Art Center, but historically, the modern... In other words, what was modern, had to do with the modernity we lived, right? The fact that it was called a centre was already a sign that the institution wanted to embrace an idea that had much more to do with a cultural center. This idea of a meeting place for the arts and not just a museum. Because when you talk about a museum, we very quickly think of heritage, collections. So it's something that has one frame or another and another institutional frame” (Fabiana 2024, 192, Interview in Annex, Translation by Author).

In the late 1970's the notion of the traditional museum that shows collections of past artists was being expanded (Bishop 2014), which is why one year after the inauguration of the CAM, the ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) was called into into being with Maria Madalena de Azeredo Perdigão as its first director (Fundação Calouste Gulbenkian n.d.a). It was only then that performing arts like theatre and dance were given visibility in the same space as visual arts (Fundação Calouste Gulbenkian n.d.a). Experimentation, trial and error, creation, debate, and exchange were strongly promoted by ACARTE. One of the main happenings in this program were the “Encontros Acarte”, meaning meetings of ACARTE, creating a meeting point between different performing arts companies, opening an international dialogue and presenting national pieces of emerging performing artist (Barreto 2018; Fundação Calouste Gulbenkian n.d.). Especially in the field of dance, ACARTE had an immense impact in making the art form accessible to the public, encouraging new forms of movement, and establishing its presence in the arts (ibid 2018).

“The activities of ACARTE in this field brought the most experimental ways of contemporary dance to the Portuguese public, be it from Europe or other continents. During the presentation of those groups, ACARTE organizes “workshops” in order for Portuguese dancers to share and benefit from the experience” (Fundação Calouste Gulbenkian n.d.a, 52; Translation by Author).

This extract from a book by the Calouste Gulbenkian Foundation shows once again the role of international exchange in the diffusion of dance knowledge. The intensity in programming of ACARTE decreased until 2002, when the service was dissolved, leaving the CAM with some of its legacy, such as programmatic lines like ‘Jazz em Agosto’ Festival or the spirit of what once was a revolutionary place of exchange and encounters (Barreto 2018).

Fast-forward to the beginning of 2024, the time of my internship, the CAM had been in renovation work since 2020 with the reopening planned for September of 2024. This meant that for four years, the Center of Modern Arts was an institution without physical walls. The projects of CAM were therefore held on the streets, in peripheric parts of Lisbon, in the Amphitheatre and gardens or in the spaces of the Calouste Gulbenkian Foundation. This outreach to the periphery also served as an attempt to reach new audiences and familiarize demographically diversified audiences with the institution so that they will feel comfortable to visit CAM once it reopens. Such initiatives were projects like ‘Side Trip’ by Chim↑Pom from Smappa!Group introduced in chapter 3.2.2 or ‘4 Olhos/ 4 Odju’ a participatory project by artist António-Pedro. The latter was a shipping container set up in Chelas, a peripheric part of Lisbon, with a multimedia installation on the inside and an urban art mural on the outside (Centro de Arte Moderna Gulbenkian 2022). As stated by CAM, the goal was to bring the art centre and the communities of Lisbon’s neighbourhood of Chelas¹⁵ closer to each other (ibid 2022). Through these initiatives, we identify thus a desire to reach the marginalized communities, include them in the art discourse and make them part of the audience. As outlined in chapter 2 and as stated by Dougie Knight, dance subcultures often emerge and appear in such communities that have long been marginalized and suffer social injustices. Representing subcultures is therefore a way to represent and relate to demographically more diverse audiences and ideally bring new audiences to the art centre. As Benjamin Weil and Susana Gomes da Silva said in their interviews, these years of renovation and stand-by helped to create ties to new audiences, enter dialogue with a younger audience, get to know CAMs neighbours, explore new artists and ultimately nurture this web

¹⁵ Through an urban development project in the 1970s, Chelas is characterized by high concrete blocks and dense social housing. Known for its multiculturalism, the neighbourhood situated in the east of Lisbon is home to many immigrant families from former Portuguese colonies like Cape Verde, Angola, and Guinea-Bissau. However, Chelas has faced issues related to unemployment, low educational attainment, and crime, which have contributed to a rather problematic reputation that is slowly being recovered (Heitor 2016).

so that when the CAM reopens, it is a space where people feel like they can walk in anytime and feel comfortable.

In a team meeting, our curator, Rita Fabiana, and I started imagining what could be done in the new multipurpose room, newly renamed as studio space, aside from the existing program. What could we do that would go in line with the values of CAM as a place of artistic creation, while making use of the potentialities of the room? This question led to a brainstorming session that reinforced my conviction that an institution is not only its walls but their workers, their audience, the city, the artwork, the artists and every small decision and action that mould this web of relations of care (see also Puig de la Bellacasa 2017). The institutional space is where this web of relations is manifested. This also means that if we want the audience to grow in diversity this is not an isolated act. If we understand the institution as a permacultural endeavour (Désanges 2023), every unit of this entanglement influences the others. As Üstek explains, this should not only mean that the team and programming should grow in diversity in order for the audience to do so, but also that power structures inside the institution get deconstructed. She suggests a more decentralized and horizontal decision-making process, giving more independence and ownership to the individual teams (2024). Just like the multidisciplinary in artistic practices, Üstek suggests that also the teams should move away from separate departments and invest in cross-skilled, mixed teams. Although with these changes Üstek strives towards creating more autonomous art institutions, which is something that I don't want to focus on here, I see value in these ideas as it reflects intrinsic initiatives that accompany artistic practices. Furthermore, it emphasizes the fact that the institution is learning and experimenting as a living organism (see also Désanges 2023).

When Rita Fabiana started at CAM in 2011, colleagues commented that this was the home of the artists. As interpreted by Rita Fabiana this means that CAM was a safe space for artists to create and reinvent their practices. They would feel comfortable coming back and they were looked after. I thus retake the idea of the art centre as a home or a house, adding Benjamins Weil's vision of what he would like the new CAM to be: "If people walk into the CAM in the future and they believe it's their house, I think we've achieved what we want to achieve" (Weil 2024, 145, Interview in Annex). This vision of a hospitable place also reflects in the new architecture of the CAM. On May 23rd 2024, after opening talks by

the president of the FCG and the director and deputy director of CAM, all new and old staff members were shown through the new building, an architectural masterpiece, designed to connect the inside and the outside. On the one hand connecting it physically with a very transparent building, automatic doors and a big wooden canopy called Engawa that represents the Japanese architectural idea of a space that is not private and not public and connects the nature to the building.



Figure 4.1 – Staff Visit to Engawa CAM, Lisbon, May 23, 2024. Photograph by Cabañas.

On the other hand, metaphorically, the CAM aims to be exactly this contact point between the outside and the inside, city and nature. The beforementioned orientation towards the outside and mission of a situated institution are pertinent missions of the new CAM, as explained by Ana Botella, deputy director of CAM:

“ [...] now I have to say that I think that [CAM] is really illustrative of all of these changes that we're talking about. Because essentially, it's not about just growth. It's not about more square metres. It's not just about expansion in such a way. [...] But it is about creating a much more, a much closer relationship with the city. It is about removing all of these concrete walls and replacing them with transparency and bringing the outside inside” (Botella 2024, 127, Interview in Annex).

This invitation to co-create and bring the city into the institution can also be seen in the new spaces. In the Hbox, a big video projection space designed by Didier Faustino, a selection of 16 movies will be presented for the visitors to pick and watch. The new drawing room also presents selected works on paper from CAM's collection, that rotate every three months. Anyone can then access the drawing room, pick a work and start drawing inspired by the original artwork. As Ana Botella mentions, even the entrance doors open automatically in front of the visitor, facilitating the entry. "It's actually like the building opens up in front of you and welcomes you in (Botella 2024, 127, Interview in Annex). As mentioned by Benjamin Weil and Ana Botella in the welcome talk of the reopening of CAM to the staff, there is a will to experiment and to give room to new formats, new voices, new practices. This experimental character of the art centre is very dominant in the new CAM. This renovated institution with a big history and a lot of potential is a very good example of how co-creation, dialogue, emotional experiences, conviviality are all very much at the forefront, always in negotiation with the limits of the institution.

4.1.3 Live(d) Arts: The Team and Tasks as an Intern

Under the new face of CAM, artworks with a performative character, sound art or anything else that does not fit into the box of visual arts, falls into the part of the programming dedicated to live arts. The team designated to the programming and production of such projects constitutes of three producers, Catarina Ariztía, Francisca Aires and Matilde Neves, coordinated by senior curator Rita Fabiana. Of course, the technical team, editorial, communication and all other departments necessary for a correct production and execution are of immense importance. However, they are not allocated only in live arts, but rather work across all programs at CAM.

Tasks I conducted throughout my internship included: Taking meeting notes and compiling into memos; Booking and organization of accommodations; Drafting contracts and invitation letters; Helping with funding applications; Ticket management during event days and handling of registration to workshops; Contact with partners, curators and artists; Creation of communication dossiers; Accompany meetings of all kind; Writing of project reports; Participation in an inclusive language course; Archiving documents and project dossiers; and many more.

As Rita Fabiana said in a meeting we had with a performing arts company, live arts are not only the product but the process of treating an arts institution as a living organism. To break it down in a more tangible way, and with a quick overview on the projects my team was/is producing, live arts can be a sound installation, a dance performance, a live DJ set, a conference, workshop or even a cooking show. It can be a performative exhibition, a music concert, or a cinema cycle. As outlined by Üstek, artistic practices nowadays are cross- and multidisciplinary and art institutions must accompany this agility (2024). Head of live arts at CAM, Rita Fabiana explains that arts must be understood not only as visual arts but in a plural sense as our contemporaneity lives of crossings and fluidity. Furthermore, she says:

“it has to be a subversive space, doesn't it? But subversive, because we have to be aware of the contemporary moment in which we live. I think there has to be a great deal of attention, even a sense of responsibility, but at the same time we have to accept that this is a space for sharing, but it's also a space for celebrating, isn't it?” (Fabiana, 194, Interview in Annex, translation by author).

What Rita Fabiana means in this passage is that especially live arts is a branch inside the institution that really pays attention to contemporary artistic practices and has the responsibility to do so and to keep experimenting with new formats. Of course, and as mentioned before, visual and performing arts often overlap and the separation of the two is not necessarily productive in the art discourse. However, and what Rita Fabiana means here, is that live arts tend to welcome more open-ended art formats. What I observed in my internship is that there are main differences in the production between live arts and visual arts such as the materials used, need for rehearsal spaces, licenses for age categorization and technical needs. A big difference is also the matter of temporalities, both in the duration of the work and also in the stay of the artists. While an exhibition can go on for various weeks, live arts projects oftentimes happen in the space of two to three days and tend to have more artists involved staying for a shorter time. Nonetheless, at the CAM the crossing between live arts and the exhibitions is constant and the teams also work together on projects.

For Rita Fabiana, celebration and freedom are pillars not only for her, but very clearly for the live arts teams as well. The inauguration parties for the opening weekend of CAM were organized by the live arts team. Maybe I incorporated this spirit, when offering my help for the organization of the silent disco party on international museums day, May 18th programmed by the educational service and the head of the department, Susana Gomes da Silva. For this party I did some research on how to organize a silent disco, checked the

technical necessities, talked to different companies and met with them and Susana Gomes da Silva until eventually we had a good collaboration and a successful event.

The project scope in only five months included all of the mentioned art forms, which is why, more than anything, I consider live arts to be multidisciplinary. The individuality and multidisciplinary of the projects could even be seen in the contracts that had to be tailored to every project. While some had performance and visual arts, like Nile Koetting with his work “Blossoms” that even made an open call for performers in Lisbon to include in his project, others had new commissioned works with a big research plan, sound recordings and incredible technical requirements like Yasuhiro Morinaga with his project “The Voice of Inconstant Savage”. Matilde Neves was the responsible producer at CAM for both of those projects and she always asked me to join in on the artist meetings, gave me the dossiers to read through and explained the peculiarities of each project.

In the new building the main activation areas for the live arts team will be the project room, a multipurpose room, the sound room for sound art installations, and of course the iconic studio, the former Sala Polivalente. In the inauguration talk of CAM’s opening to the staff members, director Benjamin Weil introduced the studio as a room filled with the spirit of ACARTE. Indeed, as we then strolled through the empty halls and stopped at the studio, stage director Helena Simões vividly remember her times at ACARTE where her career in the 1980s begun and all the unconventional shows they had organized in this hall. She said that when Portugal joined the European Union in 1986 there was a rise of experimentation in performing arts works, many of which were shown at Sala Polivalente in CAM. This risk-taking and adventurous character, as Ana calls it, is what the live arts team strives to keep up. Rita Fabiana says that the creation of a live arts branch has a disruptive character:

“Because the fact that we present- and work with these creators also stabilizes the very line of demarcation of what an institution is or what we are or what the practices that institutions work with or live with are, doesn't it? When [I] entered live [arts], I always thought that live arts were in itself, not only a program, but also an instrument for transforming the institution. It was a kind of Trojan horse” (Fabiana 2024, 191, Interview in Annex, translation by author).

As live arts are so close to the artistic contemporaneity, they keep on renegotiating the limits of the institution and also the work of the producer, the curator and the visitor. We shall see how this Trojan horse will influence the CAM and Lisbon.

The project report that should be done after each event, includes a section about sustainability. To improve this part, I met with Rosário Palha from FCG's sustainability department and created a checklist that should be consulted before beginning the production to better integrate such matters into the process. My checklist included five rough categories: Energy Consumption; Material (reused and recycled); Food; Transportation; Relation to Nature/Garden. I then included this checklist into the reports of the projects I was a part of. Oftentimes I would also help with funding applications for artist that wanted to apply for example for Moondrian Foundation or Performing Netherlands Funds. Here, I would work with Francisca Aires to respond to the matters that concern the institutions so that the artist only had to fill in his responses and then send in the application. More practical tasks were for example the booking of hotels or even the scouting for new short-term rental apartments for artists where I also arranged meetings to see said accommodations and then process them as a new supplier for FCG. As another general task I created a cultural calendar for 2024 so that our team could quickly see what is going on in Lisbon and internationally when wanting to book accommodations or just for a general overview. Overall, I was given a lot of responsibility and freedom in my internship with a variety of tasks, meetings with artists, taking part in different technical meetings and more.

4.2 A Case Study of Smail Kanouté

4.2.1 Project Description and Report

In this chapter I highlight a dance performance by French-Malian choreographer Smail Kanouté that, together with Portuguese based Nala Revlon and Brazilian Jhordan Lunarte, explores the celebration and resistance through the crossing of *voguing*, *passinho* and *capoeira*.

When I started my internship, Smail Kanouté was already programmed, but the co-production was not yet confirmed. In a live arts team meeting, Rita Fabiana informed us that, in line with CAM's values and mission of supporting emerging artists in their creation and giving the stage to different voices, the decision was to advance not only with a presentation,

but a co-production of Smaïl Kanouté's 'Bala Funk'. The choreographer had already presented a work called Yasuke Korasan in 2022 at Gulbenkian Foundation, programmed by CAM. Rita Fabiana recalls:

"I wanted Yasuke Kurosan, in a way, to be a space of celebration, a space of duration. And the fact that it was performed in the Grand Auditorium was also very symbolic. It's an institutional space, a large concert hall with 1,200 seats, which is usually traditionally linked to a classical music repertoire. And suddenly there was a work that was very hybrid. Contemporary dance and African dances at the same time, so this place of conversation and fusion in a certain way, but also Afro-futurist. I thought it was symbolic" (Fabiana 2024, 198, Interview in Annex, Translation by Author).

Firstly, it is crucial to understand that in this quote, Rita Fabiana implicitly recognizes the process of recontextualization/displacement as something symbolic. Placing such a work in a Grand Auditorium is assuming its status as art. Secondly, what I think that Rita Fabiana means with "a space of duration" is that any artwork, but especially those that carry stories and serve as a meeting point for different cultures are events that give continuity to ancestral cultures and stories, while at the same time preserving it through the institution. A time record that honours different epistemologies and wants to include them into the canon of predominantly White heritage. The institutions thus have this important tool of recording and documenting knowledge production and art works.

With this quote by Rita Fabiana, and through Smaïl Kanouté's work, I have also come to understand that this dialogical character of the arts institution that puts different knowledges in conversation is also valid for dance styles within a piece. Yasuke Korasan told the story of the first and only Black Samurai in Japan (Fundação Calouste Gulbenkian n.d.b). In the framework and parameters of contemporary concert dance he included Asian movement languages such as Thai Shi and African warrior dances. The protagonism of the piece and the way it is mediated, lay in the storyline and the dialogue of Asian and African movement heritage (ibid n.d.).

The dialogical trait in Smaïl Kanouté's work can also be seen in his new piece 'Bala Funk', where *voguing*, *passinho* and *capoeira* are put into conversation to create a space of celebration and resistance. Here however, the different dance styles are not only part of the storytelling and used as elements of the narration, but they are themselves put into dialogue and given a prominent placement in the mediation of the work. With the word 'Bala' – meaning bullet – the title already alerts us to the problematic conditions of many Brazilian

cities and especially the favelas. Realities of violence and brutality where aging is a privilege and life is fragile. In this reality, dance and movement¹⁶ are vehicles for the liberation of the body. I retrieved this information not only from the production dossier sent by his team and the knowledge I gathered talking and discussing this project, but also own knowledge, as I practice *capoeira*, I have done some *voguing* classes and have friends who are part of voguing and capoeira communities. Not only does my practice as a dancer inform the way I decode the performance, but also the importance I give to the cultural mediation and the performance in general. I remember as a teenager not going to dance performances because I would feel that the institutions never represented the dance cultures that interested me, which were street- and club cultures. Although I have become much more open-minded and interested in the contemporary expression of dance in all its expressions, I still feel strongly about performances that involve subcultural dances. Influenced by my teachers and mentors, I highly respect the history of each subculture and make sure to inform myself on the styles I dance. This sense of accountability might be present when I reflect on the importance of cultural mediation by art institutions.

“Bala Funk” was divided into three parts:

1) A video of three minutes entitled ‘Bala Funk’ that pays tribute to the victims of a massacre in the favela of Santo Amaro, Rio de Janeiro in 2021. This video was shown in loop on Saturday 18th of May from 10AM to 12PM and on Sunday 19th of May from 10AM to 7 PM. People could simply walk into the room without a ticket.

2) A workshop of Capoeira/Voguing/Passinho by Nala Revlon and Jhordan Lunarte on Saturday 18th that intended to invite people to explore these dance styles that constitute the performance. Tickets were free of charge.

3) The performance on the 19th of May on the stage of the Grand Auditorium with Smaïl Kanouté, Nala Revlon and Jhordan Lunarte. This project is a co-production of CAM and was supposed to coincide with the reopening in May 2024. However, the reopening was postponed and hence Smaïl Kanouté’s “Bala Funk” was integrated into the program of the

¹⁶ I chose not to use the term “dance” when talking about Capoeira because it is not something you dance, but rather something you play or practice.

International Museums Day. The programming and co-production is by CAM, while the venue was in the main building of the Calouste Gulbenkian Foundation. All three parts were of free entry.

Pre-Production

When I started working on this project with the supervision of the senior cultural producer, Catarina Ariztía, we had two production dossiers, each of approximately 9 to 14 pages by Smaïl Kanouté's production compagnie, Compagnie Vivons!. One of the dossiers explained the video that was going to be projected, the other one was about the performance that was still in creation. An exercise I found crucial during my internship was to read the production dossiers and then see what my colleagues had highlighted and outlined in their reading of the same text. I would oftentimes find that small details like the mention of a Berimbau in the dossier of 'Bala Funk' was outlined by Catarina because this implies amplification, organization of instrument or transport costs of instrument costs if the artists bring them. I slowly learnt what to pay attention to when reading artist dossiers about their work. The smallest details, if not considered, can have effects not only on the technical necessities, but also on the budget, on the licenses that need to be made and on the general production. The work of a producer is thus really one of anticipating and thinking through all the possible options things could work or not work out.

Together with Catarina, we had several meetings with Smaïl Kanouté and his producer, with our technical team, with the communication team, and with our curator Rita Fabiana. The role of the producer is really the job of a project manager. Excel lists are our best friends, because it is with the help of budget overviews, checklists, production plans and contacts sheets that we manage to think of every detail that is needed for a production to run smoothly. A lot of my tasks consisted in updating production plans, managing and sending out invites and especially working on the communication dossier. The latter summoned all the information that we needed to have on the website and served as a project description for anyone who needed more information. Since 'Bala Funk' used movement languages that are not yet well known in the institutional context, Catarina and I decided to also include a glossary in the communication dossier that I was mainly responsible for. Briefly describing Afro-Futurism, *capoeira*, *passinho*, *voguing* and ballroom, we wanted to

offer vocabulary and context to the person reading the performance description¹⁷. Written by me and revised by Catarina Ariztia, this glossary was then included on the website page of both, the performance and the workshop. The research process for writing the glossary was done both, through reading a lot of online articles, watching helpful youtube videos that explain the context, but a big part was through asking people. The weekend before handing in the glossary I participated in a *voguing* ‘old way’ workshop by the German Father David Elle¹⁸, where I had the chance to clarify detailed questions and be more confident in my writing. I also sent the text to a friend of mine that is a member of the Kiki House of Musa in Portugal. Similarly, for the part on *capoeira* I talked to my teacher Vado, read books, listened to podcasts. I found that when it comes to knowledge around subcultures that is commonly passed on by word of mouth, a lot of information on the internet is not necessarily wrong, but oftentimes incomplete or out of context. For that reason, I always like to talk to people, who are part of the community and can offer context for me to have a better understanding of the complexity.

Another important part were the licenses and permissions needed. Starting by the declaration of the screening rights and the declaration to be able to show the performance, we then had to hand in the video for age group classification. Via an online form we furthermore had to inform the municipalities that a performance is happening. This process is called a previous communication and is necessary for public performances and events in Lisbon. These however, were the tasks that we handled in the last month before the performance.

What took the longest time were internal negotiations as to when the performance would happen, if there would be a workshop, if the performance was outside or inside. If it was outside that would have implied technical construction work in the Amphitheatre, more expenses with the outdoor equipment and especially a later performance time, since the piece needed dimmed light. Especially technical practicalities need to be thought through and can potentially change the whole programming. When we collectively decided to have the performance on the 19th of May and in the Grand Auditorium, Catarina told me that something about putting ‘Bala Funk’ on a stage with 1200 seats facing the performers did

¹⁷ Printscreen of Glossary in Annex A (120). Only in portuguese.

¹⁸ House of Elle is an international house of the ballroom culture. In the German House of Elle, David is the father figure of the house. ‘Old way’ is the first category in ballroom culture where *voguing* as a dance style was explored.

not feel right to her. We then discussed the idea of creating a circular setting with the spectators closer to the performers, sitting on the stage. Of course, this meant that the limit of spectators would decrease, but Rita and Catarina advanced with this idea, giving the performance thus a more intimate and impactful audience experience. As agreed collectively in a team reunion after the performance, this intimacy was crucial for the conversation after the performance. The audience was very invested in the talk and the relation to the artists and the piece was positively impacted by this moment of exchange. Compared to the talk after Nadia Beugré's piece at Culturgest mentioned in subchapter 3.2.2, this conversation happened immediately after the performance in the same space, rather than in a different room with a break in between, framing it consequently as a separate event. In the talk after 'Bala Funk' the audience did not have to change the room and wait in between the two moments, hence reinforcing the idea that the contextualization and dialogue is equally as important as the performance. Another benefit of hosting the talk in the same space is that it facilitates the access to it by not having to dislocate and search for the room. In general, retrospectively, I would calculate significantly more time for the set-up of the performance, giving more time for light and sound tests, as well as rehearsals and stage set up. This would take pressure of the technicians and dancers as well, allowing also for a more relaxed environment behind the stage.

Another task of mine in this project was the management of the tickets for the performance and the workshop. Sending invitation emails to CAM's team and managing a pool of tickets for people that last minute decide to attend the performance. This is something I would start dealing with in the last two days before the show. Also in these last two decisive days, I had to make sure the two rooms we used for the projection of the video and the workshop were correctly set-up. For the workshop/rehearsal room we chose to install a big, red linoleum floor with chairs around it. The projection room for the video was changed on the second day, because the first room did not fit the purpose.

Days of event

On the weekend of 'Bala Funk', I was responsible for welcoming the artists, ticket management and the workshop 'Capoeira/Passinho/Voguing'. I arrived an hour before the workshop to check the rooms of the video projection and the workshop. Together with the sound technician, we managed to get a laptop and connect it to the boxes for the artists to

play their music. The artist arrived half an hour before the workshop and asked if, although never mentioned before, I could organize a Berimbau and some Pandeiros for him. The Berimbau is the main instrument used in *capoeira* and the Pandeiro is a form of tambourine vastly used in Brazilian music. After welcoming him, helping him get installed and briefing the room assistant, I also made sure to have a declaration for image rights and copyright protection. Together with the help of our stage director and a colleague from the educational service, I managed to get a Berimbau – borrowed from a friend – and some pandeiros from the music department. The workshop reached maximum capacity with 30 people and was a success with participants interested in the artists' work and everything working perfectly. In this workshop, Jhordan Lunarte taught the participants some foundation steps of *capoeira* and some of *voguing*. He also made us sing in a circle, cheer for each other, dance in pairs and play. A collective experience was created through the bodies and participants were given some insights into the performance.

It was good to see many of the participants at the performance the following day, reinforcing the importance of fringe programming for the creation of connection points between audiences and the artwork. After accompanying the artists to lunch I then made sure everything was alright with the room, always checking in with technicians, security and room assistants.



Figure 4.2 – Workshop Capoeira/Passinho/Voguing by Jhordan Lunarte. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.

On the day of the performance, May 19th, I arrived at the venue exactly when the choreographer himself Smaïl Kanouté got in. Since there was a piano concert in the Grand Auditorium the day before, occupying the space and hence inhibiting us from setting up with time, things had to be set-up in only one day. What normally is done in two to three days, was done on Sunday from 9AM to 6PM. Technicians, artists, production team and even our curator, everyone helped setting up the stage, moving chairs, counting seats and more. The performance ran smoothly and, as mentioned by colleagues and visitors, the conversation that followed ‘Bala Funk’ and lasted about 40 minutes, was for many people the missing piece of the puzzle that helped to understand the performance. After a short presentation by Rita Fabiana, the audience was able to ask questions to the performers. As dancer Jhordan Lunarte says in our interview

“ [...] one of the things that capoeira teaches me is orality, about having conversation circles, even if it's just for an hour, a conversation circle, a workshop and the show, because I believe that within the conversation circles, we manage to demystify this information, even more so in an area that is very new. Capoeira and Vogue is something that is very new, so we need to provide as much information as possible for people to get into it and for it to become more and more subtle so that we can just arrive in the moment and do the performance. I believe that our performance already says a lot, almost 50%, and the other 50% is inside the workshop, inside the conversation circles” (Jhordan Lunarte 2024, 179, Interview in Annex).

This fringe programming, that essentially describes the activities around an exhibition/performance, were so valued that in a live arts team reunion after the performance, Rita Fabiana said that we should contemplate to do more formats like this. The team agreed that not only it was good to work more with the educational service, but it was also good to create more intimate moments of learning and participation for the audience. Furthermore, as I mentioned, additional program around the performance is also relevant mediation for the artwork itself to be understood better and to offer context to the process, cultural context and codes used.



Figure 4.3 – Conversation after Performance ‘Bala Funk’ by Smaïl Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.

In this picture we can see from left to right: live arts curator Rita Fabiana; Choreographer and dancer Smaïl Kanouté; Dancer Nala Revlon; Dancer Jhordan Lunarte. In Portugal, Nala Revlon is considered a pioneer in ballroom and especially in bringing *voguing* to art institutions (Miranda and Durães 2021). She not only dances *vogue*, but she also organizes plenty of voguing events together with Piny. As he explains in our interview, Jhordan Lunarte is a dancer from Campinas in São Paulo, Brazil, who practices *capoeira* since 2009 and started developing the new fusion of *capoeira/vogue* during the pandemic. This was when him and his collective ‘Capoeira para Todos’ (capoeira for everyone), occupied the local square of their town Campinas to train and started to exchange ideas with *vogue* dancers from their neighbourhood.

The talk started with an introduction to Smaïl Kanouté’s work by Rita Fabiana, followed by questions directed to the performers and then an open round of questions and answers with the audience. The questions ranged from appreciative comments about their use of Candomblé symbols to questions about specific parts of the performance and their meaning.

4.2.2 Case Study Analysis

Together with voguer and capoeirista Jhordan Lunarte and voguer Nala Revlon, ‘Bala Funk’ by Smail Kanouté crossed three dance styles that have in common the celebration and resistance of bodies. The only subculture of dance that was new to me when starting this production, was *passinho*.¹⁹



Figure 2.4 – Jhordan Lunarte doing capoeira, ‘Bala Funk’ by Smail Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.

I suggest putting on the subcultural lens, when looking at the phenomena presented: Remembering the conclusion from chapter 2.1.1, we can understand that all of the subcultures started off from marginalized social groups that have as a founding stone and connection point the resistance against an oppressive system. Adding to this, all of them were made to protect and celebrate identities and bodies. Although today it might not be this same resistance that keeps those subcultures alive, empowerment of the dancing bodies and the community is certainly something innate to all of them. All of them shared meanings and a common history, whether it is the culture of ballroom with its codes and legends, the common songs in *capoeira*, or the reality of the favela that connects the *passinho* dancers. Besides hi(stories), Haenfler (2023) also mentions that subcultures can have shared objects attached. This can be seen especially in *capoeira* with instruments like the berimbau that is

¹⁹ Definitions of *passinho*, *vogue* and *capoeira* are provided in the glossary at the beginning of the work.

not only an instrument but also a teacher and a symbol of connection between the music and the game (Downey 2002). All three subcultures work as diffused networks that are spread all over the world and are somehow still connected through a shared identity and of course, social media. As folklorist and journalist Edison Carneiro says in his book about the Popular Wisdom of Brasil, in *capoeira* we can barely talk about a group in a closed sense, as the flux of people is so big (1957). It is rare to see two circles of *capoeira* with the exact same people (ibid 1957). What he tries to express is what Haenfler (2023) means by defining subculture as a porous network, rather than a closed group of people.

The travelling character in this project to me is very dominant. Firstly, all of the performers come from different geographical realities with different experiences of *vogue* and *capoeira*. From the conversation after the performance and my interview with Jhordan Lunarte I learned that in order to explore the subculture of *passinho*, they all went to favela do Manguinho, a favela in Rio de Janeiro, to attend a night of dance (baile funk) organized by Severo Santos, the dancer in the video by Smaïl Kanouté shown in loop on both days of the event. Smaïl Kanouté wanted all performers of his piece to actually understand this reality to then be able to represent it on stage. Jhordan Lunarte remembers this event and shares: “Then I realized [...] this is a revolutionary movement, because it deconstructs masculinity, it deconstructs various things that are inside us and we don't know how to deal with” (Jhordan Lunarte 2024, 176, Interview in Annex).

With the ‘movement’ Jhordan Lunarte is referring to the subculture of *passinho* that he thought he knew from Instagram videos of people dancing in closed studios but seeing in what context this dance is inserted gave him a different understanding. In an anecdote he shared in the conversation after the performance, he tells us how the most dangerous and masculine seeming men would go into the circle, start dancing *passinho* and having fun with the music. He also explains how at first, he was cautious not to dance *vogue* on the city square scared of the judgment of his male friends. However, to his surprise, everyone was very supportive and congratulated his talent. Jhordan Lunarte sees in dance therefore a tool to deconstruct beliefs systems and empower identities. When performing *passinho* on a stage like the Grand Auditorium of FCG, I like to remember Clifford’s (1992) question about travelling cultures: Where is the culture in between? Here, we are in between one of the

culturally most important places in Portugal and the favelas of Rio de Janeiro and having that in mind is crucial to understanding the piece. To me this means that there is a work of reflection happening inside the FCG with the CAM of making space for more voices and maybe also voices that are going to be critical towards the elitism present in the Portuguese art industry. This consequently means that the institution itself is in a vulnerable position. Also, by bringing in dance cultures that grew from resistance, CAM and the FCG welcomes resistance and celebration of social groups that have not had a space in art institutions for a long time.



Figure 4.5 – Nala Revlon and Jhordan Lunarte, 'Bala Funk' by Smaïl Kanouté. Lisbon, 2024. Photograph by Abranches.

In the production dossier of “Bala Funk” Smaïl writes:

"Starting from capoeira, from its roots, from the depths of the underground, to the asphalt of the favelas with baile funk and passinho dances, then soar to the sky with voguing before falling back on a starry asphalt, a harsh reality transcended by poetry" (Compagnie Vivons! 2024, Transaltion of the author).²⁰

With this description we can see how this dramaturgic construction through different subcultural dance genres works withing the piece. *Capoeira* that is characterized by angularity and a connectedness to earth, contrasted with the playfulness of *passinho* and then the polycentric *voguing* that seeks the sky and always falls back to the floor with a final Dip. While *voguing* talks about identity construction and futurism, *passinho* expresses the creative urgency to stay in the present and *capoeira* takes us back to ancestrality. In the performance there were many moments of improvisation by the different performers, showing individuality and at the same time representing the culture behind the style they were dancing. Through ‘Bala Funk’ and the aesthetic elements used by Smaïl Kanouté, all of these styles together tell a story of underrepresented bodies, of forgotten realities, their roots and potential futures. Furthermore, through this short passage from the production dossier, there seem to be different spaces for each dance and the stage presents the space where this mixture culminates.

Seeing this danced narrative, as well as these stories of bodies and identities on the Grand Auditorium, speaks for the institution as a place of belonging, where different voices are represented. Following my observations and some comments in our team, this could also be seen in the diversified audience and through reactions of the spectators expressed in the conversation that followed. The workshop as well as the conversation and the glossary were an attempt at offering context on what these dances are and where they are from. As already mentioned, the mediation of the cultural context was provided through a workshop, a video shown in loop telling the reality of the favela, synopses and glossary on the website, as well as a conversation after the talk. It is worth noting that almost all measures for the cultural mediation of ‘Bala Funk’ and the information it carries were suggested and planned by

²⁰ “Partir de la capoeira, des racines, des profondeurs du sous-sol, pour aller vers le bitume des favelas avec les danses baile funk et passinho, puis nous élever vers le ciel avec le voguing avant de retomber sur un bitume étoilé, une réalité dure mais transcendée par la poésie” (Compagnie Vivons! 2024, Original).

CAM. Smaïl Kanoué proposed the show the video that offered context regarding the situation in the favelas of Rio de Janeiro. The workshop, as well as the conversation and the communication material were elaborated and suggested by different members of the project team at CAM.

I talked to Benjamin Weil about ‘Bala Funk’ and the significance of this representativity of dance subcultures and received an answer that challenged my point of view:

“But see, I looked at it as choreography. I didn't have all these references that you have. So to me, it's also interesting because he brings in a language that is appropriated from other forms of street culture. But he's magnified them or he's transformed them by appropriating them as somebody who's been probably educated as classical dancer, if you will” (Weil 2024, 142, Interview in Annex).

Benjamin Weil explains to me that when he programmed Smaïl Kanouté he saw his value as a contemporary choreographer, independently from the style of dance and the cultural context. This shows the growing validation of subcultural dances as art and therefore confirms the completion of the artification process. It also circles back to Kwan's (2017) understanding of contemporary concert dance as essentially a melting pot definition of all current creations in performing arts, meaning that ‘Bala Funk’ is considered a contemporary piece. We can thus say, as Weil mentions, Smaïl Kanouté was not programmed because he works with subcultural dance genres, but because his work has an artistic value and is recognized as contemporary performing art. At the same time, the work he proposes is charged with cultural codes and context that almost call for some kind of cultural mediation to better understand the piece. Hence why our team felt the need to create fringe program and additional contextualization around the performance.

This for me makes it very clear that from the four clusters previously proposed, ‘Bala Funk’ falls into the cluster of an adaption of subcultural dance to contemporary pieces. Smaïl Kanouté does extensive research in form of residencies and field work. He trained different styles such as *krump*, which was also visible in his performance, and African traditional dances, while always picking up elements from contemporary dance in his pieces. This crossing and fluidity as Rita Fabiana explains, or the constant inspiration by other practices, as Benjamin Weil puts it, is very characteristic to a contemporary dance practice. Although there is a narrative, the focus is still on the movement languages and their encounter, which is why I suggest that this piece does not fall into the second category of pieces that ‘Display

Subcultural Dance as Part of a Bigger Narrative Message’, and also not the third one that would be a puristic presentation, as it is still a piece by a contemporary choreographer mixes different (sub)cultures. In this same vein, talking about “Bala Funk”, dancer Piny outlines that we need to be careful to not see this performance as the subcultures themselves. Rather, they are inspired and bring something from *capoeira*, *vogue* and *passinho*. But they are not there to represent the culture as a whole (2024, 181, Interview in Annex). It was a crossing of styles and an exploration of movements and histories.

Taking the artification process as a framework to analyse this piece, it is interesting to see how the three dances are in a different stage of this process. As *vogue* has already travelled globally, with TV shows dedicated to ballroom culture and even balls hosted in Portuguese institutions, resituating it to the stage is still significant, however not as fresh and contrasting as the recontextualization of *passinho*, which is a young dance style and still very tied to the favelas of Rio de Janeiro. Also, through my participation in the workshop, I understood that the mixture of Capoeira/Vogue already has an own technique and vocabulary, one example being their signature beat, which is called “Exu Legbara” (Jhordan Lunarte 2024, 174, Interview in Annex). Furthermore, and thus addressing the redefining of time, all these dances in its original last only as long as the dancer is in the circle or on the catwalk. Smaïl Kanouté constructed the piece in various parts, some more abstract than other with Nala Revlon walking in covered with a golden sheet until eventually sitting down hidden under the sheet, while the other performers danced around her. In some parts of the piece, he also included moments of improvisation, where the performers would take turns improvising in their own style and the others would be cheering up the person dancing. With this element of improvisation that is very anchored in African vernacular dance, the piece played with different temporalities. On the one hand, the temporality of the piece amounting to 50 minutes as conventionally known in theatre spaces. On the other hand, the real, short, ephemeral temporalities of improvisation inherent to all three styles. Personally, I think that for this piece, Smaïl Kanouté still needs to refine the transitions between there different parts and how to weave them into each other.

‘Bala Funk’ was a project that provided an emotional, learning experience through the proximity of the dancers in the disposition of the circle and also through the workshop. The latter presents a ritual performance, as was explained in chapter 3.1.3. The immersive act of

singing and dancing together in the circle, of people entering the circle, cheering for each other and playing together felt empowering. At lunch, the usher working at the workshop approached and congratulated Jhordan Lunarte saying that in all her time at the institution she had never witnessed anything similar. At the performance of 'Bala Funk' in the Grand Auditorium I spotted spectators that had participated in the workshop and felt as though they were very at ease in the space, sitting on the floor during the performance and moving naturally. Interestingly, during the performance I was in the theatre box as I had to accompany Nala Revlon's mother with the baby. The performance on stage felt thus very far away for me and I had difficulties in connecting to the dancers. On the one hand because I was worried the baby would start crying and disturb the performance, which speaks for this attentive state of flow during a ritual experience as described by Duncan (1995). On the other hand, because I was outside of the circle and felt like a passive spectator, which speaks for the aesthetic element of the circle and the energy it conveys when the spectator is in the circle and has proximity to the performers.

'Bala Funk' gave visibility to different voices and identities, thus enhancing a sense of belonging and representation. This was reflected in the diverse audience attending the workshops, as well as the performance. Visible diversity was detectable in age, gender, dance experience and looks. Smaïl Kanouté choses to bring tensions to stage, between realities but also between dance subcultures. Tensions in form of friction or even uncomfortable confrontation such as *capoeira* as a very male-dominated and patriarchist practice and *vogue*, dance created by Dragqueens that is charged with femineity and questions of gender. At the same time, tensions in form of juxtaposition between *passinho* characterized by a lot of foot work, and *vogue* where the hands and face are the protagonists. Moreover, 'Bala Funk' addresses historical tensions, as it talks about a very violent Brazilian reality in Portugal, a country that is a former colonizer of Brazil. The spectator and the institution might even ask: What changes when presenting this work in Portugal rather than in France for instance? Not only does this piece challenge us to rethink identity and privilege, but also the very artform of dance itself by including elements of visual arts, light design, chants and ritual. Bringing subcultural of dance into the institution is thus a way of representing identities that have not enjoyed as much space in art institutions so far.

About art practices that work with subcultures, Rita Fabiana says: “I think these practices have a disruptive force, don't they? Yes, they have a fracturing force. They have a transformative force. And for them to continue, these tensions have to stay alive (Fabiana, 190, Interview in Annex, translation by author).

I argue that the presentation, recording and archiving of these practices in the institution help to keep these tensions alive and maybe even to address them better. In the case of Smail Kanouté presenting *capoeira*, *voguing* and *passinho* in art institutions, gave visibility to these cultures while also creating a safe space and a sense of representation and belonging to the community.

We can thus conclude that the impact of subcultural dances with the example of ‘Bala Funk’ is an act towards representation of bodies and identities in the institution, it introduced new knowledge systems, but it also demands for the institutions to think about ways to contextualize the performance. This can be in forms of extra programming (fringe programming) or also tools to decode the information on the communication channels, like the glossary, an interview with the artist or more information on the culture. It also means that the institution brings new knowledge and therefore new conversations into its walls. For the community, firstly, this means that they get validated as an art form and can have an active voice. Secondly, the artists modernize the culture, in this case capoeira/vogue, making it more inclusive, reaching more people and preserving it by being encouraged to do such works. Thirdly, they get the remuneration to be able to keep the subcultures alive. Remembering Benjamin Weil’s question on whether the recontextualization and usage of subcultural in an institutional setting feed back to the community (2024, 138), I argue that in this case it does. It encourages the recognition and validation of the subcultures, thus empowering the community and increasing the outreach of this art.

5. Conclusion: Towards Mutualistic Relations

5.1 Impacts of Dance subcultures on Art institutions and Vice Versa

The energy of the dance subcultures and their contexts bring ritual, bodies, identities, stories, different vocabulary, contrasting aesthetics and a lot of questions and transformations into the institution. They contribute to a more culturally diverse program and bring questions with societal relevance that attract new and more diverse audiences.

Meanwhile, arts institution offer means that can feed back into the subculture: a platform to make voices heard; validation of concerns, communities and cultures; preservation and documentation of knowledge; visibility; as well as soil to experiment and create new fusions that are perhaps an extension of existing dances and can co-exist with the subculture in its purest form.

I return to the term of mutualistic relations, inspired by Rita Fabiana (2024, 191) in our interview to describe a relation that benefits both parties. Whether mutualism is possible can only be assessed when we understand what it means to each party to be positively impacted. Hence, this work offered a framework to understand both, the dance subcultures and art institutions, especially art centres. For the arts institution, building a mutualistic relation with dance subcultures is interesting, because, as could be seen in chapter 3.1.4, mutualism favours diversity of the ecosystem (Bascompte 2019). For art institutions this means that through (bio)diversity of forms (Désanges 2023) they can attract new audiences and heighten their social relevance. Additionally, they expand their attentional environment and promote conviviality. However, this also means that they stand in a relation of care to the dance subcultures and should ideally be attentive to the concerns within the communities. As elaborated in the second part of chapter 3, one big tension inside the communities of dance subcultures is the commodification or appropriation of their culture. I suggest that one efficient tool to respond to this concern as a situated arts institution and thus support a mutualistic relation are activities around cultural mediation.

This chapter brings to fruition what can be defined as the concluding thoughts of the work presented. Since I consider the benefits for the arts institution vs. the dance subcultures to be very interlinked and my conclusion to be very interwoven, small subtitles are presented to facilitate the reading.

5.1.1 On Validation, Representation and Visibility

The presence of subcultural dances in the program of art institutions brings representativity for the art institutions on the one side, as well as visibility and validation to the subculture of dance on the other side. As CAM's deputy-director says:

“That's our ultimate power. That is really the power of institution. We are the validators. We need to be very, very aware of that power, and stretch it as much as possible so that as many people can be validated and so that we're actually really doing our homework and not just being lazy and validating the same people over and over and over again, which is about increasing access. Increasing access is not just about the public. It's also about the artist that you show. It's also about the knowledges that you allow to be produced” (Ana Botella 2024, 134, Interview in Annex)

As outlined by Ana Botella, this inclusion makes the institution more inclusive and accessible to communities who have been excluded from artistic programs for a long time such as immigrant communities, low-class communities, LGBTQ+ community and other groups that challenge the hegemonic epistemologies. It also allows different kinds of knowledge systems, namely of these communities, to enter and develop the art discourses.

Inclusivity as a Benefit for Art institutions

Dougie Knight made clear in our interview that in the case of *krump*, it is immigrants and marginalized social classes that seek refuge in outlet systems like street dances. As institutions with a social mission and an endeavour to represent the local communities, exhibiting artistic practices that resonate with these social groups ideally leads to an approximation of new audiences with more diversified demographics. Broadening diversity in the representation of different identities, cultures and stories also leads to diversity in the audience. By doing this, the institution allows a broader audience to join the dialogue, hence contributing to a more representative, democratic, more situated institution. More than that, the inclusion of dance subcultures into art institutions supports a culture of conviviality and brings the institution closer to the city. Looking at the example of Teatro Bairro Alto and Ou.kupa introduced in chapter 3.2.2, we see that through the training sessions, the talks, the exhibition and the performances many people from the street- and club style dance communities visited the project at some point. I saw students from different dance schools, some of them are between 12 and 18 years old. In the exhibition we saw our dance teachers

on the screen or on stage. This emotional involvement leads to reactions of people speaking highly of Teatro Bairro Alto, when all they did was to open their space for the dance subcultures to come in and talk about the things that concern them. I argue that part of the humility of being a situated institution is also understanding that when it comes to cultures that have not been in the institution before, it makes sense to talk to these communities and involve them in some kind of form. This co-creation by the communities makes the institution more socially relevant because they are actually listening to voices and opinions in a wider scope rather than just circulating the same knowledge for years. We could thus say that the institution includes the subculture in their attentional environment, signalling a relation of care and acknowledging their interdependency.

Visibility for Subcultures

The counterpart to representativity in the institution is visibility of the subcultures. As could be seen in the example of Jhordan Lunarte that is developing a fusion of capoeira/vogue, the institutional validation encourages him and his group to pursue this artistic practice. Whether the subculture loses its authenticity with this newly gained visibility is partly subjective. This new fusion of vogue/capoeira is not claiming to be capoeira and vogue, but it takes up subcultural elements and co-exists with the subcultures. The fear of disrespecting the culture should not paralyze the artists from creating but serve as a motivation to always honour the origins and offer as much context as needed for the performance. I suggest that this work of cultural mediation should be a topic on the agenda of the first meetings between producers/curators and artists. Not only to practice critical thinking within the teams, but also, if the goal is to bring bodies and rituals into the institutions, asking whose bodies have been on the forefront of those subcultures. This not only helps to validate different sources of knowledge, but also knowledge systems and epistemologies that have maybe not found space in art institutions so far. An example for this is the knowledge in Candomblé religion that is the base for many references in *capoeira* and comes from Yoruba tribes in West Africa. The religion and its symbols travelled with the enslaved people to different countries, one of them being Brazil where it is omnipresent in the culture until today. In the conversation after Smaïl Kanouté's 'Bala Funk' we talked about Oshun, the goddess of fertility, honey and rivers that was referred to in his performance. People in the audience

stated their gratitude for the reference in the questions-and-answer²¹ section. As Ana Botella argues, it is important to show things that the audience can relate with. Understanding thus the relation to the audience as one of care, the institution should give space to topics that are a concern in this attentional environment. With concern I mean not only negative issues, but also wider themes that enjoy joint attention. This manifestation of care supports the arts institution in its aim to be a welcoming and hospitable space. By then including dance subcultures and being attentive to their concerns, audiences interested in those topics will feel attracted or represented by the artists work. We see thus how this mutualism of visibility and representativity fuels diversity in audiences.

Institutional Validation

The validation by the institution is a big responsibility, as with the act of validating the cultural object is put into a system of meaning. In the case of dance this means that the dance that is hosted is validated in the realm of performing arts and its convention. Dancer Piny thinks of this institutional validation in a double-sided way:

“Your validation is very complicated, because, on the one side, it’s a validation of the system, what means that you now have more access, more visibility and then there is a thing that is very important here that is: you can live of your art, but it’s also exposed in a system that dismisses your way of doing things” (Piny 2024, 186, Interview in Annex, Translation by Author).

A good example of this ambiguous validation is what has been elaborated in this work in chapter 3.2.1, talking about the intellectualization of subcultural capital. Knowledge, codes and practices that are in the community maybe in an already documented manner or as oral and bodily knowledge are now validated by the institution. The subculture can therefore benefit from the institutional infrastructure in preserving, documenting and validating their knowledge. However, now they are offering their stories, codes, knowledges to a system that, as Dougie Knight explained for instance, took years in even acknowledging certain genres like *krump* to be enough aesthetically pleasing to enter the institution. Another example would be the pricing, as elaborated in chapter 3.2.2. In a country like Portugal with a minimum salary of around 800 Euros, charging a 15 Euro entrance fee clearly puts up a

²¹ Normally the last part of a talk or presentation, where the audience can ask questions to whoever is presenting, talking, performing.

hurdle for accessibility. Regarding the fact that most dance subcultures come from urban environments with high accessibility, the institutional parameters naturally impose economic conditions and preoccupations.

However, the institutional validation can also be very positive and of high importance in breaking the hierarchy of classical dance vs. the other dances that leads us to shift the focus to the artist, the artwork and its core meaning. As elaborated in the chapter of artification, art institutions are ideal places to recalibrate social rankings and contribute to this shift. To get to this point, I believe that dance subcultures must be recognized, and audiences familiarized with its language and the bodies tied to it. As Dougie Knight explains²², he wants to humanize *krumpers* through his performances and play with the preconception that *krump* is aggressive and ugly and this, he claims, are the questions and issues that can be addressed in an institutional setting (Interview in Annex, 158). Examples for the familiarization of audiences with this subcultural language are also the glossary I created for the performance of Smaïl Kanouté ‘Bala Funk’ or even just the continuous exposure to subcultural dance for the audiences to get accustomed to the movement language. This familiarization can thus be of literal form, through videos, learning experiences, or through performing bodies. I thus believe that art institutions that are dedicated to being inclusive and have a performing arts program, should show all kinds of dance languages and cultures, to promote participation and to create circles of togetherness, ritual and conversation. Art centres are ideal for that purpose, since they are places where different arts disciplines can be combined and shown to create a contextualization that goes beyond a written text that accompanies the performance. Furthermore, they hold an experimental character, which means that they can really use this transformative force that dance subcultures bring.

After the conversation of ‘Bala Funk’, Rita Fabiana was surprised about what this mixed group of spectators, that was not necessarily the regular audience, had understood through the cultural codes embedded in the performances. Things that were new to her, were references to others. Embracing this change in aesthetics and dance, also means opening up space for dialogue and practicing joint attention leading to a relation of care between CAM and the dance subcultures represented. In this case, Nala Revlon represented the *vogue* community in Portugal and Jhordan Lunarte represented the new community of

²² This argument is elaborated in chapter 3.2.1, page 54.

vogue/capoeira in Brazil. Again, they were not speaking on behalf of those communities, but by being members and showing or talking about the subcultural elements they were representing the community with their subjective experience of it. Hence, this intersection was a first step in the maintenance work that builds a relation of care (Bellacasa 2017).

What it means to Represent

At the same time, the inclusion into the institution feeds back as dancers can make a living with their art while at the same time promoting the subculture. Nonetheless, the process of artification (Shapiro 2019) always brings a certain degree of deconstruction that is almost inevitable when recontextualizing a subculture of dance. While the presence in institution feeds back into the community in various ways, it is crucial to separate the staged performance from the subcultural reality. A contemporary dance piece inspired by hip-hop is not hip-hop, but it is nurtured by hip-hop and it carries those codes. Taking up Clifford's (1999) terms, the traveller in this case is the choreographer. This person is the one interpreting a subcultural experience and transmitting it to a diversified audience. What this means implicitly is that subcultural dance is not only its movements, but everything that belongs to this ecosystem and makes up the dance as a language. However, that still does not mean that what we see is the subculture.

It is important to understand that no one can ever be talking on behalf of hip-hop, or *vogue*, or any culture for that means. I refer again to the travelling character of subcultures, the dense history and the subjectivity of dance that make it almost impossible to know everything about it. Not only the institution, but especially also the subcultures themselves need to understand that even a contemporary choreographer who uses elements of subcultural dance is not talking on behalf of the whole dance subculture everywhere, he is simply informed by it and chooses to disclose it, or not. I suggest that we look at such performances as a subjective representation and never as the thing itself.

Bringing Energy into Art institutions

As another impact that dance subcultures bring, I want to reinforce that the arts institution as a field of emotional and sensorial experiences can really benefit from the energy that dance subcultures emanate. The body is in the centre of such practices because it is through that vehicle that knowledge is expressed and lived stories are told. As Dougie Knight and

Jhordan Lunarte say, the ritualistic character is innate to dances such as *krump* and *capoeira*. Bringing said culture into the institution can therefore also discuss the ritual within the limits of the institution and include visitors in the performance. In the dance workshop by Jhordan Lunarte, all the 25 participants were chanting a very traditional *capoeira* melody without prior knowledge of these practices or songs. Everyone was part of the ritual and created a connection in whatever way to other participants, to the space and to *capoeira*. This ritualistic character can also be instigated in the performance itself. In a more subtle way, it could be achieved through cheering up the dancer in a performance and bringing also energy from the observing bodies onto the stage. Taking again the example of Dougie Knight's Krump Sessions at TBA, many audience members started screaming and hyping up the dancers, thus participating in the performance. The relation to ritual can live in art institutions through the integration of subcultural dance. "We need the energy of the street. We need the energy of what's happening in real life and society. We need to let that into these spaces" (Botella 2024, 131, Interview in Annex). The energy of the street can serve as active agent represented by the choreographer/dancers, by the visitors that relate to what is shown and come to see or even as an inspiration in many ways.

5.1.2 Potential of Transformation: Personal Reflections

Transformative Potential

The emergence of dance subcultures in the cannon of contemporary art is a momentum that can be used to transform artistic and institutional practices. A juxtaposition of the process of artification of some dance subcultures, especially dance and club styles as well as other afro-descendent dance genres, and the clusters in which said dance genres appear in Portuguese art institutions, suggest that the time has come to experiment with new formats in the performing arts. As Piny outlines in our interview, the mere fact that vernacular dance styles are shown on a stage, any stage, is already deconstruction of the culture (2024, 182). What she means is that even by staging, for instance, a *krump* performance, we are already deconstructing the culture to some extent, because that is not their natural environment. As could be seen with the examples shown in chapter 3.2.2, many performances have an entry fee, which already goes against the nature of many subcultures. Suddenly there is an audience that sits there and demands good visibility of the piece and expects to be entertained. This condition of the institutional space is already a "false place" (Piny 2024,

182) so we might as well see how far we can go with it and test these limits. With this, Piny not also means the physical space but the breaking of the circle, the inclusion of spectators that are not from the community, the distortion of time, the dramaturgy, and of course the performance venue as a place where something is showcased, spectators pay, and everyone has to have perfect visibility of the dancers. As Piny highlights, if one goes to a breaking battle, you might see all dancers or you might only see half of what is happening because you are crushed in between the spectators. In an arts institution, the latter would be unacceptable. Even this shift in the performance venue to accommodate the spectator is a deconstruction of the culture.

Essentially, just the mere fact of being in an institutional setting, even if shown in the purest form possible, already deconstructs subcultural dance. This also means that expecting a performance with subcultural dance in an institution to be a complete and exhaustive representation of a subculture is an illusion. This is not something bad, but rather an opportunity to question preconceptions, address societal beliefs, even experiment with subcultural codes. An example for the latter is the case of Jeremy Nedd presented in chapter 3.2.2, who took one specific move of hip-hop dance subculture and examined the stories around it, its aesthetics and new narratives.

I argue thus that if the normative formats of showing dance are never to be questioned, then subcultural dances in institutions are prone to losing their essence. To limit subcultural dance to a format that is already known to us and force it into the mould of classical dance formats, is to risk losing the momentum of something that could have responded not only to people's desire to have emotional experiences but also; to the acquisition of knowledge; preservation of culture; representation of minorities and the rupture of the art institution as an elitist sphere. In my case study of 'Bala Funk', luckily, senior producer Catarina Ariztía challenged the format of the proscenium stage and suggested a more intimate, closer format in a circular disposition with the spectators sitting on the stage. Despite receiving a lot of resistance from the technical team that insisted they would not have time to set up the stage in only four hours, Catarina Ariztía stayed firm. Again, an institution is not only the rules and walls, but the people that uphold its mission and values.

Suggestions on how to use this Potential

If we look at the performing arts landscape, the influence of subcultural dance is omnipresent and inevitable. Ignoring the frustrations of the subculturists, who fear that their culture is not being appropriately mediated works against the institutions attempt to be situated and close to society. Doing the work of attentive listening to the community and prioritizing mediation might be time consuming, but incredibly relevant. I argue that the reason why Cassiel Gaube's performance at CCB caused such irritation in the *house* community is because he only introduced house in very few sentences and the only other way the subculture was presented was in a brochure that is discretely placed on the event page. In short, it seemed as though contextualizing *house* as a culture was just not so important, which means that members of the community felt that their culture was being misused and not respected. We could also say that their concerns were neglected or not even heard. Of course, it is questionable, how viable it is for CCB to create explanatory videos, talks or do other mediation work just to showcase one performance of a contemporary choreographer that happens to use a subcultural dance style.

Therefore, what I suggest goes beyond a punctual intensification of mediation work. Although this punctual cultural mediation that is bound to a piece that includes subcultural dance is important, in some cases this work can reduce agility and increase resources required. What I suggest is a base mediation of different dance cultures. As suggested by Désanges (2023), permanent institutions that host performing arts can practice zoning and see what spaces can be used as free training places, workshop places, talks and make this a continuous work with the community. As mentioned by Bellacasa (2017), care is maintenance work. The idea is to offer training space for dance subcultures and really any kind of dance style and anyone who wants to join. Especially for street and club dances, finding space to train is always a delicate topic. The spaces where *house* or hip-hop communities train in Lisbon are often very hidden or far from the centre because other spaces are overcrowded or not permitted to train. Again, this proposal makes sense for permanent medium to large scale institutions that have space, regular opening hours and show performing arts in their program. Like that, the only administrative effort is to communicate which space is currently available for people to occupy, have someone checking in from time to time and maintain a relationship to people from the dance communities in order for them to know that this option exists. In return the arts institution would have new kinds of

people entering and shaping their spaces and they would have energy of moving bodies and the energy of the street inside of their walls. Also, audiences visiting other art works could simply peak into the training space, be exposed to different aesthetics and get a gist of the essence of certain dance styles. Familiarizing the audience with those styles and bringing dance closer to the people consequently opens doors for programming more performance. In the CCB study on cultural consumers in Lisbon from 2023, only 26% considered dance to be one of the art forms they feel close to in some way (2023, 30). I feel that said initiatives could help bringing dance as an art form closer to the public.

5.2 From Lessons Learnt to Future Paths

I have come to understand is that the deconstruction of subcultures happens with or without art institutions, because therein lies human nature to exchange, travel, transform and appropriate things. Although when I started with this thesis, I felt more resistant towards the artmaking and use of subcultural dance for contemporary dance pieces, I learnt that there is a big potential. Furthermore, the adaptation and evolution of subcultural dance is an inevitable process especially in a globalized context, where cultural exchange is commonplace. Exploring this transformation in the realms of an arts institution, where context can be offered and the relationship between artist and visitor fostered, can be a great artistic and social exercise. I am aware however that many times, and especially in the artistic context, there is a high financial pressure that leads to reduced resources, hence limiting the possibility to create fringe programming, think about zoning and the integration of subcultural communities or even write extensive communication material when needed. I saw that oftentimes, for instance, making an interview with an artist was something that happened after the performance, when technically this contextualization would be relevant for the audience before going into a piece. This delay is not a product of laziness, but simply a reflection of the lack of time that cultural workers often have. When time and resources are short, people stick to conventional technical set ups, basic communication material and minimal exchange with the artist. This is a reality that I have chosen to leave unaddressed in this paper.

I realize that there are many limitations to my work. All the examples are either from Lisbon or Porto, two of the biggest cities in Portugal with the most cultural activity. This not only

excludes other parts of the country that also influence the local and cultural context, but it also excludes the geographical origin points of many of those dances. While I talk about the impact of the institutional presence on, for example, the *krump* subculture of dance, I never ask how this impacts the community in Compton, USA where *krump* is from. Does the staging of *krump* also feed back to the community of Compton, whose cultural codes influence the dance and are shown of stage by dancers that do not have to fear gang violence? Is it morally correct to perform Cuban rumba and charge a ticket price, when children in Havana can barely afford to buy bread? The abstraction from the community of origin is a major consequence of the travelling subcultures and in this sense already a commodification of the dance. Equally I could ask what happens to the *krump* community that would gather at the 'Gare de Oriente' in Lisbon if my suggested proposal of the zoning - institutions offering training spaces - would be implemented? Would Portuguese dance subcultures then lose their 'street' character and just be even more institutionalized? Can we even have *krump* 'Fam's' in a context without gang rivalry or is *krummp* then just the dance but not the culture anymore? Perhaps these questions, can be addressed in an institutional setting ergo, the institution itself might even be the most fitting space for such questions.

Bibliography

- Alkantara Festival. 2023. “Nadia Beugré.” Accessed January 27, 2024.
<https://alkantara.pt/festival/nadia-beugre/>.
- Alonso Fernández, Luis. 2013 [1999]. *Museología y Museografía*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- Assunção, Matthias Röhrig. 2003. “From Slave to Popular Culture: The Formation of Afro-Brazilian Art Forms in Nineteenth-Century Bahia and Rio de Janeiro.” *Iberoamericana* 3, no. 12 (Winter): 159–76. <http://www.jstor.org/stable/41674077>.
- Baniotopoulou, Evdoxia. 2001. “Art for Whose Sake? Modern Art Museums and Their Role in Transforming Societies: The Case of the Guggenheim Bilbao”. *Journal of Conservation and Museum Studies* 7, (November): 1-5.
<https://doi.org/10.5334/jcms.7011>.
- Bannerman, Henrietta. 2014. “Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication.” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 32, no. 1 (Summer): 65–80. <http://www.jstor.org/stable/43281347>.
- Barreto, Vera. 2018. “ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.” *Histórias das Exposições das Artes Gulbenkian* (website). Updated May 09 2021. Accessed May 13, 2024. https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/acarte/#_ftnref24.
- Bascompte, Jordi. 2019. “Mutualism and Biodiversity.” *Current Biology* 29, no. 11 (Spring): R467-R470. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2019.03.062>.
- Bejen Ndikung, Bonaventure Soh. 2023. „O Quilombismo: Von Widerstand und Beharren. Von Flucht und Angriff. Von alternativen demokratisch-egalitären politischen Philosophien.“ HKW (handbook), *O Quilombismo*, 6-17. ISBN 978-3-949973-25-3.
- Belhacel Clement, Larissa. 2021. “Club & Street Dances: An Art of Rememberence.” *Hip Hop Dance Almanac*. Accessed January 28, 2024.
<https://www.hiphopdancealmanac.com/ink-cypher-club-and-street-dances>.
- Bell, Catherine. 2009. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.

- Bennett, Andy. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology* 33, no. 3 (August): 599-617.
<https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>.
- Berleant, Arnold. 1999. "Dance as Performance". In *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bishop, Claire. 2012. "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity." *October* 140, (Spring): 91–112. <http://www.jstor.org/stable/41684268>.
- . 2014. *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John G. Richardson, 241-58. London: Greenwood Press.
- Bragin, Naomi. 2014. "Techniques of black male re/dress: corporeal drag and kinesthetic politics in the rebirth of Waacking/Punkin'." *Women & Performance: a journal of feminist theory* 24, no. 1 (Spring): 61–78.
<https://doi.org/10.1080/0740770X.2014.901599>.
- Brut America. 2020. "The History of Waacking." Published August 09, 2020. Accessed November 13, 2023. Youtube video, 4min., 15sec.
https://www.youtube.com/watch?v=mKss_aPM4TY&t=10s.
- Buckland, Theresa. 1999. "c, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17, no. 1 (Summer): 3–21. <https://doi.org/10.2307/1290875>.
- Calouste Gulbenkian Museum. n.d. Museu (website). Accessed December 21, 2023.
<https://gulbenkian.pt/museu/en/>.
- . 2017. Nowruz, Feasting in Spring (website). Accessed July 30, 2024.
<https://gulbenkian.pt/museu/en/agenda/nowruz-feasting-in-spring/>.
- Carbone, Charlotte, director. 2021. Punks. Published September 09, 2021. Accessed December 22, 2023. Youtube Video, 09min., 40 sec.
<https://www.youtube.com/watch?v=8sLzpCv4194>.
- Carneiro, Edison. 1957. *A Sabedoria Popular do Brasil: Samba, Batuque, Capoeira e outras danças e constumes*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

- Carter, Alexandra. 1998. "Part V, Introduction". In *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by Alexandra Carter, 193-195. London: Routledge.
- Chaney, David. 2004. "Fragmented Culture and Subcultures." In *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, edited by Andy Bennett and Keith Kahn-Harris, 36-48. Basingstoke: Palgrave.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. 2024. Sons de uma Revolução (website). Accessed September 19, 2024. <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/sons-de-uma-revolucao/>.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. 2022. CAM in Motion: 4 OLHOS / 4 ODJU (website). Accessed August 09, 2024. <https://gulbenkian.pt/cam/en/agenda/cam-em-movimento-4-olhos/>.
- Centro Cultural Belém, CCB. 2024. "Cassiel Gaube: Soirée d'études." Accessed February 08, 2024. <https://www.ccb.pt/evento/cassiel-gaube/2024-01-26/>.
- Chatzipapathodoridis, Constantine. 2017. "Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re- contextualization in Contemporary Camp Performances." *European journal of American studies* [Online] 11, no.3 (January): 1-15. <https://doi.org/10.4000/ejas.11771>.
- Citton, Yves. 2017. *The Ecology of Attention*. Translated by Barnaby Norman. Cambridge: Polity Press.
- Clifford, James. 1992. "Travelling Cultures." In *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York, London: Routledge.
- Compagnie Vivons!. 2024. Bala Funk – Dossier de Production (unpublished).
- Craighead, Clare. 2006. "'Black dance': Navigating the politics of 'black' in relation to 'the dance object' and the body as discourse." *Critical Arts* 20, no. 2 (November): 16-33. <https://doi.org/10.1080/02560040608540452>.
- Cuby, Michael. 2022. "'We are the new mecca': can New York's underground ballroom scene survive the hype?." *The Guardian*, June 29, 2022. Accessed January 30, 2024. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2022/jun/29/new-york-underground-ballroom-scene>.
- DeFrantz, Thomas F. 2001. "Foreword: Black Bodies Dancing Black Culture—Black Atlantic Transformations." In *Embodying Liberation: The Black Body in American Dance*, edited by Fischer-Hornung Dorothea and Goeller Alison D., 11–16. Piscataway, New Jersey: Transaction, Rutgers University.

- . 2004. "The Black Beat Made visible." In *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*, edited by André Lepecki, 64-81. Wesleyan: University Press.
- . 2019. "Dancing the Museum". In *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, edited by Dena Davida, Jane Gabriels, Véronique Hudon, and Marc Pronovost, 89-100. New York: Berghahn Books, 1st Edition. <https://doi.org/10.2307/j.ctvw04b29>.
- Dance Channel TV. 2009. "Interview with Popin Pete & Suga Pop". Published January 08, 2009. Accessed June 01, 2024. Youtube video 10min., 13sec. https://www.youtube.com/watch?v=GB-tx_1-XJM&list=PLw-I8DV3D7-cU93kALAImpgSIXLG0L0.
- Dance Consortium. 2007. The Electric Boogaloo Founding Members (website). Published November 10, 2007. Accessed May 31, 2024. <https://danceconsortium.com/features/article/the-electric-boogaloo-founding-members/>.
- Désanges, Guillaume. 2023. *On Institutional Permaculture: For A Living and Productive Site Of Contemporary Creation*. Paris: Palais de Tokyo. <https://palaisdetokyo.com/ressource/petit-traite-de-permaculture-institutionnelle/>.
- Document Journal. 2021. "Princess Lockerooo and Rich James are leading the Waacking revival." March 02, 2002. <https://www.documentjournal.com/2021/03/princess-lockerooo-and-rich-james-are-leading-the-waacking-revival/>.
- Downey, Greg. 2002 "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music." *Ethnomusicology* 46, no. 3 (Autumn): 487–509. <https://doi.org/10.2307/852720>.
- Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1st Edition.
- Ferat, Omar. 2017. "From Street to Stage: Hip-hop, the History of an Artification through the Example of Farid Berki." *Arab Stages* 7 (Fall): 1-19. <https://arabstages.commons.gc.cuny.edu>.
- Ferreiro Nobre Maurício, Ana Fabíola. 2016. "30 Years of Culture, Art, and Metamorphoses the Modern Art Centre of the Calouste Gulbenkian Foundation and

- the Reshaping of Lisbon’s Culturalandscape.” PhD Diss., Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/21594>.
- Festival DDD. 2022. Vogue in the final stretch of the DDD (website). Accessed February 21, 2024. <https://www.festivalddd.com/en/article/vogue-in-the-final-stretch-of-the-ddd/>.
- . 2023. Nala Revlon & Piny 007, The Deities Ball (website). Accessed February 21, 2024. <https://www.festivalddd.com/evento/the-deities-ball/>.
- Fleury, Laurent. 2014. *Sociology of Culture and Cultural Practices: The Transformative Power of Institutions*. Translated by Michael Lavin. Preface by Terry Nichols Clark. Marland: Lexington Books.
- Fundação Calouste Gulbenkian. n.d.a. *Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna e ACARTE: Antecedentes, Novos Edifícios 1983-84, e os Primeiros Cinco Anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . n.d.b. Yasuke Kurosan: No cruzamento das culturas africana e asiática (website). Accessed May 13, 2024. <https://gulbenkian.pt/agenda/yasuke-kurosan/>.
- Fundação Centro Cultural de Belém. 2023. “O Consumo Cultural e Artístico na Região de Lisboa: Estudo de Públicos – Study.” <https://www.ccb.pt/wp-content/uploads/2023/09/CCB-Estudo-de-Publicos-2023.pdf>.
- Fogarty, Mary. 2015. “The Body and Dance.” In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, edited by John Shepherd and Kyle Devine, 713-746. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203736319>.
- Fogarty, Mary. 2011. “Dance to the Drummer’s Beat: Competing Tastes in International B-Boy/B-Girl Culture.” PhD Diss., University of Edinburgh.
- Gelder, Ken. 2007. *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203446850>.
- Guarato, Rafael. 2021. “From street dance to hip hop: Performance as a tactic to maintain cultural meanings”. *Dance Articulated, Special Issue: (re)imagining dance in the age of distance* 7, no.1 (Winter): 44-65. <https://doi.org/10.5324/da.v7i1.4226>.
- Goldberg, RoseLee. 2013. “Performance Art from Futurism to the Present.” In *The Twentieth Century Performance Reader*, edited by Teresa Brayshaw and Noel Witts, 213-216. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125236>, 3rd Edition.

- Gottschild, Brenda Dixon, and Seán Curran. 2003. "The Black Dancing Body: An Interview with Seán Curran." *Dance Research Journal* 35/36 (Winter): 27–42. <http://www.jstor.org/stable/30045068>.
- Gottschild, Brenda Dixon. 2002. "Crossroads, Continuities, and Contradictions: The Afro-Euro-Caribbean Triangle." In *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk : How Movement Shapes Identity*, edited by Susanna Sloat, 3-10. Gainesville Fla: University Press of Florida.
- Grodach, Carl. 2009. "Art spaces, public space, and the link to community development." *Oxford University Press and Community Development Journal* 44, no.4 (September): 474-493. doi:10.1093/cdj/bsp018.
- Günay, Burcu. 2012. "Museum Concept From Past to Present and Importance of Museums As Centers Of Arts Education." *Procedia - Social Behavioral Sciences* 55, no.5 (October): 1250-1258. doi:10.1016/j.sbspro.2012.09.622.
- Haenfler, Ross. 2023. *Subcultures: The Basics*. 2nd ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003228417>.
- Hall, Stuart, Tony Jefferson, eds. [1976] 2006. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain (2nd ed.)*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203357057>.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14, no. 3 (Autumn): 575–99. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Hebdige, Dick. 1979. "The Meaning of Style." In *The Subcultures Reader*, edited by Ken Gelder and Sarah Thornton, 130-142. London: Routledge.
- Heitor, Teresa V. 2016. "Revisiting Chelas. In Search of the Promised Urbanness". *Docomomo Journal*, no. 55 (October): 58-65. <https://doi.org/10.52200/55.A.QO6VHVZQ>.
- HKW. 2023a. *O Quilombismo: Von Widerstand und Beharren. Von Flucht und Angriff. Von alternativen demokratisch-egalitären politischen Philosophien (handbook)*. ISBN 978-3-949973-25-3.
- . 2023b. *O Quilombismo (album)*. Berlin: Archive Books.

- Hoch, Danny. 2006. "Towards a Hip-Hop Aesthetic: A Manifesto for the Hip-Hop Arts Movement." In *Total Chaos : the Art and Aesthetics of Hip-Hop*, edited by Jeff Chang, 349-363. New York: Basic Civitas.
- Kunsthaller. n.d. What is an Art Center? (website). Accessed April 27, 2024. <http://en.kunsthaller.dk/hvad-er-en-kunsthaller/>.
- Kolb, Lucie and Gabriel Flückiger. 2014a. "New Institutionalism Revisited." *On Curating: (New) Institution(alism)*, no. 21 (January). Accessed July 29, 2024. <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html>.
- . 2014b. "An Interview with Charles Esche." *On Curating: (New) Institution(alism)*, no. 21 (January). Accessed July 29, 2024. <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html>.
- Kwan, SanSan. 2017. "When Is Contemporary Dance?" *Dance Research Journal* 49, no. 3 (December): 38-52. <https://doi.org/10.1017/S0149767717000341>.
- Kwong, Matt. 2016. "Passinho funk fanatics find 'refuge' from Rio drug life in a favela dance." *CBC News*, August 08, 2016. Accessed May 15, 2024. <https://www.cbc.ca/news/world/rio-passinho-favela-dance-bail-funk-olympics-1.3711214>.
- Lehmannová, Martina. 2020. 224 Years of Defining the Museum. (Upload on the Website of ICOM). Accessed May 08, 2024. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf.
- Lepecki, André. 2004. "Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory." In *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*, edited by André Lepecki, 1-9. Wesleyan: University Press.
- Lind, Maria. 2013. "Why Mediate Art?" *Ten Fundamental Questions of Curating*, no. 4: 99-126.
- Mackendrick, Karmen. 2004. "Embodying Transgression." In *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*, edited by André Lepecki, 140-156. Wesleyan: University Press.
- Malone, Jacqui. 1998. "Keep to the Rhythm and you'll keep to Life': Meaning and Style in African American Vernacular Dance". In *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by Alexandra Carter, 230-235. London: Routledge.

- MASS MoCa, 2021. "Made at MASS MoCA: Passion Fruit Dance Company." Published August 18, 2021. Accessed March 9, 2024. Youtube video 4min., 45sec.
<https://www.youtube.com/watch?v=MPmncvd55ZM>.
- McLeod, Kembrew. 1999. "Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation". *Journal of Communication* 49, no.4 (Autumn): 134-150. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x>.
- Miranda, Teresa and Mariana Durães. 2021. "Nasceu um *ballroom* em Portugal, um espaço seguro para celebrar 'corpos marginalizados e queer'". *Publico*, November 07, 2021. Accessed May 21, 2024.
<https://www.publico.pt/2021/11/07/p3/video/nasceu-ballroom-portugal-espaco-seguro-celebrar-corpos-marginalizados-queer-20211105-161101>.
- Moore, Ryan . 2005. "Alternative to what? subcultural capital and the commercialization of a music scene". *Deviant Behavior* 26, no. 3 (September): 229-252. <http://dx.doi.org/10.1080/01639620590905618>.
- Nedd, Jeremy. 2024. "from rock to rock... aka how magnolia was taken for granite." Festival DDD (website). Accessed May 12, 2024.
<https://www.festivalddd.com/en/current-event/from-rock-to-rock-aka-how-magnolia-was-taken-for-granite/>.
- Neumann, Birgit and Nünning, Ansgar. 2012. *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110227628>
- Ohmer, S. Sarah. 2019. "In the Beginning was Body Language" Clowning and Krump as Spiritual Healing and Resistance." In *Evoke, Crossing Borders* 1, no. 1:15-29. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1254&context=le_pubs.
- Orlov, Piotr. 2020. "Still Saving The Day: The Most Influential Dance Party In History." *NPR Music*, February 19, 2020. <https://www.npr.org/2020/02/19/807333757/still-saving-the-day-the-most-influential-dance-party-in-history-turns-50>.
- Paris 2024. n.d. Breaking (website). Accessed March 27, 2024.
<https://www.paris2024.org/en/sport/breaking/>.
- Peile, Colin. 1998. "Emotional and Embodied Knowledge: Implications for Critical Practice." *The Journal of Sociology & Social Welfare* 4, no. 4 (December): 39-59. <https://doi.org/10.15453/0191-5096.2525>.

- Pickering, Michael. 2008. *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780748631193_
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Posthumanities 41. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Randy, Martin. 2004. "Dance and Its Others: Theory, State, Nation, and Socialism." In *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*, edited by André Lepecki, 47-63. Wesleyan: University Press.
- Royal Academy of Arts. 2018. Akram Khan on ego, influences and Anish Kapoor (podcast). Accessed February 25, 2024 on Spotify. <https://open.spotify.com/episode/4NgYjqKZFttHWAPROWncVC?si=a6956782b9e74ab5>.
- Secada, Amy, director. 2017. "Come as you are" Full Documentary. 43min., 21 sec. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TKZyeShtnNk>
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Media Editor Sara Brady. London: Routledge, 3rd Edition.
- . 2020. *Performance Studies: An Introduction*. Media editor Sarah Lucie. London: Routledge, 4th Edition.
- Schwandt, A. Thomas, and Emily F. Gates. 2018. "Case Study Methodology." In *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, edited by Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, 600-630. California: Sage Publications, 5th Edition.
- Serralves. 2024. Serralves em festa (website). Accessed May 28, 2024. <https://www.serralvesemfesta.com/>.
- Shapiro, Roberta. 2004. "The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France". *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 33, no.4 (Winter): 316-335. <https://doi.org/10.3200/JAML.33.4.316-335>.
- . 2019. "Artification as Process". *Cultural Sociology* 17, no. 3: 265–275. <https://doi.org/10.1177/1749975519854955>.
- Shapiro, Roberta & Heinich, Nathalie. 2012. "When is Artification?". *Contemporary Aesthetics: Special Volume*, no. 4.

- Skellenger, Karl. 2015. "Free to Dance Episode 2: 'Steps of the Gods' (part 1)." Published January 27, 2015. Accessed March 27, 2024. Youtube Video, 29min., 29sec. <https://www.youtube.com/watch?v=UcN0G7xItwo>.
- Smadja, Jez. 2013. "Passinho: Footwork in Rio." Daily Red Bull Music Academy (website). Published March 26, 2013. Accessed May 15, 2024. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2013/03/passinho-feature>.
- Sommer, Sally. 2001. "'C'mon to My House': Underground-House Dancing." *Dance Research Journal* 33, no.2 (Winter): 72–86. <https://doi.org/10.2307/1477805>.
- Stedelijk. 2018. "Michele Rizzo: Artist Profile." Accessed May 12, 2024. <https://www.stedelijk.nl/en/digdeeper/michel-rizzo>.
- Suraj, Kumari. 2016. "WHAT IS WAACKING? | Queer History of Punking, Whacking." Published July 04, 2016. Accessed November 13, 2023. Youtube video, 08min., 40sec. <https://www.youtube.com/watch?v=l62XRkUym2Q>.
- Swiss Performing Arts Awards. 2023. "Jeremy Nedd - Swiss Performing Arts Award 2023." Published October 06, 2023. Accessed May 12, 2024. Youtube Video, 01min., 29sec. <https://www.youtube.com/watch?v=Pw8FjzX6-9Q>.
- Santos, Luísa, and Maria Eduarda Duarte. 2021. *4Cs Handbook: Colophon Reflections and Actions upon Mediation Practices*. Lisbon: Universidade Católica Portuguesa.
- Teatro Bairro Alto. 2023. "Piny (curadoria), OU.KUPA: Onde estão as outras danças?." Accessed May 12, 2024. <https://teatrodobairroalto.pt/en/event/oukupa>.
- . 2024a. "Dougie Knight: Krump Session: Ocupar o centro e celebrar a sobrevivência coletiva." Accessed January 27, 2024. <https://teatrodobairroalto.pt/en/event/krump-session>.
- . 2024b. "Krump Session é a homenagem que Dougie Knight faz aos krumpers." Published January 19, 2024. Accessed February 21, 2024. Youtube Video, 03min., 45sec. <https://www.youtube.com/watch?v=2yFJ0YVj8Vs>.
- . 2024c. "Piny: Onyx." Accessed May 12, 2024. <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/onyx>.
- Tessarolo, Mariselda. 2021. "The Museum as a Meeting Place between Artists and Audience." In *Art Museums in Modern Society*, edited by Elena Polyudova, 10-33. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- Time Out. 2018. "What moves you." Accessed January 27, 2014.
<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/danca/what-moves-you>.
- T'Jonck, Pieter. 2019. "House Grammar". Pzazz (Press Release). Accessed January 28, 2024. https://www.hiros.be/wp-content/uploads/files/Cassiel_Gaube_Farmer_Train_Swirl_-_Etude_Review_Pieter_TJonck_in_pzazz.pdf.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Urban Revolution. n.d. Home (website). Accessed December 21, 2023.
<https://urbanrevolution.pt/en/home/>.
- Üstek, Fatoş. 2024. *The Art Institution of Tomorrow: Reinventing the Model*. London: Lund Humphries Publishers Ltd. ISBN: 9781848226517.
- Visit Lisboa. n.d. Museu do Azulejo (website). Accessed January 04, 2024.
<https://www.visitlisboa.com/pt-pt/locais/museu-nacional-do-azulejo>.
- Williams, J. Patrick, Phillip Vannini, eds. 2009. *Authenticity in Culture, Self, and Society*. London: Routledge, 1st edition. <https://doi.org/10.4324/9781315261973>.

Image Sources

Chapter 3.

- 3.1 – Pina, Pedro. 2024. Fundação Calouse Gulbenkian, Gathering with Sepake Angiama. Unpublished Photograph from April 25, 2024.
- 3.2 – Frowein, Philipp. 2023. *Jeremy Nedd: from rock to rock... aka how magnolia was taken for granite*. Photograph from Website Archive of Festival DDD. Accessed May 12, 2024. <https://www.festivalddd.com/en/current-event/from-rock-to-rock-aka-how-magnolia-was-taken-for-granite/>.
- 3.3 – Cabañas, Eva. 2023. Photograph taken at Teatro Bairro Alto, exhibition of OU.kupa June 14, 2023.
- 3.4 – Jafuno, Pedro. 2024. *Dougie Knight: Krump Session: Ocupar o centro e celebrar a sobrevivência coletiva*. Photograph from Website Archive of Event. Accessed January 27, 2024. <https://teatrodobairroalto.pt/en/event/krump-session>.
- 3.5 – Caldeira, José. 2022. *Vogue in the final Stretch of the DDD*. Photograph from Website Archive of Event. Accessed February 21, 2024. Festival DDD. <https://www.festivalddd.com/en/article/vogue-in-the-final-stretch-of-the-ddd/>.
- 3.6 – Abranches, Maria. 2023. *2nd weekend of the project «Side Trip», at Azinhaga dos Alfinetes, Marvila*. Photograph from Website Archive of Event. Accessed February 21, 2024. Calouste Gulbenkian Foundation. <https://gulbenkian.pt/en/agenda/side-trip-by-chim%E2%86%91pom-from-smappagroup/>.

Chapter 4.

- 4.1 – Cabañas, Eva. 2024. Photograph taken at reopening to staff May 23, 2024.
- 4.2 – Abranches, Maria. 2024. Event Photographs unpublished, © CAM – Centro de Arte Moderna. Private Access through FCG.
- 4.3 – Abranches, Maria. 2024. Event Photographs unpublished, © CAM – Centro de Arte Moderna. Private Access through FCG.
- 4.4 – Abranches, Maria. 2024. Event Photographs unpublished, © CAM – Centro de Arte Moderna. Private Access through FCG.
- 4.5 – Abranches, Maria. 2024. Event Photographs unpublished, © CAM – Centro de Arte Moderna. Private Access through FCG.

Annex Index

<i>Annex A: Printscreen of Glossary 'Bala Funk'</i>	122
<i>Annex B: Interview with Ana Botella, Deputy-Director of CAM</i>	124
<i>Annex C: Interview with Benjamin Weil, Director of CAM</i>	137
<i>Annex D: Interview with Dougie Knight, Dancer / Choreographer</i>	150
<i>Annex E: Interview with Jhordan Lunarte, Dancer Capoeira/Vogue</i>	163
<i>Annex F: Interview with Piny, Dancer/Choreographer</i>	181
<i>Annex G: Interview with Rita Fabiana , Head of Live Arts</i>	190
<i>Annex H: Interview with Susana Gomes da Silva, Head of Education at CAM</i>	202

Annex

Annex A: Printscreen of Glossary 'Bala Funk'

CAM. 2024. Bala Funk, Printscreen (website) taken June 2, 2024.
<https://gulbenkian.pt/agenda/bala-funk/>.

× Glossário

Afro-Futurismo

Um movimento transdisciplinar do século XX que junta a ancestralidade africana com o futurismo. Uma das ideias essenciais de pensadores e artistas afro-futuristas como Sun Ra, Octavia Butler e Smaïl Kanouté, é de olhar para o passado e o presente para então imaginar futuros com a comunidade negra no centro. O afro-futurismo trata de encontrar novos espaços, novas formas de expressões e novas realidades, partindo sempre da ancestralidade e de passados coletivos. Este movimento de experimentação encontrou ressonância nos campos artísticos, sendo que estes permitem a imaginação, a visualização de utopias e a junção de disciplinas para, em conjunto, (re)imaginar futuros caminhos.

Capoeira

A Capoeira é uma expressão cultural afro-brasileira composta por elementos musicais e por movimentos corporais da dança e das artes marciais. Esta expressão foi criada por comunidades africanas escravizadas em território brasileiro como uma forma de luta camuflada de dança para poderem praticar movimentos de defesa.

Jogada dentro de uma roda aos sons de berimbau, pandeiro, atabaque (tambor brasileiro) e de outros instrumentos, os capoeiristas tentam dominar o jogo mexendo-se sempre na cadência da ginga, o passo base, sem nunca perder a outra pessoa de vista. O canto da Capoeira tem códigos escondidos, conta histórias dos escravos e representa uma forma de manter vivo o conhecimento ancestral. Até hoje, este fenómeno afro-brasileiro continua a influenciar vários estilos e culturas de dança, entre elas o *breakdance* e o *funk*.

Ballroom

É uma cultura *underground* que nasceu no bairro de Harlem em Nova Iorque durante os anos 1970. Criada por *Dragqueens*, as primeiras «casas» (houses) juntavam sobretudo pessoas afro-americanas e latino-americanas LGBTQ+.

As casas, muitas vezes com nomes de marcas de moda famosas, eram espaços onde as pessoas marginalizadas eram acolhidas e podiam escolher uma família. Parte crucial desta subcultura eram os *balls* organizados por casas que apresentavam competições com várias categorias, sendo a performance o denominador comum. Ganha quem melhor representa o papel exigido na sua categoria e a interpretação é levada à perfeição.

Voguing

Da cultura *ballroom* nasce o estilo de dança *Voguing*, e também em Nova Iorque. O nome *Voguing* vem da famosa revista de moda e as performances imitam as poses nas capas da revista. Entre vários códigos nesta dança, um exemplo seria o que se chama *dip*, um movimento onde quem dança cai ao chão de uma forma controlada, mas dramática. O *dip* é como o ponto final de uma frase e quando a assistência mostra o entusiasmo com palmas, estalar de dedos ou gritos.

Passinho

Um estilo de dança que surgiu dos bailes funk nas favelas cariocas e que cruza passos de capoeira, samba, frevo, breakdance e hip-hop, caracterizando-se pelos passos rápidos.

Dançado ao som do funk e nascido nos anos 2000 o *Passinho* teve um impacto sociopolítico e cultural importante, dando oportunidades a pessoas das favelas a saírem e fazerem uma vida dentro da dança. O *Passinho* faz parte da resistência à violência no Rio de Janeiro e é uma forma de expressão que estimula a criatividade e incentiva a interpretações únicas.

Annex B: Interview with Ana Botella, Deputy-Director of CAM

Lisbon, 30. April 2024 at FCG

Eva Cabañas

I think the role of an art institution is constantly renegotiated and transforms, and as you said, you work for an art institution that is maybe in Spain, that is in the UK, that is on the other side of the world, and the role always changes. But are there, generically speaking, things that you think this would be the role of an art institution or it has this in this place in society?

Ana Botella

Inspiring people, no? Inspiring people to believe that different futures are possible, which I also think is what's so beautiful about the power of art. Because I think that art really creates these spaces that are very open-ended, which now is very rare. Everything needs to be one way or needs to be another way. Everything is very defined. And art does create these very open spaces in which meaning can be produced. And I think this is what art centres do. They really put art at the centre of that, and they invite people to come and to be part of this meaning making production process, which now is so crazily important in the context of everything that's happening. I think what's different is that art is non-prescriptive. I think that's the word that I was looking for. There's so many fields that are very prescriptive, and art is expansive in the way that it works and in the way that it thinks. So I think this is why so many things can fit inside, driven by artists, which is really what we want to do. But in dialogue with other disciplines, in dialogue with other sectors, in dialogue with the publics and with the audiences.

Eva Cabañas

Exactly. That word dialogue, that comes up a lot, also in literature. Art institutions are places where dialogue is empowered and where that happens. But how do you make sure as an institution that this dialogue actually happens?

Ana Botella

I know. This is really tricky. This has been a really big change, especially in, I think, institutions such as Gulbenkian. When you're a private institution, in a way, you are only accountable to yourselves, which is... Because I was telling you before, I've moved around a lot. When you work for the public sector, you are really, really accountable to your funders, and you're really accountable to your stakeholders. And if you don't get the validation from them, essentially, you're doing something wrong. What really changes with such foundation, such as this one or Welcome Trust, where I was working before, is that you are the funder. You're giving yourself your own rules, and essentially, you can do whatever you want. You don't have to fundraise. It's a completely different logic that took me a really long time to understand because I was so used to doing things, but it has to be in collaboration with others. Doing things, but you need to have the approval of publics. Doing things, but you need to convince the funder that it's worthwhile. And I think this is something that is really changing, and it's this public service also in terms of how these private institutions operate. Even though you don't need anything from the outside, you are essentially completely... You can be self-contained, we need to open up.

Eva Cabañas

It's interesting because even though it's a private institution. I think that sometimes, and when you talk about being in dialogue with publics, let's take CAM, for example, we still have a public role. Even though we are a private institution, we still occupy a public role. Even if you look at the new design of CAM, it's not closed anymore, it's open. It's meant for people to also stay and go through every day, or potentially every day, and look at art and for everyone, very accessible. So it has this communitarian effect and this aggregating of different people, which is in the end a public function that we do also.

Ana Botella

But you know what I mean when I'm talking about who you're accountable to? Because essentially, in the past, it was very possible to do an exhibition because the organisation decides that it's important to do this in this exhibition. The people come, great. If they don't come, well, it's their loss. No, they just don't get it. Now, it really is the shift of we are here, we exist for society. So we need to really make sure that we're understanding what the needs are of our publics in our society so that we're able to reach them.

Eva Cabañas

So that is a change that has been happening?

Ana Botella

I think it's a change that's happening in the world. But in public foundations, I think, at Gulbenkian, it's happening right now. And I think it's very meaningful, for example, the Conselho Consultivo Jovem, that we have and in the beginning, was met with scepticism internally. And that now, I think it really demonstrates huge change from the foundation in that they're inviting them to the away day, and all of a sudden, the foundation is interested in how others perceive the foundation and in others' opinions. So it's this openness that is happening throughout. I think it also really shows that CAM, or a Centre for Modern Art, which can be more risk-taking, more adventurous, can really pave the role that.

Eva Cabañas

So now you talked a little bit about the foundation or also maybe the museum in that sense, because it's part of that, and then CAM on the other side. I feel like back in the days, when museums started being created, the role for museums was much more: we exhibit, we preserve culture, and we educate also. But now it's taken on also a little bit of the traits that art centres have, more service to the public and this a bit more progressive mindset. The roles of, Okay, what is a museum and what is an art centre? Even a modern art centre. That is a very unique thing to be, a modern art centre. How are the roles still different or blending?

Ana Botella

We can be both, which is what's so amazing. This was really what attracted me the most to this job because as I was telling you before, I have a lot of experience in working for very mid-scale, very experimental art centres. Then there comes a moment when you touch the ceiling of it thinking: Oh my God, there's so much content, and there's so much program, and there's so much activity, and there's so much flexibility. I was really thinking a lot about impact, about where is all of this going and what is the structure that can really enable long-term thinking? Then these foundations, these private foundations that are also... That are operating with a different logic, much more long term. The funding comes from inside, so

you're not having to constantly pitch to the outside and adjust to what's happening in the outside world. And that's when I got my job at Welcome Trust, which is the second biggest foundation in the world. On day two, I was like, Shit, this is actually going to be very different. Because I remember I had a very, very silly idea.

Ana Botella

I think it was like we were doing two openings, two shows opening at the same time, one in the morning and one in the afternoon. I was like, Let's do a shared opening. And three months later, I was writing paper number five because every single decision comes with this level of you need to assess risk. The governance model is impeccable, but of course, it also defeats the purpose just because of how heavy your (inaudible) is. And then I was like, Okay, be careful what you wish for. And then I started really missing the other one. And then I thought, maybe CAM can be both. Maybe CAM can really be long-term, can really use the foundation as well to be able to create a dialogue with other knowledges and other disciplines, and at the same time, really put art at the centre and really have this experimental nature that art centres have. So I think we're in an amazing position, or we are, by definition, the merging of the two.

Eva Cabañas

That is so cool. And also, I think that categories and also, for example, if we talk about subculture, this is something that I've now understood with writing my thesis. And also with ACARTE got a little bit. When ACARTE was made, categorization was important for things to have an identity, no? For first to be able to label it, to say: This is a museum, this is an art centre, this is dance, this is theatre... Nowadays, it doesn't make sense anymore to hold on to those labels and hold on to: This is a museum, so it has to...

Ana Botella

It doesn't matter, no? It doesn't matter anymore. But also this is an exhibition and this is live art and this is a collection. It really doesn't matter.

Eva Cabañas

I think Live Art is such a beautiful department because there you really see that. Is it dance? It's not dance. It's a performance art. Maybe it's installation, but it's also someone is reciting a poem, maybe. It can be so many different things, and it doesn't really matter anymore what form it has. I think that's very cool.

Ana Botella

So the questions have really changed, which is also what's exciting. Yeah. Nobody really cares anymore whether it's about these boxes. It's really about what happens when you explode the boxes, and then you can be focusing on the bigger questions. And it's like, what's the purpose? It can be much more about purpose. It can really be much more about how you're meeting the needs of... It's about looking towards the outside. Whereas I think that all of these questions still about, is it live art or is it this? Was very much when institutions, local institutions were looking inside. Now, because we're no longer so concerned about all of these boxes, again, it's the result, I feel, of being much more out we're facing than we have been in the past.

Ana Botella

I have to say that actually, the renovation of the new building, which is something that we did not decide.

Eva Cabañas

Of course, you came later.

Ana Botella

Yeah, so you inherit this building, you get given this building on the one and also it's like, okay, it's an immense privilege. But it's like, okay, how do I learn to love it? How do I fall in love with it? And that's a process. And now I have to say that I think that it's really illustrative of all of these changes that we're talking about. Because essentially, it's not about just growth. It's not about more square metres. It's not just about expansion in such a way. There's only one extra gallery that's subterranean, so also super discrete. So it's a very human scale, like capital project. But it is about creating a much more, a much closer relationship with the city. It is about removing all of these concrete walls and replacing them with transparency and bringing the outside inside. It is about knocking down partitions so that there's a fluidity between the programs, no longer focusing on whether it's a collection, whether it's... It's about creating this new facade as well with a piazza so that you can, again, blur the boundaries between what's inside and what's outside.

Eva Cabañas

Even the Engawa you know: what is public and what is private. But I think Derrida has this concept of unconditional hospitality. And I think that unconditional hospitality would be, I receive a guest, and it's a bit what CAM wants to do with the building. Anyone can walk in. We have, in this sense, no control, and we have to accept that the person can think whatever that person wants to think and leave again or stay or whatever. But what interests me, maybe with this question is, how hospitable can an art institution really be? There are always some conditions. Or do you think maybe with CAM, you can say, No, anyone can walk in and we have to take the risk that the person maybe destroys our lake or whatever?

Ana Botella

Well, hopefully not. That's also why you have security and you have a lot of measures to mitigate that risk. But yes, I think that it really is for everyone. And I think there's a very nice symbol that I like to talk about, and it's the difference between the doors here in the building. When you see people pushing them. The first time I arrived, I was convinced that it wasn't working. I had to push so hard. It's really not welcoming.

Eva Cabañas

And also the *sede* is a little bit up architecturally, so you have to walk up to get in.

Ana Botella

You're looking up. You feel very, very fortunate that you've been allowed in by this power. And I think in the new one, it's the opposite. You come in through the garden, it's actually like sliding doors, so you don't even have to push or whatever. It's actually like the building opens up in front of you and welcomes you in. I think that's already a nice sign. But then we also... I mean, there's the fact that you have to pay to access some of the shows. But of course, on Sunday, it's free.

Eva Cabañas

That's exactly what I wanted to ask. How do you bring that hospitality to the programming as well.

Ana Botella

Well, I think we're working a lot for the exhibitions to be accessible. And by accessible, I don't just mean accessibility in terms of how they're designed, et cetera. But also in terms of the things that we touch upon, which are things that are resonating with everybody because we are all part of what's happening on our planet in 2024. So if you're able to talk to people about things that are already on their minds with this power that art has, then there's a connection. You have to connect so that people think that this is for them. And then in terms of the experiences that one produces, I think nobody wants... We were talking before about the role of educating. It all depends on how it's just extremely boring. Nobody wants to be told how they need to think. So this idea of the museum that is educating in a very directional way, like departing knowledge from one side to the other. This is very much over. Now, I think, for example, everything is much more self-directed. Everything is much more like a video game in which you're navigating the screen and you're making sense of yourself and you're making the decisions that will allow you to create the meaning within a given world. This is much closer now to the model, I think, that we are pursuing. So it's much more horizontal.

Eva Cabañas

It's very interesting because Susana also talked about constructivism. As you said, there's not **this** knowledge that you need to acquire, but rather this gives you inspiration. And now you have already connections in your head and you make your own knowledge out of whatever this here is.

Ana Botella

Knowledge and meaning.

Eva Cabañas

And meaning.

Ana Botella

I think that's really important because I think right now what's really missing is meaning. And how do you turn the knowledge into meaning? And this is a very, very, very personal process that art is incredibly equipped to do.

Eva Cabañas

Yeah, and also creating a public that thinks critically, because that's what we're lacking a lot at the minute. I have a question more related to dance. Because I went to this presentation of CCB. They did a study on the cultural consumption in Lisbon, and I was super shocked. Not super shocked because I was expecting it, but people said - they interviewed over 800 people in Lisbon - people had to say what their art of proximity is. I feel very close to music. I feel very close to visual art. Which is the opposite of what we were talking about before. But yeah, you know, like breaking the Yeah.

Eva Cabañas

No, they really boxed everything for us.

Ana Botella

terrible. Yeah.

Eva Cabañas

Dance was so low. 16% of people said that dance was their art of proximity, and only half of those people actually went to a dance performance or something like that.

Ana Botella

What was top?

Eva Cabañas

I think music and then literature. Also because music you can consume at home.

Ana Botella

Who did they ask? That's really weird. Because I think that right now also there's something ritualistic that's missing in society and that the art centres are really able to provide. That is exactly the opposite of literature. What is the other one that you said? Music. And music. Because this is a trait of bodies. Bodies and sensuality And bodies and sensuality and this, I don't know how we've done it, but we've removed it. We've pushed it out of museums for such a long time and turned museums and art centres into these. Remember the white cube, these very aesthetic spaces. I think right now, it really is about bringing energy back in. We've really sucked the energy out of them. Everything was so slick, everything was so clinical. And now all of a sudden, it's about I don't want to just... I want to feel. It's not just about I want to make sense or create this knowledge that you were talking about before or this meaning in a cerebral way, but I want to do it also with my body. That's much more embodied understanding and a much more embodied experience of the museum.

Eva Cabañas

That's very interesting, in that study I think they've asked people - I'm not quite sure, I don't remember it quite well - I think the question was: what is your motivation to actually go? Go out of the house and go into an art institution and see whatever, performance and exhibitions. I think under top three motivations was: I want to have a sensorial and emotional experience because that's what we're lacking, especially after the pandemic and everything.

Ana Botella

With others.

Eva Cabañas

With others. Exactly. So yeah.

Ana Botella

But this is a major shift also for those of us working on the other side: How do you meet these needs? And in Portugal, we're really not there.

Eva Cabañas

No.

Ana Botella

I mean, there's so many... For example, the fact that I've seen things here that I just did not know existed anymore. Like the fact that the introductory text are shown and like four paragraphs long. And with a language that is super convoluted and not clear and succinct and really ageless. That's really incredible. So that also shows that there's still a generation that is not able to confidently walk into a cultural experience and just enjoy it for the sake of it and trust their own tools to be able to produce the meaning out of it.

Eva Cabañas

That's a major one. Because a lot of people are like: I don't understand this. And I think that's also why dance or why a lot of people don't feel close to that, because in my opinion, and I'm very biased because I dance, but in my opinion, dance is something that is in us. There's no right or wrong way to do it. Everyone has a body. Everyone can relate to dance. But a lot of the people that go and watch dance somewhere, they're like, I didn't understand. I don't understand what they're showing me. I think it has...

Ana Botella

And they don't realise that it's not about understanding.

Eva Cabañas

It's fine. It's what you say. We don't even trust our own meaning-making of it anymore. Because there's what you say, there's this whole language around it.

Ana Botella

These parameters that are very tight. So again, we were talking before about how art is expansive and the way that it's the way that it generates experience and that it generates meaning. I feel like museums for a really long time, they've been overinterpreting it. Don't you think? Now I think that what we need to do is just to create context. It's not to interpret. It's just to create context.

Eva Cabañas

That links perfectly to what... Because what I really want to see is that, and maybe that has also to do with Portugal being a little bit behind maybe on cultural trends is that you have Piny that created this incredible project called Ou.kupa, where she says, Where are the other dances? Because they did a timeline, like a contemporary... Some contemporary choreographers did a timeline of dance, like a full research. And urban dances, street dances, club dances, were a little branch of it.

Ana Botella

Of dance where? In Portugal or in general?

Eva Cabañas

In Portugal. And then Piny created this project called Ou.Kupa, so in the sense of *ocupar espaço*. They went into Teatro Bairro Alto, they did their own map, a whole map of urban styles. Incredible. They did one for..

Ana Botella

That's amazing!

Eva Cabañas

..one for street dances, generally. And then house, whacking, voguing, popping, krumping, a lot of stuff. And then they did the same map for Portugal. They showed videos of Portuguese dancers freestyling projected next to that wall. They had interviews of people playing where you could just go and listen to it. It was like an exhibition. Then they had performances. Basically, what she said is that we need to bring the subcultures into the space because there's no space for that.

Ana Botella

Because we need the energy of the street. We need the energy of what's happening in real life and society. We need to let that into these spaces. Otherwise, they're going to continue to be very dead and only linked to one form of knowledge production, which is academic, and it's not the only one. So we also need to put that kind of knowledge production in dialogue with other forms of knowledge production. But it's very scary for certain people because then there's this risk. It's much easier to be told what you have to think and what you have to feel and to have these expectations that you're going to be in your comfort zone. Because it's like, okay, you walk in, you read this intro text, and you walk that. Everything is white. And now we're talking about something different, which is, again, it goes back to the blurring of all of these different boxes that we've grown up with. And the responsibility is much more on oneself.

Eva Cabañas

100 %. And also on what you said, *context*. So for example, there are a lot of people from subcultures, for example, hip hop, like O. G.'s (The ones that really brought hip hop to, for example, France.) That's a big thing there because they have *la danse hip hop* in the theatres. And so there are people from subcultures that are like: this is not authentic, and you're bringing our culture to the stage. But I think it's really about context. It's really about how do you bring this culture to the institution and how do you contextualise it. So for example, we have Smail Kanouté that is coming in May, and he's bringing Capoeira, Voguing, and Passinho, that is from Rio de Janeiro. It's from the favelas of Rio de Janeiro. That's a dance style that created resistance there. And now we're bringing it onto the stage of the Grand auditorium in May Gulbenkian. I think that it's also, of course, in the context of CAM and not of Gulbenkian. But still, I think that is a statement. We stand here with those cultures and we.

Ana Botella

Completely. And we're platforming this. Yeah, of course. It's led by an artist as well.

Eva Cabañas

It's interesting because I talked to Benjamin about this, and he was like: Well, when we programmed Smail, we programmed a contemporary choreographer. That opened up my mind also that maybe those subcultures are within the bodies of those people. They are hired, they're booked as contemporary choreographers, and what they bring is their experience. Sometimes I think, Okay, whose responsibility is it then to give that context? Should it come

from the artist? Should it come from the institution? Is it on the public to inform themselves before they walk into maybe a dance performance that has? I don't know.

Ana Botella

I don't know. Because talking about popular culture, we're also doing a project, and I actually think that your big statement or the big statements that you're looking for is in CAM's reopening, is in Michele Rizzo.

Eva Cabañas

I love that project.

Ana Botella

Because I think it's like, really, that's the statement of on day one, this is what we're open with. We're bringing club culture, we're bringing sensuality. We're bringing the togetherness of the bodies, and we're bringing the togetherness of the bodies, and we're bringing this sense of like, ritual, of collective ritual, a new form of spirituality through this performance. But yes, so the artist is have completely changed. Another example in the way that they practise that is in what they need from institutions. There's another example is Julian Knox. Were you here when we did the project with him? I don't think you were, no?

Eva Cabañas

No, no, no, no, I just came in January.

Ana Botella

He was going to come for 10 days, I think it was, and he was going to do like... And he was like, Oh, I want to do a lot of interviews, and I want to really get to know people, and I want to really compile stories of people from the African diaspora in Lisbon. Our education teams were like: This is really incredible. This is parachuting in. And also he doesn't speak English. Not in a telling of way, but in a raising concerns kind of way, because this is really the way that museums have been taught to think. They always have to intervene. And then Julian was like - I passed on the concerns - and he was like: What do you mean, English? But no, but it's all going to be okay. And I was like: Oh, but you don't really know anyone. You're just going to parachute in. And every single contact, he made himself. And he was like, No, but I'm on this Black Excellence in Lisbon WhatsApp group, and I'm on this other WhatsApp group that I found. And this person introduced me to that person. And we actually learned so much from accompanying him in the process because he was really able to become part of this network with an agility that we don't have. You know what I mean? For us, it would be like, Oh, you have to speak with this organisation and send five emails, and the person doesn't answer. You know what I mean? And then this guy from London can just write five WhatsApps, and he's developed this entire network in this community that to this day, he's still really affiliated with.

Eva Cabañas

That's where Tristani also comes in, right?

Ana Botella

Tristani comes into that, and he's in the film. Now we're thinking about how we do the public program. The public program will be with some of the people that he interviewed and that

he's developed close relationships with. But he's also another amazing example of somebody who sits across poetry and filmmaking and dance and anthropology. So this is also one example of that. Or Bruno Zhu, who comes from fashion and he's working with collections, and he's operating in the visual art.

Eva Cabañas

Also, maybe in the example with Julian, maybe it's also not only how do we change the building for it to become more, as you say, to blend or to go with time, but also internally, like you said, you're working with Susana from educational, then we're working Live Arts, we're working exhibitions like... We're blurring. Blurring completely. But I think at least what I feel, this is personal, but I feel like educational departments are always a little bit belittled when they shouldn't be, really.

Ana Botella

Yeah, and right now, I think that's one of the first things that we did when we first started. Believe it or not, the only meetings that were happening every so often were the curatorial meetings, only with the curator. And I changed them into management meetings, bringing in also education, and live arts, and divulgação, and really understanding that it's this constellation of different teams that really makes the museum and not just the curatorial...

Ana Botella

Because this is also something else that is blurring. Curatorial and production, production like... And everybody's really fighting back. Everybody's really holding back because it's control and it's power. Not just here, but everywhere. To be able to have these little boxes where everything is very clear. But I don't believe that that's the way forward.

Eva Cabañas

And also, what you said, giving context to show people, or not saying: This is how you should read it, but give the context, and then people can read it however they want to read it. And what I found or what I think from when subcultures come into an institution and maybe they do, for example, Cassiel Gaube who's a French or Belgian choreographer, he showed a piece at CCB with house dancing. And so his first sentence was like: House dance is black culture from the '80s in New York. That's everything he said. And then he started his performance. We were like: Great contextualization. Thank you for that. But he tried. He tried to give context. But what I found is that really the people that can give context is the educational team or like fringe programming, because that's best when you can give a little bit of insight into what is this, and then people can make their own models of this. That's also why I think educational department is so important because, for example, our education department, they have cultural mediation, participation, and education. That is so much. How are we not working more together?

Ana Botella

And it needs to be working with artists, which is also something that is changing over time. Because I think before the projects were more with... I think that there is a very legitimate aspiration to have artistic quality. You know what I mean? Because before, it was just these projects that were happening on the side, and they didn't have any artistic recognition. It was always about the participants and the experience of the participant. But the end result was completely undermined. And now we're really working to shift this. This is also something

that Michal Karikis. This is something that Mikael Karikis, this was a very specific choice of an artist who works with participation, but then it's also part of the Biennial circuit. And it's also producing artistic objects.

Eva Cabañas

The guy with the bald hair, very stylish.

Ana Botella

Very stylish, yes. Who's Greek. He was in London for many years, and now he's based here. Essentially, the project that he's working with Conservatorio Arte de Loures, and they're doing a whole choreography thinking about the revolution and climate change.

Eva Cabañas

I even commented. I never comment Gulbenkian's posts. I even commented that post. I was like: This is so cool.

Ana Botella

The result of that will be a performance in the Grand Auditorium. It's amazing. Yeah, because that's what everybody wants. That's the super validation of these institutions of authority, they validate you, they put you on the stage in the Grand Auditorium. But maybe for us, maybe the bigger shift is that he's then producing an artwork, which is documenting the process. And that artwork. And this artwork is then going to become part of the collection. So a process that starts through participation from the education team in partnership with the music department, really, really respectful of the experience of the participants, is then presented in the Grand Auditorium and is then feeding the collection. Because the collection is also the ultimate form of validation. You are worth... With the collection, it's like you are worth preserving. It's saying to the object: You are worth preserving. You are worthy of our care.

Eva Cabañas

You said three things that I think are very interesting. We have five minutes, so I'm just going to say what I think is interesting. You can talk about whatever you want. First of all, how space is such an important form of validation, as you said.

Ana Botella

Institutions are validators, basically. That's what everybody is so keen on. That's a huge responsibility for us because it's what you validate and what you don't validate.

Eva Cabañas

That is so interesting that you say it in a conscious form because there are texts that talk about artification, about the displacement of subcultures. For example, hip hop that comes from the street that is now suddenly on the stage and is now art. Before it was not art, but now it's on the stage, so now it's art. Or as you say, it's in a collection, so now it's worth preserving. Those gestures that show "you are worthy". "We validate you".

Ana Botella

That's our ultimate power. That is really the power of institution. We are the validators. We need to be very, very aware of that power, and stretch it as much as possible so that as many

people can be validated and so that we're actually really doing our homework and not just being lazy and validating the same people over and over and over again, which is about increasing access. Increasing access is not just about the public. It's also about the artist that you show. It's also about the knowledges that you allow to be produced in your space.

Eva Cabañas

Wow, yeah. It's about the knowledges that you allow to be produced in your space. That is very true. Then what you also said about the process orientation. I feel like that is something, of course, that started way back, but that I think institutions are really caring for now. It's: Okay, we don't only want the end product. We want to see, we to be a space also for a process. Also CAM, with the drawing room and everything. We want to be a space that not only exhibits, not only shows, but also empowers.

Ana Botella

We want to do more of that when we're able in 2025, hopefully, to set up the laboratory, which really will be a space that's dedicated to this. In the case of education, Susana and I do argue about this because I am completely... I really understand the process, but I think that if there's not an end result, it just dissipates. And I really do think that if we really want to elevate the role or the visibility of these education programs, it's not just about the rest of the world not understanding the education programs. It's also about positioning them and adjusting them.

Eva Cabañas

And as you say, and as we said, sometimes you have to be able to grasp it so that you can preserve it. So maybe tell us a little bit about that.

Ana Botella

But it's about capturing people's imagination. There's a lot about that. So if you're doing five small projects, you're not going to capture people's imaginations as much as if you're doing one with Michael Kariki, talking about the revolution and the climate emergency and how it comes together with Gulbenkian music and with an artwork. So how we design projects, which is really, really, really what I love is designing projects and thinking strategically about, Oh, in this partnership with that, and this will take us there, and the architecture of the different projects so that they're really shining. But I think in summary, I think what's really changed is that our organisations now need to be situated, so really need to be in their context, which before it could be anywhere. The shows were just travelling everywhere. There was a lot of tourism that was happening. It was very ungrounded. Now I think institutions have this, and everybody's talking about situated institutions, and it's these institutions that are grounded in their context.

Eva Cabañas

Situated institutions.

Ana Botella

Situated institutions. So they really belong. They really are a part. It's like they're rooted in to wherever they're located, which I talk about how we are located. We are situated in our garden, in Gulbenkian, in Lisbon, in the world. So we're also responding to that.

Ana Botella

And then embodied. It's no longer just about the brain making sense of everything. Now it's also really about the bodies together.

Eva Cabañas

And maybe that's also a collective trauma healing from the pandemic, using our body as a tool again.

Ana Botella

Yeah, completely. From that and also from, I think, fighting back. All of these ways of thinking that are coming from the enlightenment period, which is really just about much more Cartesian way of looking at the world that is just very cerebral. So I think it has a lot to do with that, with new power structures.

Annex C: Interview with Benjamin Weil, Director of CAM

Lisbon, 09. April 2024 at FCG

Eva Cabañas

Okay, we will jump right into it. Should I give you a brief contextualization of my master?

Benjamin Weil

Perhaps.

Eva Cabañas

Okay, good. So what I'm looking at is the institutionalization of dance subcultures. So for example, *house* dance that comes from New York or how *W(h)aacking* or just street and club styles or *Capoeira* or *Krump* or *Popping*, styles that come from an environment that is completely different to the institution and that was not made for the institution suddenly is taken out of the environment and put onto a stage or in the program of an art institution.

Benjamin Weil

Is it taken out or is it appropriated?

Eva Cabañas

That is a very good question.

Benjamin Weil

But I don't think it's removed. Sometimes it continues to exist in both sites.

Eva Cabañas

Exactly. And what is interesting to me is that there is a duality that happens with appropriation and visibility at the same time. In order to give... Because that's what a lot of people demand. There's a big project that is called Ou.Kupa in Lisbon by Piny and some other dancers. And they occupied Teatro Bairro Alto in response to Timeline, which was a project of contemporary dancers, because they made a whole dance history timeline. And dance subcultures, or it's just street dance, had a little branch.

Benjamin Weil

It was related to the book that was her name published, right?

Eva Cabañas

What book?

Benjamin Weil

Well, we did this project here, not us, but PG culture, called Dança não Dança. I don't know if you saw it.

Eva Cabañas

Yea. And she was in there with the talk as well. Exactly.

Benjamin Weil

Because there is a book that was published called The Timeline.

Eva Cabañas

Exactly. Yes. Exactly. Sorry.

Benjamin Weil

So it's all related.

Eva Cabañas

Exactly. And she did that in response to that. Because street dances, and she calls it «the other dances», they don't have a lot of protagonism in this. And so actually, people from this community and from street dances are actively trying to reach out and trying to find more visibility. But at the same time, what happens is that there's a lot of appropriation also from other dancers.

Benjamin Weil

Of course.

Eva Cabañas

For example, there was a performance at CCB.

Benjamin Weil

It probably evolves in a different way, too. I mean, if a classical dancer starts using the vocabulary of breakdancing, she or he is going to do something very different than what a breakdancer in the street would do. So this will evolve. It's a bit like jazz. It's a bit like all these things that they are transferred from one context to the other. They still exist in one context, but in the other context, they start evolving in a different way. And perhaps it feeds back. I don't know about this.

Eva Cabañas

Yes. I mean, there are people that say that it does. And there are people that say, this is good for us because we gain visibility and we gain the tools, even though maybe someone who is in... For example, there was in Paris, in the opera, they showed Les Indes Galantes with a lot of street dancers. And there was one review of a man that said, why should I be paying a ticket for dancers that I could pay 20 cents for on the street? And so there's still this-

Benjamin Weil

Except that it was in an opera, and it was a music, and it's very strange people would say stupid things like that, but anyway.

Eva Cabañas

But so there are people that say, Okay, no, but this is still good for us because we can gain from this. And then there are other people that, of course, there's always this battle that are very resistant and say this threatens our authenticity as a community and as a subculture. And so for my master thesis, I think it's really interesting to see how if we have to translate subcultures when they come into an institution, if we as an institution have to think about these things, how do we bring this-

Benjamin Weil

The word translate is a bit strange to me.

Eva Cabañas

Please elaborate.

Benjamin Weil

Translation, I really don't think it's about translation. I mean, it is about appropriation. I mean, there is going to be an influence of street culture into a more high-end, if you will, type of cultural product, which, once again, doesn't steal or doesn't remove anything from the original. It just takes it and evolves in a different kind of way because of the fact that it is probably mixed with other references. So it's like fusion cuisine in a way. You may have dancers who appropriate movements or break dancing or approach to dancing that's related to breakdancing. And I'm using breakdancing because that's one word I know. All the others that you said before, I had never heard of them. But to me, it's a little bit like graffiti. It's really interesting. I mean, you think about somebody like Keith Haring. He was painting in a subway. He was painting in a subway. He was doing great stuff in a subway. I mean, in America, when people... When you don't have advertising, you put black, and you wait for the next advertiser to pay for the space to put another advertising. So in a subway, at least in the 1980s, there was a lot of black areas because the rhythm of replacement of advertising was not happening as fast as to be able to put one advertising on top of the other.

Benjamin Weil

And so you had these black spaces. And Keith Haring basically went around and drew with a chalk on these black things and did this thing. What happened next? He became like a big star, showing his paintings in galleries and earning a lot of money. But he continued to live in the two areas. He continued to do graffiti until he died. And he really was jumping in a liquid fashion between the two. Nothing was forced. Then you have a situation where, graffiti became fashionable, street art, blah, blah, blah, blah, then you have people who are *tagging* and *tagging*, It's actually something that's about being illegal. It's about invading space, it's about signing your name. It's about marking your territory. So you give yourself a challenge of painting on trains or going to a place that's very difficult to access to be able to... And then you have places that commission street artists to do very official projects, and these coexist. And I don't necessarily... I mean, my personal point of view is that for me, graffiti is graffiti, and it's really strange when it becomes street art. Because all of a sudden, it's like, Yeah, okay. I mean, graffiti is a very specific type of culture.

Benjamin Weil

This may contradict what I just said. But in a way, if somebody steals or rather appropriates something that they saw in the street, whether it's visual or whether it's movement or whether it's whatever, it transformed. So it's not institutionalized. It just transforms into something else. And once again, it can continue to exist in its original sphere and be transferred into another place by way of I mean, according to remember, I think it's Clément Cogitore who did this, *Les Indes Galantes* that you were talking about, where it's even different in this case because he really brought street dancers to the stage. So it wasn't like, dancers who all of a sudden from the opera who just appropriated movements from street dancing from what I remember. There were actual street dancers, right?

Eva Cabañas

Yeah.

Benjamin Weil

Which is two different things.

Eva Cabañas

Yeah, exactly. And there are different scenarios in this. As you said, there are people who see and they take. A lot of contemporary choreographers do for whatever reason. Maybe they want different vocabulary in their dance. Maybe they want different dynamics.

Benjamin Weil

It's everything. There's no limit to what you look at when you're an artist. So you appropriate from things that you think are relevant. If you see people moving in the street in the shopping mall maybe it's going to inspire movement. The same way if you see people breakdancing in the street, it's going to inspire movement. And maybe your movement is actually going to be a mix between those two. I think. What is interesting, though, I think what's If I try to relate to the scope of what you're trying to address. Because I think if I decide as an artist to invite breakdancers to perform on stage, I transfer something in a different context or recontextualize, if you will.

Eva Cabañas

Exactly. Yeah.

Benjamin Weil

And is that what's really interesting to you?

Eva Cabañas

It is very interesting to me-

Benjamin Weil

Rather than everything else that we were discussing before is what I'm trying to get at.

Eva Cabañas

Excuse me, say it again.

Benjamin Weil

Rather than what we were trying to discuss before. For instance, if a top choreographer makes a choreography that takes its cue from breakdancing or any street dance vocabulary, but reconfigures it within his or her his own way of looking at it, it's a bit different conceptually from if an artist invites street dancers to perform on stage. Because they're still street dancers. They haven't lost their street dancers' references, and they're not trying to become high art, if you will. I mean, just for the sake of this conversation, because it's not making much sense to call it high art in this sense. And out of these two scenarios, is there one that you're more interested in exploring?

Eva Cabañas

I'm interested in exploring what scenarios there are, especially in Portugal, because as you said, there are the scenarios where, for example, the contemporary choreographer does his own thing and inspires himself by the subculture and takes it on stage, but doesn't give. Or for example, I went to a performance in CCB where this happened. He did a whole house piece. *House* is a subculture, but it's a contemporary choreographer. The only thing he said to contextualize was house is from the 1980s and it's from Black culture. And then he started his piece. And a lot of people were very offended by this, especially people from the subculture. But then there are also other scenarios as well.

Benjamin Weil

Why offended?

Eva Cabañas

Because they said, You took this from our culture, and then they give you, I don't know how much money to put it on stage, and you don't even give us credit, or you don't even give credit to the culture where you took it.

Benjamin Weil

Well, he did.

Eva Cabañas

I mean, very briefly, yeah, he did. But those people that comment this were also not in the piece, to be fair. I mean, they don't even know if he contextualized or not. They were just offended. I don't think there's a right or wrong. I just think it's very interesting to look at this. Also, for example, with Smail Kanouté that is coming in. I'm so thrilled about this project because I think he brings in three different dances that are dances of liberation that is *Voguing*, that is a pure form of liberation and of expression of people that were not accepted in society, of *Capoeira*.

Benjamin Weil

Voguing balls were **incredibly** well-established for many, many years.

Eva Cabañas

But that was after Madonna and Paris is burning, after the big movie about *Voguing*. Then people looked at *Voguing* and were like, Okay, this is funny. We should try this. And then they started teaching this.

Benjamin Weil

Sure. I mean, it's very interesting what you say, because my experience of going to voguing balls was going to a proper voguing ball. It wasn't like a specially staged for me. I mean, I actually was an intruder in something that was really not meant for me. I mean, we were accepted, of course, because people were accustomed to the fact that some people were interested to know more about this form of culture that is truly something that's made by a specific crowd in a specific context. But it wasn't made. It wasn't transformed. And it wasn't even institutionalized because it continued to happen exactly as it had before people started paying attention. I And probably the fad disappeared and nobody cares about voguing balls, but they probably still continue.

Benjamin Weil

Because it's a culture. It's incredible. It's ongoing.

Eva Cabañas

It's very resilient. And for me, also, I think it's a little bit of a statement. I don't know if you can comment on that. It's a little bit of a statement for CAM to say, We want to present Smail Kanouté again with *Capoeira*, with *Voguing*, with *Passinho*. And after, he already did a performance here where from what I saw, he also mixed some *Krumping* and *Popping* and stuff like that. And he brings a very-

Benjamin Weil

But see, I looked at it as choreography. I didn't have all these references that you have. So to me, it's also interesting because he brings in a language that is appropriated from other forms of street culture. But he's magnified them or he's transformed them by appropriating them as somebody who's been probably educated as classical dancer, if you will. Classical in between parentheses. So he's already... I don't know if the word transfigured is the right one. But you know what I mean? He's transformed this by appropriating bits and pieces and creating his own language out of all those references. So you see those references, but maybe his overall language is the combination thereof. So again, these things continue to exist as such, but he took them, digested them, reconfigured them, and created a language that's taking its cue from all this inspiration, but not necessarily directly referring to them as much as it's not also hiding what it is. Particularly Smail being African and also hinting at this whole idea of coming from a culture that has existed within this realm that you just described. Yeah.

Eva Cabañas

And that is very present and has... I mean, and a lot of subcultural dance is Afro descendant. Right. So much.

Benjamin Weil

Yeah, probably. Probably also for that reason, because possibly it's meaningful to them to reclaim something that is an evolution, perhaps. I'm not well-versed enough to understand this, but to all kinds of traditional forms of dancing that pre-exist street culture. I don't know. I don't have enough information to be able to assert this, but I would imagine that there is links the same way. There is links between jazz and gospel in all these different configurations of how culture evolves depending on context. Why do you think it's a statement from CAM to do this?

Eva Cabañas

Because he brings dance. And maybe that, as you said, and I think that is very interesting, maybe this is my reading of it because of the references that I have.

Benjamin Weil

Sure.

Eva Cabañas

But for me, this is a piece that is about also liberation, but at the same time, pointing at the violence that is happening in Brazil and as Portugal as the ex imperialists showing a piece that is about violence in Brazil, that has *Capoeira*, that is from the enslaved people, that has *Vogue*, and that has *Passinho*, is a bit of this - for me - a bit of the spirit also of a ACARTE, of saying, We are brave enough to show this and give stage to this. But maybe, as you said-

Benjamin Weil

We're brave enough. I don't know if the **brave** is so much brave as in as much as if we want to be a venue that features all kinds of trends in contemporary culture. I mean, this is definitely part of things that we need to show. And I also think it's really important as we engage with the world when we reopen. And since I've been here, this is something that we've been really concerned about. If we want to address different types of audiences, we also need to feature different types of cultural products. Cultural products that are more deemed by certain types of communities more accessible. Why more accessible? Well, it's hard to say. It's really interesting. When I used to work at SFMOMA, in California, in San Francisco, specifically, there's a very, very large community of Asian-Americans, primarily from Chinese descent. And one day, we were at the museum and we were wondering why there was almost no Asian museum goers. And someone said, well, maybe if we showed Asian artists, they would come. And my first reaction was like: This is really weird. Why would they come just because we show Asian artists? Well, because all of a sudden, they have an entry point into our world.

Eva Cabañas

They feel represented.

Benjamin Weil

Which is essentially a world of works by straight white males. It is true that if they have the feeling that we're actually paying attention to more than the reflection of our own image, because at the end of the day, most of the people at the time, and at least in the museum, were white. Not always straight, because in California, it's okay not to be straight. And it's been like this for a while. But essentially white, essentially Christian, essentially coming from middle class backgrounds, which is what the state of culture at least was at least 20 years ago. Probably still is to a certain extent, but even though it's changing. And of course, it's obvious. If all of a sudden people have the feeling that they can reflect, they can see the reflection that we have on the idea of culture is not just Western, white, Christian, et cetera. But culture is an array of things, including all the mixtures that may happen in between those different points of references, then it's more interesting. It's interesting to me, for instance, to think that when we talk to the youth advisory group, they said, We'd like to see people who are artists who are from younger generations. We want to see artists who are alive. We want to see things that are related to our own realm and people to talk to us about the life experience that we have as people who are between 20 and 29 years old, which makes complete sense. You don't want to just walk in a room and see fabulous works by Francis Bacon. I mean, it's wonderful to see one piece by Francis Bacon. I say Francis Bacon, it could be, it could be whatever. But work by dead artists who are consecrated and who demonstrated and established themselves and so on. But also emerging artists, people who are inventing new forms, people who are performing or at the conflation of various different artistic practice and so on and so forth. So we need to do that. We need to engage different

types of communities by bringing also a more diverse set of voices of artistic production that span... It's not about ignoring history, but it's also about looking at today. Because at the end of the day, this place is also about today. It's not just about yesterday or the day before.

Eva Cabañas

Do you think that is also the role... I don't like to say the role of Modern Art Center because... I think I saw an interview where you said Modern Art Center in itself is a very curious name. But anyway.

Benjamin Weil

It is. And this is This is a condition. It's part of this institution's DNA. There's nothing I can do about it. It was invented in 1983. I deal with the history that was being created before I arrived, and I'd rather not ignore it, I'd rather embrace it, and I'd rather see what are the links that I can revive to create an institution that we need today, not the institution that was needed in 1983.

Eva Cabañas

And do you think part of the role of that institution in Lisbon in 2024 is what you said? So to give voice and not representation, but to make people feel seen and feel like they belong to this place?

Benjamin Weil

Well, I mean, let's put it that way. I'm not interested in a mausoleum. I'm not interested in a place of worship. I'm not interested in a place where people feel intimidated when they walk in. I do believe that this is a place people should feel comfortable enough to be able to come back as often as possible. Why do I think it's necessary? I think it's necessary because I think that the role of a cultural institution today is to actively partake in the safeguarding of democracy. And the safeguarding of democracy, in my opinion, at least, is to ensure that people cultivate a critical thinking a critical approach to the world they live in. Because too often, I think that we're in a situation where, well, it can be easy to fall into the ease of not thinking, believing whatever is appearing on your screen and whatever algorithm I create as a realm for you.

Eva Cabañas

And stay in an echo chamber.

Benjamin Weil

And forget about the fact that the world is extraordinary complex, and particularly so these days. If you look at the complexity of the chaos that we're surrounded with, there's two ways to think about it. Either you shut down and focus on your little life. And well, if you manage to be happy, all good. But I think that there's an incredible amount of unrest, of anxiety, of anger. How do we manage that? I mean, as a community. How do we recreate a platform in which human beings can feel comfortable communicating with each other and learning from each other? And to me, culture has this power. So if we want culture to have this power, we need to ensure that everybody feels welcome. More than welcome, because this is another thing that we learned from talking to this youth advisory group. They said, We don't like the idea of you offering us something. We don't want a gift. We want to own it. We want to

partake. We want to believe we're a part of it. To me, what we need to do as an institution in the future is ensure that people feel they belong indeed.

Benjamin Weil

You used that word before and I like it. It's a really nice word. If people walk into the CAM in the future and they believe it's their house, I think we've achieved what we want to achieve. If people feel like, I always say this, I mean, I'm sure you've heard it before. If people who are walking in the park feel that they can walk in the park the same way, they can walk into the into CAM and spend whatever amount of time they want to spend. Maybe it's going to be 15 minutes, maybe it's going to be 2 hours, maybe it's going to be 5 minutes. But they will get something out of it the same way you walk into the park and you sit on a bench for whatever amount of time, the same way you walk into the park and you stroll with your friend or with your parent or with your whatever or alone.

Eva Cabañas

So maybe can I add to this question?

Benjamin Weil

I think what's important here is what is the role of the institution? The role of the institution is to create... I mean, the mission statement of CAM is, CAM aims to unlock the transformational power of art to improve people's and society in general. So people's life one on one and society at large. Because if people feel better and more in touch with the world that's around them, they probably are better citizens. So it makes a better world altogether. I don't want this to just be a statement. I think that we need... We're all working towards making this real.

Eva Cabañas

It's funny because my question was exactly about this. Please go on.

Benjamin Weil

No, then ask the question.

Eva Cabañas

Basically, what I wanted to ask is that in literature, a lot of authors talk about how cultural institutions have the power to change identity on an individual level, as you said, but also a city's identity or a community's identity or just a society's identity. And my question really is, A) how do you... This is such a nice thing to say. How do we actually do it? And then B) I think I saw in the Guggenheim, that their mission from the beginning was like urban regeneration and that they really wanted to change the city's identity. If that is something that is consciously done or just in specific cases, or if that is more a consequence of what you just explained.

Benjamin Weil

In the case of a Guggenheim, it's really interesting because if you talk about the Guggenheim in Bilbao, because I don't know about the other Guggenheim. I don't think that the Guggenheim, when it was established, had this level of consciousness, we were in a very different realm. But when the Guggenheim in Bilbao was established, it was part of an urban regeneration project. And in fact, I remember listening to the city planner who negotiated

with the to implement them exactly where they are, which was a completely derelict neighbourhood.

Eva Cabañas

Okay.

Benjamin Weil

Because there was a lot of trading that called for having a lot of warehouses and all the neighborhood that went with all the business of trading. That sort of disappeared because Bilbao stopped being that kind of venue. I mean, it was no longer a really important harbor or maybe the way of dealing with the sea was different. I'm not exactly sure. But I mean, this whole downtown, this whole area of Bilbao was completely abandoned. And the city made a whole urban planning, urban redevelopment project. And then when they heard that the Guggenheim was looking for a venue in the north of Spain, they decided to pitch to the Guggenheim.

Eva Cabañas

Okay.

Benjamin Weil

Really with very, very clear understanding of what they were doing. And I don't exactly know the relationship between the urban development project and the Guggenheim in and of itself. But I think that the local government paid for all, if not a significant part of building that building. And they were right because this entire city has been changed by this. And in fact, the Guggenheim effect is something that had a direct effect upon the systematic and frenetic construction of contemporary art museum throughout Spain. Sometimes to major disasters because you spend significant amounts of money on the building, but then you don't have any idea of what to put inside or for that matter, budget that follows. So yes, it works. Now, when it comes to beyond urban regeneration, when it comes to the idea of addressing a major civilizational organizational crisis, which I think we're being faced with right now, for all reasons that we all know, whether it has to do with climate change, with a certain degree of growing consciousness about the idea of a Western-centric, almost, well, maybe not almost, imperialist approach to looking at the world and the consequence of starting to address the complexity of the world with the diversity of people who live in it, all matters related to anything ranging from race identity to gender identity to human, nonhuman to evolving relationship to nature, et cetera, et cetera.

Benjamin Weil

All these things that that are floating around that are still, in my mind, not so defined. I mean, yeah, of course. There's plenty of writing that have been published in the past 15 or 20 years, if not more, about all these matters. But it's starting to get right now, and it's not really clear how it's going to gel because it's different degrees of understanding of consciousness. If you talk to people in Brazil, they have a very, very different understanding of the relationship between local Indigenous, black, which is not Indigenous, but it mixed with Indigenous. And the whole notion of what does minority mean? Because at the end of the day, minority is white people. And it's like the discourse is far more complex than all these things that we're dealing with, because basically the reality is also shifting things. It's like, what does it mean to make a garden that's designed for non-humans? Yeah? What does it mean? It means in

practical terms. It means, are you creating a material on the floor that enables all kinds of insects to be able to go from point A to point B? Or is it just limited to the fact that you want to make sure that people on wheelchairs can actually go from point A to point B? And does it mean that... And not that people on wheelchairs are not non-humans. But you know what I mean? So it's really interesting how, yes, you can acknowledge the fact that a lot of non-human life occurs in a garden, whether we're here or not. For instance, it's really interesting to see how the birds behave in this garden. They feel there, really feel at home. And sometimes it's really funny because it's more like we're intruders.

Benjamin Weil

And they really look at us as intruders to a certain extent. So it's interesting. But again, this consciousness that we're having of those things. I mean, 20 years ago, I'm sure that nobody would even think that by walking in this garden, the birds think of us as intruders. They don't even look at the birds. I mean, they're like: Oh, they're cute. What I'm trying to frame here is there is a degree of consciousness that I do not believe existed before or was incredibly small number of people with this awareness. So what do we need? What institution do we need today? And what does this institution give that other places of gathering do not provide? How different are we from being in the street? I don't want to pretend that I'm not an institution. I am an institution. I run an institution. And to me, it's really important to think that the institution cannot deny being an institution. However, its social function should be prevalent and should be a prominent point of concern in order for us to continue to have relevance all the time. I think that when CAM was established in 1983, there was this idea that it would be a place where art history could be accessed, but also that the most contemporary form of cultures would be accessible in the same place, co-existing in the same place, so past and future together. This is an incredible history.

Eva Cabañas

Which for us now is like, of course. But I think back then, that was major. Sometimes I think we forget that a lot, that we look back at things and we're like, well, it's obvious that you would, for example, show dance in an amphitheatre and in a foundation like Gulbenkian, and that's okay. But now it's like, what?

Benjamin Weil

It's also, to me, interesting what you say, because I think it's also about having this Having this strong sense of... Again, you know the name, Centro de Arte Moderna. Centro. We're not a museum, but we're not a Kunsthalle either, because we have a collection. And we're not just a visual arts institution because we have a performing art arm, and we really believe that it's a very important part of who we are. Again, you're right. None of this is surprising and new. At this point, many institutions are doing this. But what's interesting to me is to what extent this, quote-unquote, schizophrenic DNA enables us to explore.

Eva Cabañas

I like that. Yeah.

Benjamin Weil

Yeah, because we are an institution with icons. What do we do with the icons? Do we present the icons in a religious, almost religious way? I mean, sorry to cut a long story short. Monumental, worshipable thing. Or do we find new ways to present those icons for many

people to acquaint with them without having the feeling that this is authority? Because it's not authority. I mean, it's interesting if you think about art history. So many things were incredibly popular at one point and just completely disappeared afterwards. Why people thought something is interesting or important versus what they thought was not important. Where does fashion kick in? What does the local moment of culture, et cetera? There's so many things that make it difficult to grasp at this point. And that's again why I think the human factor here, I'm not going to even address the non-human factor in this case, but the human factor is so important. When I arrived here, we had no building, as you know. And one of the first things I did, I was asked by my colleagues in the marketing department whether I wanted to do an advertising campaign. And I said, do we have money for an advertising campaign? He said, yeah, we have money for an advertising campaign. I said, can I use this money for something else? And they said, what do you mean? I said, well, I saw that Gulbenkian took over the subway cars and covered them with plastic. With film. Advertising for the museum, but not in the subway, on the subway cars. I'd like to do the same, but I'd like to ask artists to do a project. So, it's not advertising anymore.

Eva Cabañas

With the trains? Yeah.

Benjamin Weil

That's how we got to do this project with CP. And thought, if there is a way that while we're not open to the public, we can experiment with means to reach out to different types of communities by way of projects that are not in an institution because we don't have a space. I mean, this is maybe the moment where we can actually do kinds of things that we will never be able to do afterwards. Because once this is open, we won't have time to do things outside. I mean, as much as I would love to. I mean, there's so much we can do in one day. But so, to me, what was really important is to start establishing bridges. And those bridges now need to be kept.

Eva Cabañas

It's so funny. Susana from the educational department said exactly the same. She said, This is the time we had to create bridges to new publics, that then when we reopen, that will feel like this is also a place for them because we have reached out during all of this time. And this now is the time to do this.

Benjamin Weil

But to maintain those bridges is not going to be easy, just to say, because it's very different from doing something in Marvila. The trains were interesting because with trains, we found out very few people even acknowledge that they were existing. Because what people do when they walk into a train, they just catch the train. They don't care what the train looks like. So when we did surveys, we realized that a good 50 % of the people didn't even notice there was something different.

Eva Cabañas

That's significant. Yeah.

Benjamin Weil

I don't know. It's really like... And then people, some people noticed it, but they didn't really know what it was about, but they didn't even bother to really push it more than «that's strange». And then they would walk and then they probably start looking at their phone or whatever, talking to their friends or reading the newspaper, whatever you do when you travel, you commute. If you commute to work, you commute to see some friends, whatever. It's commute. So, commute is no longer... So, it's interesting because this idea of transposition of time doesn't really work. All of a sudden, the fact that there's something different doesn't make people aware of... The source of my inspiration for this project was a project that was made in the '80s, 1980s in New York by an artist called Félix González Torres. I think you showed us this. Yes, I'm sure I did, because this is something that is completely, for me, one of the most extraordinary things that I've ever seen. It was like he was invited to show at MoMA, and he said, I don't particularly care about showing at MoMA. But if I can talk to the trustee who's managing all the billboards in the city.

Eva Cabañas

Of course. You showed us that. That was incredible.

Benjamin Weil

And he invaded, not all the billboards, but many. With these images, black and white images, there were two, if I remember well. One was an empty bed. It's like as if people had walked in the bed and just didn't put the sheets up. So, they were like, they woke up and the bed was left like all of us do when we wake up in the morning, you don't necessarily immediately make your bed. You go to your shower, your breakfast, whatever, and then eventually you go back to make your bed. But there's a moment when the bed is unoccupied, but still messy from the night. And so, it's a picture of that in the middle of the street, something incredibly intimate. And at the same time, an image that's on the billboard where you prepared to see something colourful that tries to seduce you. So it was the exact opposite. I don't know what impact this campaign had, this non-campaign. But I was fascinated by the idea of deriving. I mean, it was a little bit like, in a way, to go back to the conversation we were having before about whether you appropriate breakdancing in your choreography, or whether you bring breakdances to perform on stage. In this case, it's like the black spaces that were occupied by Keith Haring in the subway versus this very, very beautiful campaign, which is a non-advertising campaign, but still was using the tools of advertising. So, it wasn't graffiti in that sense. But it was playing with the same codes, no?

Eva Cabañas

Yes. I think it's exactly... I'm sorry. *looks at time*

Benjamin Weil

Yeah, we should stop. Exactly. But I'm happy to continue whenever you want.

Annex D: Interview with Dougie Knight, Dancer / Choreographer

Lisbon, 04. February 2024 at Restaurant Local Kitchen Santos

Dougie Knight

Estavas a falar

Eva Cabañas

Da Piny, da conversa da Piny na Gulbenkian

Dougie Knight

E é basicamente. Pronto. O Ou.Kupe aconteceu ha um ano atrás e teve aspetos positivos de influenciar a cultura de rua a chegar a esses palcos, não é? Por exemplo, depois do do Ou.kupa, a peça do Fábio Museke - se não me engano - foi comprada por um teatro. E agora vai ser. E agora eles vão começar a residência em agosto deste ano. Depois, com isso, eu recebi a oportunidade para fazer o Iminente logo a seguir ao Ou.Kupa que deu origem a Krump Session. Foi a primeira vez que o Krump Session aconteceu e dessa onda de positivismo que aconteceu no Ou.kupa de nós. Finalmente ocuparmos um palco grande enquanto bailarinos intérpretes e não como [inaudível] de palco que às vezes nós também servimos, na maior parte das vezes dentro. Quando entra a música, nós somos só um adereço do palco.

Eva Cabañas

É isso. E isso.

Dougie Knight

Foi grande. E isso trouxe depois uma outra consequência, que é aquela coisa do Butterfly Effect. Isso também trouxe outra consequência, que é que aquela cena do Butterfly Effect, que é tipo. Foi aí que o TBA voltou a me chamar, mas dessa vez para fazer a Krump Session dentro do teatro do TBA. Ou seja, certo, eu acho que não é. Eu acho que nós estamos a fazer enquanto comunidade de Krump, estamos a fazer um passo positivo no quesito de chegar às instituições. Eu confesso que vem bastante tarde e confesso que ao mesmo tempo existe um certo interesse mediático. Não quero, não é tipo dizer [interrupção] sou muito grato pela oportunidade, mas existe um interesse mediático em geral hoje em dia, e ainda bem que existe, de tentar reconhecer essas pessoas e, finalmente, dar lugar a essas pessoas. Eu sempre. O que eu digo sempre é que não seja temporário esse apoio mediático não seja uma coisa tipo vamos apoiar agora e daqui a seis meses, pronto, vamos para outra causa, vamos para outra coisa. Então porque o que eu desejo mesmo é que isso seja constante.

Dougie Knight

Só que com esse interesse mediático. Também existem pessoas com interesses e havendo pessoas com interesses, são pessoas às vezes que interpretam mal a cultura e tentam corresponder ao interesse mediático. E daí tipo, existe essa pronto. Há um exemplo. Não quero citar nomes, obviamente, mas há o exemplo de uma peça no CCB.

Eva Cabañas

De House?

Dougie Knight

Não vou dizer.

Eva Cabañas

Eu fui lá, eu estive lá, Ya, continua.

Dougie Knight

E quem diz? E quem diz peças de dança? Existem peças de outras artes também. Não é, até teatro, que é o mesmo padrão, mas resumidamente, essa pessoa. Em contextualização, é um coreógrafo que fez aulas com pessoas e por fazer aulas julgou-se suficiente para representar isto em palco. Quando existe todo um arquetipo de cultura por trás e existe todo um universo que ele desconhece na realidade e pronto. Com isto, com base nesse conhecimento e com base também, obviamente, nós podemos ver. Nós estamos mais. Eu, pelo menos estou mais preocupado em representar a minha cultura e dançar do que ter, se calhar ser um PhD, antropólogo, um PhD, tipo uma pessoa super especialista em qualquer coisa para escrever projetos, não é? Então eu preciso da mão de outras pessoas. Essa pessoa usou dos seus conhecimentos. Obviamente, não quero tirar esse mérito dele, mas juntou-se a isso, não é? Juntou a pouca dança que ele fez e conseguiu um apoio de 300.000 €. Isto em França repercutiu de uma coisa enorme, de uma forma muito negativa, inclusive os OG's, confrontaram-o acerca dessa atitude. Só que entretanto, essa peça hoje em dia pronto, foi apresentada no CCB. Agora lá está: o que eu estou a dizer é o que várias pessoas me disseram, o que eu não gosto de fazer é tipo, dizer agora como se eu fosse o dono da razão. Talvez os fatos não sejam completamente hoje, mas o que foi apresentado por outras pessoas que também representam a cultura, OG's e etc, foi isto. E é uma coisa que é bastante comum, às vezes numa dimensão diferente, estás a ver? Às vezes pode ser muito mais pequeno. Mas é algo muito comum hoje em dia acontecer.

Eva Cabañas

Eu acho que tu estás a dizer e, correct me if I'm wrong, é um fenómeno que acontece muito, que aconteceu também muito com Vogue. Ou ainda está a acontecer que essa cena de. No momento que essas subculturas ganham visibilidade, surge um paradoxo, ou seja, o facto de estarmos a validar essa subcultura, mas apropriar ao mesmo tempo, ou seja, é quase inevitável essa coisa acontecer. Coexiste, ou seja, uma coisa e pronto. É validar, mais pessoas agora sabem por exemplo o que é o Krump, mais pessoas interessam-se por isso. Ao mesmo tempo, há mais pessoas que vão desrespeitar a cultura. Eu não sei se tu sentes isso também. E tu falaste mais uma coisa que eu acho super interessante, que é, por exemplo, esse coreógrafo, tu estás a mencionar vem de um background contemporâneo. Eu não sei se isso também é uma coisa que acontece que por exemplo, um bailarino contemporâneo que leva uma subcultura whatever house, qualquer coisa ao palco e mistura isso com o contemporâneo e diz está a fazer uma ganda peça contemporânea, de repente vale mais que um artista que vem da rua. Se calhar bora começar pela visibilidade, ou seja, o que tu também disseste que agora como temos essa atenção, de repente o que acontece com essa atenção? Como é que tu estás a sentir que está a influenciar a comunidade Krump, por exemplo, em Portugal? .

Dougie Knight

Eu queria responder outra, mas essa também é muito boa. Calma, deixa eu ver. É-me estranho, sabes? Porque. E agora agarrando também noutra resposta que eu ia dar. Sobre

outro t3pico. -me estranho porque imagina dança 17 anos. Em 2011. Vou contar uma situao em específico. Eu fui chamado, eu fui fazer um casting e foi assim. Já tinha feito os outros trabalhos com dança, mas nunca tinha sentido um preconceito tão alto com a minha dança. E tamb3m, tipo, não  s3o a dança, não é? Nunca tinha sentido um preconceito tão alto com a minha dança, mas eu lembro me de fazer esse casting, toda a gente aplaudir no dia e depois, passado uma semana ou dois eu procurar respostas. E a resposta que me veio de um CEO da empresa foi que a minha dança parecia uma luta que é muito violenta, que precisavam algo que seja aesthetic pleasing. E precisavam de algo que seja mais apropriado às famílias, mais apropriado ao ambiente. Então. Ou seja, a sociedade muda e claramente a visão da sociedade de tipo comercial mudou completamente, mas ao mesmo tempo era. Era desta forma, como eu expliquei, como o resto das pessoas vam a minha dança de uma certa forma. Então. Sim, as sociedades mudam e. Mas de certa forma foi aí que eu vi a visão em geral que o p3blico tem sobre a minha dança e sobre sobre isso. O que para mim, hoje em dia é muito estranho aceitar que simplesmente por ainda ter sofrido por vários anos e por várias vezes ter ido a sítios e não ser professor ou não ser chamado workshops ou não ter feito algumas coisas que outros colegas meus fizeram. Então estar num patamar na dança maior e ver outras pessoas que tamb3m de outros estilos chegarem a esses sítios e ao mesmo tempo não ter as mesmas oportunidades. Para mim ainda é estranho, porque é porque eu não. Ep, eu não sei se  uma coisa rancorosa minha. Mas eu sinto que a sociedade. Não sei... D eu tenho. Eu tenho esse medo mediático. Eu tenho medo que quando essas oportunidades aparecem finalmente, eu fico grato. Fico muito grato por finalmente o Krump ter visão e finalmente as pessoas verem o Krump de uma forma diferente. Mas ao mesmo tempo, essa visão mediática. Assusta me porque a sociedade mudou rápido e eu acho que nada muda muito rápido. Existem sempre visões antigas que se sobrep3em sobre o novo pensar. Então acho que é exatamente isso. Eu acho que realmente as coisas estão a mudar para aumentar uma mudança de pensamento, mas ainda existe muitos preconceitos. Existem várias pessoas ainda com medos a revelarem em cima das outras. Então eu percebo as oportunidades hoje em dia, mas ainda estou um pouco de p3 atrás pelas intenes, se são ainda mediáticas ou se realmente há uma visão mudada sobre si sobre o t3pico.

Por exemplo, houve uma situao que eu já fui chamado para várias resid3ncias contemporâneas para eu dar workshop. E antigamente era s3o para dar o workshop e nunca coreografar, porque não achavam que eu tinha a capacidade para tal. Não achavam que eu tinha preparao para tal. L está,  um preconceito que eles criam por ser um estilo diferente. E tamb3m já fui chamado para dar um workshop cuja justificao foi « um movimento primitivo». «Eu gosto do Krump porque é um movimento primitivo. Eu gosto do Krump, mas é um movimento primitivo. E como Kuduro, voc3s t3m uma coisa primitiva que me agrada.» Isso para mim... Tipo, soa-me mesmo a uma ofensa muito grande, chamada. Eu sei que se calhar... Eu não levo a mal, porque at3 certo ponto as pessoas não são preconceituosas at3 saberem que são, não ? Então não levo a mal que se calhar não fez com inteno, mas acabou por magoar porque não é primitivo. E o Krump tem uma coisa que se formos mais claro, tem algo que é ancestral. Ancestral no quesito de representa muito a questão das tribos, representa muito a questão da imposio de aceitao, os rituais de entrada para para uma idade diferente ou a comemorao mesmo de substâncias que existiam em outros contextos, em outros países da Europa e at3 mesmo em África. Então, tipo, o Krump  uma dança de ritual, é uma,  uma dança... não é primitivo,  ancestral. Eu acho que estamos de acordo que são duas coisas diferentes, não ? Então, tipo. E l está, mas ao mesmo tempo o dever, que eu at3 então questionava dos professores e core3grafos contemporâneo  desconstruir o movimento. Isso para mim nunca me entrou, nunca me

entrou. Quer dizer, existem pessoas que passam 20 anos a sofrer, a fazer esses movimentos, a criar uma cultura à volta do movimento. Existe um coreógrafo que em 20 minutos vai desconstruir toda uma cultura para se apropriar e pôr em cima de um palco. Então quer dizer que é aquela pessoa, aquele indivíduo em específico consegue se apropriar de um movimento como um todo?

Dougie Knight

Essa é a minha questão. Então, nunca me entrou. Eu tive essas discussões com a Piny e dizia sempre o Krump é completo por si mesmo, porque eu vou adaptar me. Estou cansado de adaptar-me porque eu tive outras oportunidades de dançar em peças e etc. E fiz. E vários outros coreógrafos de trabalhos comerciais, etc. E eu fiz. Só que lá está e foi sempre naquela de adaptar, adaptar, adaptar e é isso se nunca foi de nós sermos nós. E agora surgiu pronto, graças ao Ou.Kupa, que finalmente teve essa visão de desconstruir a mentalidade. Não é desconstruir a dança, é desconstruir a mentalidade das pessoas ao ponto de perceberem que isto é um estilo já completo por si mesmo. E as pessoas têm direito de apenas existirem. Só que também traz novos problemas.

Eva Cabañas

Eu tenho. Eu tenho muitas perguntas. Ok, espera aí. Duas perguntas. Vou começar pela primeira. Vamos começar com uma coisa básica não, mas com uma coisa menos polémica, talvez. Tu falaste em que o Krump tem é completo por si mesmo e tem significados. E tem toda uma história e todo um significado. Se calhar podias, porque existe uma autora que diz que, dança funciona como um idioma, como uma língua a nível de ter vocabulário e a nível de conseguir... Ou seja, nós com uma dança não conseguimos dizer coisas, ou seja, factos, não conseguimos dizer: A Ana saiu às 15h00 de casa, mas podemos exprimir alguma coisa e podemos transmitir um conceito e comunicar um conceito. Ou seja, é uma forma de comunicar-se e pronto. Para voltar à pergunta, consegues me dizer só um bocadinho o que tu falaste agora? Ou seja, os significados que têm dentro do campo? Talvez um bocadinho de vocabulário e diferentes formas de expressar se dentro do estilo.

Dougie Knight

O Krump tem um significado social-político que eu digo que tem e que se calhar outras pessoas, se calhar por já viverem como normalidade, isto se calhar não vêm tanto. É uma dança que surgiu nos Estados Unidos, na Califórnia, numa área chamada Compton, que era dominada por Cribs and bloods. E são duas gangues rivais e ao mesmo tempo, não esquecer que em 1992, quando também o Krump foi criado, surgiu... O Clowning foi criado aliás. Clowning, que é o estilo meio antecessor, é um estilo primo ao Krump. Aconteceu um evento semelhante ao George Floyd que foi...eu esqueço-me do nombre. Vou-me lembrar. Sim, foi em 1992. Riots, Rodney King. Yes, Rodney King. Para quem não sabe, o Rodney King foi o evento em que basicamente durante meses e semanas a cidade foi queimada, foi queimada, os prédios, todos os negócios locais foram queimados. Aconteceu tudo aquilo que no George Floyd as pessoas diziam claramente, porque houve uma morte injusta de uma pessoa por um policial. E como era uma coisa bastante comum, finalmente as pessoas explodiram. Precisavam de tempo de protestar e no sentido de criar uma mudança. E nisso eu sinto, não sei. Mas, obviamente, isso influenciou a criação do Krump, porque o Krump na sua primeira forma, não é o Krump é o Clowning. É uma dança criada por Tommy the Clown em 1992, em que basicamente ele fazia festas locais. Nessas festas ele basicamente era convidado e ele a trazia a turma dele. A turma dele eram os miúdos do bairro em que basicamente eles

faziam uma dança, pintados com cara de palhaço e etc. E tinha uma dança bastante explosiva, mas bastante feliz e energética. E de certa forma, podemos dizer que é quase o Kuduro. Eu digo que o Krump é o kuduro americano e é quase um kuduro, estás a ver. Em que as pessoas só iam para se divertir e de certa forma não ter muitos pensamentos sobre. E essa cultura do Clowning cresceu até que se desenvolveu por escolas e criou turmas, criou grupos, criou outras coisas, mas ao mesmo tempo adaptou a linguagem que existe em LA. Qual é a linguagem dos cribs and bloods? Que também existe... Há uma certa hierarquia que é os big homies, lil homies. Então os Big Homes, por exemplo... Para quem não sabe, Big Homie é um termo que vem da droga no sentido de. Be homie é tipo, eu vou-te ensinar como fazer tudo aquilo que eu faço para sobreviver e não pode fazer isso. E os lil homies são aqueles que acacham... Pronto, as responsabilidades e nisso dos big homies ensinarem essas coisas. O termo big homie também começou a surgir dentro do clowning e lil homie, e começou a ver cargos também, que são mais importantes que outros, etc. Depois mais tarde, foi transmitido para Krumb que o Krumb, na realidade é uma versão mais agressiva, porque existia também a necessidade de não ser só feliz a dançar clowning. Inicia-se também a necessidade dos jovens terem...

Eva Cabañas

descarregar

Dougie Knight

descarregarem e ao mesmo tempo que... Não esquecer que estamos a falar de Compton, não é. Para algumas pessoas dançar era muito ridicularizado. Dançar é ridicularizado no sentido de «mas danças?», é tipo... E o Krump como essa cena de imposição. «Sim, danço e daí!» Então é mais esse sentido que o Krump apareceu também. Que as pessoas pudessem exprimir-se. Mas ao mesmo tempo há uma imposição. Só que o Krump também tem um lado muito, muito sensitivo, que é uma das poucas danças, que eu considero mas deve haver mais, em que as pessoas são realmente livres de... E que o conceito principal é exprimir os teus sentimentos. Não é sobre estética física, não é sobre ter o movimento mais bonito, não é sobre ter a base mais bonita. É sobre os sentimentos saírem do corpo e tu exteriorizar aquilo que tu sentes no teu dia a dia. E por causa disso mesmo o Krump depois tendo um nome, que eu não posso dizer a ti para que não o escrevas. Passou a ter outro nome que é o Krump, que é Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise por também haver uma grande presença do cristianismo naquelas zonas. Então começou-se a ver uma coisa de elevação espiritual e associou se muito à Igreja. Estou-te a contar uma história de gigantes de.

Eva Cabañas

Bué! Não sabia nada disso.

Dougie Knight

Ya. E com isso houve pessoas que levaram o Krump nessa vertente mais espiritual e cristão e houve pessoas que também tinham as suas próprias religiões e começaram a fazer por elas mesmas aquilo que acreditavam, não é? Então, então tipo, o Krump começou a crescer dessa forma, ao mesmo tempo que fortificou as linguagens de big homie e lil homie e cresceu também as hierarquias, começou a haver um twin, um Jay um lil, um boy, um kid e são todos nomes que vêm como abreviações, Não? Como é que se diz? Como vem antes dos nomes, os pronomes tipo imagina, tu tens a, tu crias uma Fam e a partir daí começam a surgir as famílias também, no Clown existia e de onde é que vem na realidade? Que as famílias tens,

por exemplo.. Imagina, a minha Fam é Knight, Knight Fam. Dougie Knight. Sou big homie desta Fam Knight. Todas as pessoas abaixo de mim, entre aspas abaixo são meus alunos vão ter um sufixo e o meu nome. Por exemplo, ou um prefixo e o meu nome. Por exemplo, o Zagalo é o Lil Knight. O Harris é o J Knight, o Elio já foi twin Knight. Outras pessoas têm nomes diferentes. Por exemplo, Girl Night, Lady Night, Queen Night. São nomes femininos também que existem dentro disso. Então, de certa forma, essas pessoas representam uma família e são códigos que são falados em palco e de certa forma, cada família tem seu set de movimentos também. Tu também crias... Para tu criares um caráter, uma personalidade, tu tens de ter um set do movimento que o define. Não podes ser só igual a todos os outros Krumpers. Então a tua Fam tem que ter um set de movimentos, não é set de movimentos, algumas coisas que identificam. Um conceito ou uma energia. Por exemplo, a minha energia dentro do Krump, eu faço questão de ser tudo bastante nobre, bastante chique. É quase como se eu fosse o mestre da ópera. Tás a ver? Quando eu estou a dançar? E esse é o meu objetivo ao dançar. Fazer isto causa também essa criação de: elas perceberem o que é um caráter, mas ao mesmo tempo possibilitando elas de um dia criar as suas próprias Fams e terem os seus próprios códigos. Se isto faz sentido? Ya ya. E depois disto, pronto, existe também os códigos das mãos que no Krump têm significado. Por exemplo isto (*faz movimento de mãos*) significa mostrar quando eu quero mostrar o movimento, eu faço isso associado com o movimento. Quando eu quero falar, eu faço isso associado com o movimento, quando eu quero velocidade, é isto. Ou seja, estás a ver como é que é? Como é que agora um coreógrafo com dois meses de residência vai chegar ao pé de mim e vai dizer eu vou te desconstruir e vou tornar isto aqui para aquilo que eu acho melhor que seja. Faz sentido

Eva Cabañas

Então agora uma pergunta que eu tenho. Há autor muito, muito fixe que se chama Thomas De Frantz. Ele fala sobre os corpos negros dentro da dança e como antigamente, por exemplo, na salsa cubana, o pessoal dançava rumba nas ruas, nos pátios, basicamente dançavam rumba, que era uma dança de negros, uma dança de escravos, e era tipo low culture, estás a ver? De repente os brancos vêm, acontece toda uma apropriação, e hoje em dia, quem é que está a ganhar dinheiro com a rumba? São os brancos na Europa, os cubanos que estão em Cuba ainda estão ali na miséria a sofrer, a morrer de fome. E ele fala que...

Dougie Knight

História repete-se várias vezes.

Eva Cabañas

É incrível.

Dougie Knight

Kizomba é a mesma coisa.

Eva Cabañas

Mas pronto isso é toda uma outra discussão. Eu fico furiosa com essas coisas. E esse autor escreve muito sobre os corpos negros e como tudo vem de black culture, e nós, basicamente, não estamos a dar nada para a black culture, ou seja, em geral, mas tudo vem, ou 90% vem de black culture, tudo que é dança, e ele escreve muito sobre os corpos negros. E depois, também, escreve sobre esse fato de trazermos isso a um palco, onde o público, se calhar,

nem sequer está a perceber o que está a acontecer. Então, como é que... Ou seja, se o público não está a conseguir ler a dança, se o público, por exemplo, não entende esses códigos, a dança consegue falar?

Dougie Knight

Sim. Vou responder assim: o que é que é cultura pop?

Eva Cabañas

O que é que é cultura pop? Basicamente, para mim, eu acho que tudo o que, de momento, é bocadinho mais comercial, porque pop pode ser um Syro, pode ser uma Dualipa, pode ser...

Dougie Knight

Ou seja, todos os aspectos positivos de uma cultura específica, não é? O que é tipo... Ou seja, se nós formos ouvir agora hip hop, Drake, são todos os aspectos positivos do hip hop. Se formos ouvir agora.. Olha, até fado, fado virou pop, vamos ouvir o quê? Todos os aspectos positivos daquela cultura. Quando, por exemplo, vamos ver uma novela, Única Mulher, são todos os aspectos positivos, vamos ouvir o que é?

Eva Cabañas

Única Mulher?

Dougie Knight

Eu já te explico porquê. São todos os aspectos positivos de uma cultura que é negra. Não é? Ok. Então, desta forma é responder à tua pergunta. É desta de forma... As pessoas conseguem entender, mas não conseguem entender até os olhos delas conseguem ver. É como, por exemplo, tu vês um vídeo de Kizomba, gostaste imenso dos passos, achaste que eles... Por exemplo, normalmente o pessoal fala: Aqueles corpos negros a dançarem é uma coisa incrível. Realmente, eles conseguem replicar aquilo, mas não conseguem replicar todo o background cultural que existe. Então eles entendem a superficialidade, mas não entendem, não querem investir-se muito mais a isso. Percebes o que eu estou a dizer? A dança por si mesmo fala, o Krump consegue falar, o Vogue consegue falar. Só que é isso, muitas das pessoas só querem ver a parte positiva, não querem ter uma relação muito mais profunda porque já não... Porque pronto, às 8h00 têm que fazer pilates. Então é isso, é viver na superficialidade. Então, acho que é isso, é possível, acho que toda a gente compreende. Se nós não compreendêssemos, nós não estaríamos aqui hoje a falar sobre os tópicos. Não estaríamos a falar sobre apropriação cultural do outro senhor lá do CCB. Ele realmente tirou só as partes positivas, aquilo que achou brutal e tentou trazer todas as partes positivas. Esquecendo de todo o aspecto cultural que existe à volta.

Eva Cabañas

Por exemplo, no caso dele, antes de começar, fez um talk de dois minutos a dizer: House vem dos anos 80...

Dougie Knight

Ah, tu foste mesmo não é?

Eva Cabañas

Eu fui mesmo.

Dougie Knight

Vai, conta-me, conta-me, vai, vai, vai, vai,

Eva Cabañas

45 minutos sem música, quando para mim, house sem música, estás a descontextualizar brutalmente uma cultura que nasce com isso, não é? Opa, house vem dos clubs, de um espaço das pessoas que lá fora não se sentiam, não sentiam que pertenciam, iam para os clubs e sentiam que ali tinha lugar, ali podiam ser, ali podiam deixar todas as preocupações, e ser, e dançar, e pertencer a uma pequena família, pertencer a uma pequena comunidade. Mas pronto, ele disse isso, e depois começa 45 minutos só a fazer... Só tirar as partes estéticas da dança e a replicar isso, e a desconstruir isso, basicamente, é o que ele diz. E só a fazer os moves, durante uma hora, só a fazer loose leg em 50 variações, e a fazer all around the world em 50 variações. E é isso, e as pessoas ficam com essa ideia de que: okay, isso agora é house. E eu não sei, por exemplo, no caso dele, ele contextualizou no início, durante três minutos, e explicou bocadinho o que é house. No teu caso, vocês fizeram todo um vídeo a explicar de onde é que vem o Krump. Vocês também tinham texto no TBA, o texto a explicar Krump é...

Dougie Knight

Somos pessoas que são ativas na cultura e que estão em primeira mão na cultura.

Eva Cabañas

E a minha pergunta é: o que é que tu achas de quem é essa responsabilidade de contextualizar a cultura que está em palco? É uma responsabilidade do artista, da instituição, é uma responsabilidade do público de informar-se e de vir a espetáculo informados? Não sei se estás a perceber o que-

Dougie Knight

Sim, sim, sim, sim. Eu acho... Não sei, eu acho que é... Todos. Eu acho que tudo deve ser questionado a qualquer momento e a qualquer hora. Mesmo eu fazendo bem, mereço ser questionado. Porque eu acho que até certo ponto pode ajudar-nos à nossa evolução enquanto indivíduos, enquanto seres humanos, etc. É bom aceitar as coisas enquanto só são, mas também questionar como estamos a fazer agora, ou porquê que as culturas existem, por que é que eles dançam assim. O público é bom que ele veja, analise e pesquise. Não é? Quem contrata, é bom ter bom antropólogo, bom sociólogo, ou alguém que realmente está em prol das culturas ou que realmente veja teatro e perceba o trabalho de cada pessoa e perceba as culturas. E também o artista peca muito se ele não tiver essa responsabilidade. Eu acho que a responsabilidade é de todos no final do dia. Todos têm responsabilidade. Mas, principalmente, quem contrata ou quem faz o envio da candidatura. Então, eu acho que é isso. Não sei se respondi bem.

Eva Cabañas

Respondeste ótimamente. Não é que, por exemplo, eu agora imagina, estou dentro de uma instituição e eu vejo essas questões e pergunto me: ok, como é que nós como instituição podemos fazer melhor? Estás a ver? Como é que nós podemos trazer um espetáculo, por exemplo, estou a te dizer, no exemplo do ano passado, trazer espetáculo de artista que faz contemporâneo com Krump e tal, e que depois ninguém fala sobre o que é Krump, o que é...

Ou seja, por exemplo, não sei se me estou a explicar bem, mas eu sinto que depois o público vai ver esse espetáculo e de repente, uma linguagem de um contemporâneo é completamente diferente de uma linguagem de Krump. E ninguém deu o contexto de: Olhem, aqui estão linguagens diferentes a acontecer, estás a ver? Nem tem que ser, tipo, explicar super bem tudo ao detalhe, mas para as pessoas terem uma noção de: Isto é uma mistura que está a acontecer, isso não é só contemporâneo.

Dougie Knight

Eu acho que é isso, imagina. Eu acho que não há momento e não há hora certa. É a primeira vez que eu próprio estou em palco, e não como adaptação para o contemporâneo. Ou então como o hip hop foi, de repente, durante uma época e durante um período, foi super louvável os bailarinos do contemporâneo começarem a fazer passos de break, começarem a fazer cenas com break dance, com Krump, com essas cenas, porque era uma coisa que era fixe, era cool, era culto, era «estou adicionar uma cultura.» Mas também existia um sentido de superioridade, não é ainda assim? Que é tipo... Eu lembro-me de andar no secundário e falarem: Olha, se não foste para superior, nunca vais saber o que é dança verdadeiramente. Lembro-me várias pessoas terem essa mentalidade aí, em 2010, em 2009, estás a ver, «não vais saber o que é dança, porque nunca vais saber o teu corpo, como é, nunca vais perceber realmente o que estás a fazer, nunca vais ter um conhecimento mais broad do mundo.» Eu me pergunto, será que não é o contrário? Porque o contemporâneo, para mim, é como se fosse a palavra pop, estás a ver? Que é isso, que é tiras todos os aspectos positivos das outras culturas sem responsabilidade de a estar dentro delas. É isso? Agora, eu esqueci uma coisa que eu queria ligar agora, a tua pergunta.

Eva Cabañas

Por exemplo, do meu agora sentido de responsabilidade como pessoa dentro de uma instituição de fazê-lo o melhor e de se calhar, não sei, por exemplo, ali essa...

Dougie Knight

Desculpa, eu lembrei. Daí eu acho que se calhar o Krump merece primeiro ter mais palco, até que seja mais comum a linguagem ser, para depois... Porque lá está, a ordem para mim foi bocado invertida, mas também foi o que foi, estás a ver, não posso... Tenho que aceitar, que se calhar o Krump e o contemporâneo deviam ter duas linguagens em palco, que era completamente... Devia ser comum, eu chegar ao pé de ti e dizer: Olha, conheces Krump? Sim, conheço. E não uma coisa super nichada. Se calhar, é isso, o Krump precisa ser uma linguagem principal primeiro.

Eva Cabañas

Sim, antes de fusionar?

Dougie Knight

Sim, até mesmo, por exemplo, eu lembro de explorar movimento e ter essa cena no hip hop, por exemplo, eu lembro durante uma época, andei a treinar hip hop para ter melhor, para fazer com que o Krump fosse mais reconhecido, porque eu sentia que o Krump era bué completo, mas senti que não era conhecido. Então comecei a fazer battles de hip hop e treinei mais hip hop para ter esse reconhecimento e para trazer para o Krump. Fiz isso, obviamente. Mas só que é isso, é... Cada cultura tem a sua responsabilidade, eu acho que é isso. Eu não posso não poderia chegar no hip hop e só fazer Krump. Eu tinha primeiro entender a cultura

do hip hop, como é que funciona as coisas, para depois mostrar: olha, o que eu trago do Krump é isso, vê como é que é rico. Estás a ver? Ou seja, qualquer cultura que eu me envolva, se eu agora estou a fazer salsa, ou salsa cubana, eu não posso só chegar e fazer Krump. Primeiro, eu tenho que aprender todos os básicos da salsa, fazer tudo que um salseiro faz e respeitar a cultura de acordo, e depois implementar o meu eu dentro disto. Faz sentido o que eu estou a dizer?

Eva Cabañas

Tu estás a dizer uma coisa super...

Dougie Knight

E devia ser a mesma lógica.

Eva Cabañas

Acho que tu estás a dizer é uma coisa super relevante, porque, por exemplo, mesmo dentro da salsa, existe a salsa americana, que é a salsa Nova York, a salsa LA, existe a salsa cubana, existe salsa calenha, mas o principal agora em Europa, salsa New York, salsa cubana. O que acontece? Salsa Nova York tem vocabulário até certo ponto, e depois, como o vocabulário acaba, eles vão buscar à cubana, mas ou seja, salsa cubana, por si não existe, nós temos o Casino, que é a salsa que se dança, nós temos a Rumba, que é folclore, é mesmo folclore, e temos as religiões, que é vem da Haiti, vem do Jioruba, de Nigéria, vem da Angola, e tudo isso é religioso. Tu não podes dançar, tu tens que dançar isso quando na música chamam pelo Deus ou quando o toque muda e chamam pelo Deus. Agora, o que é que o pessoal da New York está a fazer? E eu também já fiz, estás a perceber, porque eu não sabia, eu ainda não tinha essa consciência. Eles pegam os deuses e metem dentro de uma canção do Tito Puente, que é de Nova York, que está a tocar mambo, e chá, chá, chá, e metem um Chango dentro, só porque é fixe, só para dar mais coisinho. E a minha isso me irrita profundamente, mas eu também sei que, tal como eu também já o fiz, não existe essa consciência. E se calhar, é exatamente, não do que eu estava a falar. O meu ponto é esse, é aprender primeiro as linguagens para poder fusionar conscientemente e não só fazer, por fazê-lo e tirar o movimento estético e desconcentevalizá-lo e tirá-lo da cultura, e levar-lo para sítio onde não é o lugar dele.

Dougie Knight

Não, não, não, não, é exatamente o que eu estou a dizer. Eu acho que é isso também, que o trabalho de um coreógrafo de contemporâneo devia ser esse. Devia ser coreógrafo que dança vários estilos e não coreógrafo contemporâneo.

Eva Cabañas

Entendi.

Dougie Knight

Mesmo as técnicas de contemporâneo, tens a cena de Israel, que é um tipo movimento bem específico daquela zona. E tu não podes simplesmente só apropriar às vezes. Lá está, mas no final do dia, tu podes se tens o público para, não é?

Eva Cabañas

É. E se tens os críticos para. Eu acho que no outro dia uma pessoa disse uma coisa muito importante, disse: Ok, tudo bem, Eva, mas imagina, agora levas hip hop a um palco. Quais são os críticos de dança que vamos escrever sobre isso?

Dougie Knight

Tens se que construir, às vezes.

Eva Cabañas

Nós temos que construir primeiro também as pessoas com conhecimento para conseguir avaliar uma coisa que vem ao palco e não seja contemporânea. Ou não sejam as coisas que nós estamos acostumados a ver no teatro. Ok, uma pergunta super pragmática. Imagina. Tu levas agora, vais apresentar uma peça no TBA. Obviamente, o teu processo criativo é completamente diferente de fazeres uma peça fora de uma instituição. Ou seja, como é que o teu processo é diferente se tu sabes que vai ser uma peça de uma hora ou se vai ser battle de tipo um minuto?

Dougie Knight

Como é que eu sei?

Eva Cabañas

Não, como é que como é que... Ou seja, o que é que muda?

Dougie Knight

O que é que muda? Sim. Eu acho que primeiro é uma questão de visão social também. Não é só chegar em palco e fazer uma battle de Krump ou fazer um ensaio... Uma visão social do que é necessário. E, tipo, politicamente, o Krump precisa estar em palco. O que é que significa? Foi esse o meu processo. Meu processo mental foi este. O que é que significa? Foi aí que surgiu as minhas novas questões. Será que eu não estou a exotificar o Krump ao mesmo tempo?

Eva Cabañas

Isso é uma questão boa.

Dougie Knight

Por quê? Porque lá está aí. Se nós estivéssemos a falar de ballet clássico, ninguém questionava, ninguém questionou o coreógrafo de balé se ele quer dançar em Chopin, se ele quer dançar em outras coisas, se ele quer fazer o movimento que ele quer, ele simplesmente faz. Mas depois quando vamos falar de danças de rua, temos logo que... Há um contexto bastante profundo para tudo e temos, e principalmente dança contemporânea também, falar de... E principalmente, o contemporâneo também é, falar de... Temos que falar da raiz quadrada de coisa em movimento. Então, as coisas depois ficam bombear... Da maior parte das peças que eram contemporâneas, eu saí, eu saí: O que é que eu vi? Qual é o significado disto? Qual é a razão? O Krump ainda tem uma questão que em breve vai deixar de ser popular, que é... É fácil ainda fazer as pessoas se surpreenderem com o Krump do género: viste Krump hoje em palco, de repente, as pessoas primeiro estranham, e daí eu ponho uma questão: as pessoas por norma, a primeira... E daí surge o meu processo mental, que é as pessoas por norma, o que acontece quando vêm o Krump? Na sociedade, as pessoas odeiam o Krump. Por quê? Porque acham demasiado *unaesthetic*, estão todos violentos, estão todos

com raiva, e parece que vão se bater dentro de um minuto. E se eu brincar com isto? E se eu questionar essa ignorância das pessoas? E se eu falar que... E se eu humanizar os Krumpers? E se eu falar: Ok, isso aqui é o meio de família que precisa dançar porque sim, faz-lhe bem. Isto é um rapaz que é imigrante e a maior parte das pessoas que dançam Krump, são imigrantes ou negros, que simplesmente só querem dançar, só querem deixar os seus sentimentos em algum sítio. E se eu brincar com isto e tentar humanizá-los, é esse ponto. Porque é isso, essas questões que ainda fazem sentido em palco. E eu espero que em breve deixe de fazer sentido. Que é que seja uma normalidade de realmente, claro, eu já conheço o Krump, mas bora, what else? Eu preciso disso, mas até existir, eu tenho que me perguntar quando... Até que ponto, Krump pode ser exotificado para algumas pessoas de elite que ainda estão a ver.

Eva Cabañas

Então, de certa forma, estás a educar primeiro o público.

Dougie Knight

Sim, é isso, porque eu acho que a primeira abordagem correta a se ter, eu acho, na minha perspectiva, é de educar. Chocar também, mas educar. E depois, quando essas questões deixarem de ser relevantes, é que podemos ser... Aliás, a na realidade, não. A questão é educar e ser. Depois, quando essas questões deixarem de ser relevantes, é que vamos falar dos nossos códigos e podemos ir mais a fundo da questão e as coisas mais interessantes que nós, Krumpers, achamos. Porque para já, Krump session, o que é Krump session? É uma Krump session! Para nós é só normal, okay? Vamos fazer uma Krump session, bora? Vamos fazer uma introdução, mas aí é educar e sermos nós. Depois, vão deixar de ser essas que só existirem. Vamos ser nós, mas vamos falar de coisas mais profundas que se calhar existem na sociedade ou que existem dentro do nosso meio. Não sei se isso é claro.

Eva Cabañas

Sim, sim, totalmente. Última pergunta da minha parte. Vocês, ou seja, ambas datas esgotadíssimas Não é possível, eu tentei comprar um bilhete, estava esgotado, tinham pessoas na lista de espera e tudo, para entrar. Tu sentes que vocês conseguiram trazer um público diferente ao TBA? Ou tiveste algum feedback também do TBA, dizer: isto foi mesmo diferente para nós? Não.

Dougie Knight

Antes de mais, é preciso dizer que o TBA é que nos contactou. O TBA, a pessoa que nos contactou, que nesse caso foi a Laura, ela... Não é só graças à Ou.Kupa, mas de uma forma geral, é uma pessoa que por si mesma já faz a sua pesquisa e já percebe o que é que aquilo representa em palco. E ela percebe também a que ponto é que estamos na sociedade. São várias coisas aqui. Vou escapar o teu tópico, já me esqueci, mas... Mas... Podes repetir, só para não...

Eva Cabañas

Não, se tu achas que vocês trouxeram outro tipo de público na TBA

Dougie Knight

uma das coisas que a pessoa que nos contactou me disse foi: Estamos num tempo que é preciso quebrar éticas, que as pessoas têm que deixar de ir para o teatro e o teatro ser um local de elite.

Dougie Knight

O teatro é um espaço commun, é um espaço público, é um espaço em que basicamente qualquer pessoa deve estar ali e sentir-se representada. E foram várias éticas quebradas naquele dia, obviamente. E por essas éticas também existirem, criam-se também em preconceitos na forma de se vestir, na forma de falar e até mesmo na forma de interagir com o público. Porque essas éticas precisam ser reavaliadas. O teatro dos anos 70 ou o teatro dos anos 50, em que se ia com uma roupa super chique, precisa de ser reconstruído. O teatro é para todos, não é questão de classe social. Temos que parar de elitizar as coisas, chega. E é isso, foi com essa mentalidade que a pessoa que nos contratou nos chamou. Então, tendo ela já essa mentalidade, ajudou muito a trazer essa mudança. Eu acho que o próprio TBA é um espaço aberto nesse sentido e várias pessoas, quando falo: Eu fiz o espetáculo no TBA. Ya, o TBA realmente é diferente. O TBA realmente abre, o TBA realmente faz essa diferença, o TBA realmente tem essa preocupação. Ou seja, não é uma questão estética, mais, é uma questão de realmente perceber que nós estamos a falar de seres humanos, de pessoas, da sociedade, de que há parâmetros étnicas e perceber que deixar dessa mentalidade capitalística de que o teatro não resolve nada na sociedade, o teatro resolve e questiona várias coisas. Então, eu acho que mudou bastante a presença do Krump e espero que continuo a mudar com presença de outras pessoas, de outros estilos, de outras subculturas, de outros universos.

Eva Cabañas

Ok, foi minha última pergunta. Queres dizer mais alguma coisa?

Dougie Knight

Não, já falei demais.

Eva Cabañas

Obrigada, mano.

Lisbon, 18. May, 2024 at FCG

Eva Cabañas

Então, se calhar, podes começar só a falar um bocadinho de como tu conhecestes o Smail, agora como é que tu entraste neste projeto e como é que está a ser para ti.

Jhordan Lunarte

Eu sou o Jhordan Lunarte, tenho 27 anos, sou do interior de São Paulo, na cidade de Campinas, que é uma cidade que eu posso falar para você que é uma cidade de resistência. Foi a última cidade a abolir o processo de escravização no Brasil. Então, tem muitos resquícios de gente homofóbica, transfóbica, conservadoras. E ao mesmo tempo que Campinas tem tudo isso, tem muita cultura de resistência. Temos muito polos de samba, de capoeira, pontos de resistências de pessoas negras. É uma cidade que, ao mesmo tempo, sofreu com todo esse processo de escravização e ainda vem sofrendo. É uma cidade que resiste muito. Então, tem muitas pessoas fortes que estão levando um trabalho muito legal. Eu venho dessa cidade, cresço numa família que eu e a minha família era uma família artística totalmente voltada ao samba. Meus tios eram músicos. A minha primeira arte que eu aprendi, eu acredito que foi tocar instrumentos musicais. Tambor, repique de mão, surdo, todas as coisas que compõem o samba. E aí eu fui aprendendo, me desenvolvendo, gostando e conheci a capoeira. Em 2009, projeto de escola eu já amava porque eu via na televisão alguns movimentos. Às vezes quando eu ia para o centro da cidade, eu via o pessoal jogando capoeira lá nas feiras virando mortal e eu adorava. Eu achava lindo, só que toda vez que eu ia trocar uma ideia com a minha mãe para ela deixar eu fazer capoeira, ela ficava meio receosa, porque na época a capoeira ainda era vista, e até hoje, em alguns lugares, como macumba. E minha família, como é voltada muito a esse negócio da igreja, ela falava: Ah, não, você não quer fazer outra coisa? Não tem uma coisa mais divertida, uma coisa mais tranquila? E eu falei: Não, eu quero fazer capoeira. E por fim, teve uma vez que eu pressionei ela, eu lembro que eu pressionei e ela foi ver quanto que era. E ela se deparou que a mensalidade da capoeira estava mais de R\$ 150. Eu lembro que ela foi ver no centro, não lembro o grupo de capoeira que era. E ela falou para mim: Olha, se eu pagar R\$ 150 nessa mensalidade, nós não janta, nós não almoça, não vai ter comida. É isso que você quer? Ela já soltou isso na minha cara. Aí eu falei: Não, então no melhor momento eu faço capoeira quando eu... Desbaratinei assim e fui viver minha vida. Eu falei: Nossa gente? Que caro?

Eva Cabañas

Que estranho.

Jhordan Lunarte

Muito. E dentro desse processo, eu fiquei com muita vontade de fazer capoeira e eu estava na minha escola, eu lembro que isso foi, eu lembro como se fosse hoje, foi numa sexta-feira, no final de aula, eu estava louco já para ir para minha casa, que eu não estava mais aguentando a escola, Ensino Médio, toda aquela loucura. Chegou dois professores na aula, a Puma Camilê e o Corvo, que era primo dela. E eles chegaram na minha sala e falei: Gente, eu conheço esses dois, e eles moram na minha rua. E eu quieto. E aí ela pegou e falou assim:

Então, eu sou a Puma, eu estou com projeto de capoeira aqui na escola, vai ser de graça. Eu vou dar aulas de capoeira de graça, mas eu só vou dar aulas de capoeira para quem está com notas regulares. Ou para os alunos que precisam muito melhorar as notas. Então, para quem quiser, pode deixar o nome aqui. Eu lembro que eu fui primeiro, erguei a mão assim, eu já coloquei meu nome, já chamei todos os amigos. Foi então que comecei o processo na escola. Eu falei para minha mãe, minha mãe falou: É de de graça. Eu falei: É mãe, é de graça aqui na escola é a Puma que mora ali em cima. Ela falou: Está bom, pode ir. Aí ela deixou eu fazer porque ela já conhecia a Puma, porque a Puma, ela mora na mesma rua que eu. Então, as famílias sempre se cruzavam, se cumprimentavam: Bom dia, boa tarde, boa noite. E aí eu comecei a treinar capoeira com a Puma. Eu lembro que isso foi uma das épocas mais divertidas da minha vida, porque eu lembro que eu tinha amigos, mas eram amizades da rua, que a gente se via esporadicamente. Quando eu entrei para a capoeira, eu comecei a ter irmãos e irmãs que eu via quase todo santo dia. Via ou no processo de escola, que a gente estudava junto, ou nos finais de semanas que a gente se encontrava na casa da Puma para ir treinar numa praça que tinha lá, mortal. Então foi processo que eu comecei a entrar mais em coletivo com as pessoas, porque até então eu vinha de uma família onde... É uma família de pessoas pretas e gera muito medo de muitas coisas. Então a galera tinha medo de eu sair até mais tarde, as policias me enquadrarem ou apanhar. Minha avó tinha medo eu sair para as baladas. Minha avó tinha medo que eu andasse com pessoal que fumava maconha. Então eu sempre fui uma criança que foi muito dentro de casa, brincando com seus irmãos, seus primos. E de vez em quando, assim, esporadicamente com os amigos da rua. Quando eu conheci a capoeira, tudo mudou. Eu comecei a me envolver de uma tal maneira com os amigos. Só que o que foi louco, que eu não tinha percebido quando eu entrei no processo de capoeira, foi que até mesmo os amigos que treinavam capoeira já eram meus amigos da rua. E aquilo só estava confirmando que eu precisava dar mais atenção para os laços de amizade que já estavam dentro da minha vida. E eu não tinha percebido, porque tinha os meninos da rua, eu falava: Ah, não sei se eles são meus amigos. Tem meus primos, eu não tinha uma certeza das coisas. E quando eu comecei a entrar para Capoeira, comecei a andar com a galera, eu comecei a realmente ver que eu poderia contar com os irmãos, com os irmãs, que eu tinha pessoas que estavam ali comigo para além da minha família, para além do meu pai, da minha mãe, da minha avó, que sempre estavam ali comigo.

Jhordan Lunarte

Isso foi muito forte dentro desse processo. Foi uma das coisas que fez eu alavancar a Capoeira e não querer mais parar. Então, desde esse processo, eu continuei. Foi quando a Puma pegou e falou: Nossa, você não falta dia. Eu quero te levar para conhecer os meus professores. Você fala com a sua mãe. Eu falei: Nossa. Aí eu falei com a minha mãe e tudo mais, ela falou: Vai, mas você só vai poder ir se a Puma for também. E eu vou falar com ela. Aí eu falei: Mãe, você vai falar com a Puma. Ela falou: Não, eu vou falar com ela, senão você não vai. E aí eu falei puta, que vergonha. Aí ela foi, falou com a Puma, a Puma falou: Não, eu vou levar todo mundo, eu vou levar a Moranguinha que mora aqui do lado também, o irmão dela, vai todo mundo junto. Aí minha mãe falou: Ok. Depois disso, a Puma começou a me levar para onde ela treinava oficialmente. Olha que louco, que era dentro de uma igreja, no bairro de cima. A gente treinava capoeira dentro de uma igreja.

Eva Cabañas

Católica.

Jhordan Lunarte

Católica. Porque o professor, a mãe dele era pastora, então ela cedeu o espaço da igreja para a gente treinar, o único local que a gente tinha.

Eva Cabañas

Que ironia, né?

Jhordan Lunarte

Muita. E dentro disso, quando eu falava para minha mãe que eu ia treinar numa igreja católica, ela falava: Ah, que ótimo, vai mesmo. A Puma, vai? Vai, então está ótimo. E aí minha mãe estava super à vontade, eu estava feliz com a minha vida, comecei a treinar, treinar, treinar, a idade foi passando, só que chegou momento que eu precisei começar a ganhar dinheiro de casa, porque eu só ia atrás de capoeira. Tudo para mim era capoeira, parei de jogar bola, parei de brincar na rua, meu negócio era capoeira. Tudo que envolvia treino de capoeira, a roda de capoeira, evento, eu queria ir, mesmo se eu não tivesse dinheiro, eu dormia na academia dos outros, eu dava jeito. Chegou momento dentro de casa, que o meu irmão mais novo, ele começou a trabalhar e ele começou a ajudar dentro de casa. E aí as coisas começaram a apertar e minha mãe falou: Você vai ficar só virando suas pernas para cima? Você não vai ajudar em casa? Aí eu peguei e falei: eu vou sim. Ela falou: então você vai atrás de arrumar currículo e arrumar trabalho, porque não dá, você ficar só indo atrás de capoeira. Capoeira não dá dinheiro para ninguém. Aí eu fiquei com aquilo na cabeça super tenso, mano, será que eu vou ter que parar de fazer capoeira? Falei com a Puma. Quando eu falei com a Puma, a Puma estava falando para mim já é, realmente a gente precisa arrumar uma maneira de ganhar dinheiro, porque não dá. Mas eu estou querendo, aí eu trouxe uma ideia profunda com a Puma, e a Puma, quando eu falei isso com ela, já estava querendo trocar de grupo, que era sair desse grupo que a gente estava, para encontrar grupo onde pessoas viviam de capoeira, porque o nosso grupo, a galera, um era mecânico, o outro era padeiro, o outro trabalhava com outras coisas e à noite a gente se encontrava para treinar capoeira. Só que como a gente já estava sentindo a capoeira de corpo e alma, a gente queria aquilo de manhã, tarde, noite, ganhar dinheiro e ajudar a família. Só que quando a gente foi falar isso para os professores, os professores falou: Vocês têm que fazer uns projetos, tudo mais. Mas eles não deram todo aquele ânimo, porque nem eles viviam de capoeira 100%.

Eva Cabañas

E se calher nem sabiam como.

Jhordan Lunarte

Nem como, eles só sabiam que precisava fazer projeto. E a gente, como que faz projeto? Nem computador a gente tinha, a gente nem na escola, nas aulas de Matemática e Geografia, a gente tinha direito, que não tinha lá na periferia onde a gente estudava. Então foi muito complexo. Só que a Puma, ela era mais velha já, era nossa mestra, e ela já fazia cursos por fora, enfim, ela já tinha uma outra mindset. E aí foi quando ela foi para evento em São Paulo e ela conheceu uma par de gente da idade dela. E os meninos, todos eram capoeiristas, viviam de capoeira, tinham carro, moto e moravam sozinho. A Puma falou: Como?. E aí os meninos falou: Eu trabalho nas escolas, trabalho também em academias à noite, eu faço minha renda, ajudo minha casa, à noite eu vou para minha faculdade e está tudo certo. A Puma falou: Mas como vocês faz isso?. Então, aqui o grupo Cordão de Ouro, que é o grupo onde eu faço parte,

a gente tem método de como entrar nas escolhinhas para trabalhar. Aí a Puma falou: E como faz para entrar nesse grupo?

Jhordan Lunarte

aí eles falaram: Então você tem que se envolver mais, vai chegando. A Puma começou a ir chegando, ela começou a pesquisar na nossa cidade, que isso onde ela foi, foi em São Paulo, em Campinas, onde tinha o grupo Cordão de Ouro, que era grupo super profissional na época, porque a galera trabalhava capoeira, viajava o mundo, eram artistas. E aí a a gente conheceu o Mestre Joginho, que era uma pessoa que a gente já assistia vídeo há muito tempo, só que a gente nunca teve coragem de falar oi para ele quando a gente encontrava nas rodas, que era negrão de dread, a gente falava: Uau, esse cara é capoeira. E a gente não tinha coragem. Até que teve dia que a Puma pegou e falou: Olha, Jordan, eu estou decidida mesmo, fui no ayahuasca, tive umas brisas e eu vou pegar e vou sair do grupo arte cultural. Se vocês quiserem ficar, está tudo bem, mas agora eu quero viver minha vida enquanto capoeirista, vou procurar outro grupo, eu vou trabalhar com a capoeira e vou viver disso. Aí eu peguei e falei: Eu também quero isso para minha vida. Aí a Moranguinha, que era outra aluna dela, pegou e falou: Eu também quero. O irmão dela falou: Acho que para mim não dá, porque eu gosto daqui. E ele ficou lá. A Puma saiu, pois ela conseguiu descobrir como fazia o caramba do projeto. Ela fez um projeto. Pegou e falou assim: Jhordan, olha aqui, esse é o meu projeto, agora você precisa fazer o seu. Eu falei: Como que você fez?. Ela falou: Eu fui atrás de [inaudível 00:12:36] , pedi ajuda para alguém escrever para mim e falei para a pessoa da [inaudível 00:12:41] fazer. Eu falei: Você vai lá comigo? Ela falou: não, porque você precisa aprender a fazer. Porque se eu for com você, eu vou fazer, você não vai fazer. Aí eu fiquei quase mês para fazer esse negócio de medo de chegar, de não saber, enfim. Nesse mês, a Puma tinha arrumado uma academia para ela dar aula, onde ela recebia R\$ 1.500, na época, que era dinheiro que dava para ela viajar, para ajudar a família dela, para ela ficar vivendo igual capoeirista, tranquila, por enquanto, não era [suspiro] rios de dinheiro, mas ela já tinha o dinheiro dela para fazer as coisinhas dela. E eu fiquei quase numa frustração. Eu e a Moranguinha, eu falei: puta mano, e agora eu não estou conseguindo, Puma, eu não estou conseguindo, não estou conseguindo.

Jhordan Lunarte

Aí no meio disso, a Puma falou assim: Você precisa ser rápido, porque amanhã eu vou falar com o grupo e eu vou sair do grupo. No meio disso, eu corri, fiz projeto tudo errado lá, eu arrumei com algumas pessoas, arrumei o negócio, a Puma falou com o grupo, a gente saiu do grupo. Foi falar com o Mestre Joginho, que é esse Mestre do Novo Grupo. Ele, quando viu a gente, falou: Claro, a mensalidade é que eu não posso mentir, é um pouco alta, mas eu deixo vocês fazerem uns treinos de graça, mas eu preciso que vocês cheguem cedo, limpem a academia e não falem treinos. Toda segunda, quarta, a gente era os primeiros a estar lá. Academia estava limpa, eu, a Puma, Moranguinha já estava treinando, pulando, o mestre já chegava assim, ele é bem sério, então ele nem só olhava assim, ele gostava de fazer assim. Muito bom. Ele ia seguir as coisinhas dele. No meio disso, a gente foi fazendo, a Puma falou para ele que tinha arrumado projeto, tudo mais. Eu tinha feito o meu projeto, só que eu não consegui arrumar nenhum espaço para dar aula. Porque querendo ou não, quando a Puma fez o projeto, a Puma já tinha dado aulas em vários lugares.

Eva Cabañas

E esse projeto da Puma era o Capoeira para Todos?

Jhordan Lunarte

Não, ainda não. Esse era projeto só para começar a dar aula de capoeira. Entendeu? Dentro desse projeto, eu comecei a mandar em todas as escolas e do meu bairro, eu falei: Eu vou acordar cedo, eu vou pegar mais 50 currículos e eu vou bater na porta das escolas e vou entregar. Só que como eu não tinha ainda toda essa oralidade, quando eu chegava na porta das escolas, eu bati, a pessoa abria, eu ficava assim [cara assustado]. Aí eu pegava o currículo: Sou professor de capoeira, e ia embora a pessoa falava assim: Bom. Acho que a pessoa jogava meu currículo no lixo, eles nem queriam saber, eu não falava, entendeu? E nesse processo, eu fiquei quase três semanas assim, correndo em nada, nada, nada. Eu falei: Eu vou desistir. Eu falei: Puma, vou parar. Na hora que eu falei que eu ia parar, o mestre Joguinho me jogou trabalho, que era trabalho que era uma cidade do lado que eu ia receber só R\$ 200. Eu fiquei super emocionado, e R\$ 200 não é nada. Eu tinha que pagar 100 de passagem para chegar até o local e dar R\$ 50 para minha mãe, para ela não brigar comigo.

Jhordan Lunarte

Então sobrava o quê? Para mim, R\$ 50. Mas para mim, aquilo era o ápice, porque eu já tinha uma turma, então eu conseguia fazer meus vídeos para divulgar. Eu fui aprendendo a dar aula para a criança a partir dessa turma, fui desenvolvendo meus métodos, foi muito importante para mim. E aí, chegou momento que eu falei: Gente, eu não sei mais o que eu vou fazer para passar. Acabou minhas ideias como professor. Aí eu comecei a seguir o mestre Joguinho, que é o mestre da Puma também. Comecei nas atividades com ele toda quarta-feira. Ele dá aula das 07h00 às 06h00 da tarde, de quarta-feira a de segunda. Comecei nas aulas de quarta. Aprendi muita de coisas, de como mexer com criança, de como desenvolver atividades, enfim. Fiquei assim, expert, no rolê, fiquei quase ano e meio com ele, assim, toda quarta-feira aprendendo, aprendendo, aprendendo, aprendendo. Chegou momento que a gente começou a viajar o grupo a gente começou a conhecer mais a galera do grupo Cordão de Ouro, que está mais de... Agora não, mas estava em 67 países. Então tinha muitos eventos grandiosíssimos no Brasil, onde reunia muita galera. E a gente começou a fazer amizade com muita gente, a gente tinha amiga em São Paulo, em Minas Gerais, a gente estava já feliz, mas eu continuava recebendo R\$ 200, e a Puma R\$ 1.500. Foi no tanto que a Puma encontrou uma página de capoeira que existe até hoje, chama Capoeira Moves, que começou a notar ela porque a Puma começou a gente fazia vídeo ensinando as pessoas a fazer movimentos de capoeira. E na época, ninguém fazia vídeo ensinando mexer com virtual e capoeira, era uma coisa muito distante. Porque capoeira é o realness, é o físico.

Eva Cabañas

E é resistêncica também, não é?

Jhordan Lunarte

É, entendeu? Tem todo bafo. E aí a Puma começou a fazer uns vídeos ensinando movimentos básicos. Isso viralizou na internet. Essa página que chama Capoeira Moves, tem mais de 100 mil seguidores, falou: Você não quer ser uma parceira nossa? Toda semana você faz vídeo? Foi aí que começou a carreira da Puma. Aí ela começou a fazer vídeo toda semana, começou a cair no mundo inteiro da capoeira. Aí, gente, lá do Paraná chamava a Puma, gente da Argentina, falou: você não quer dar esse workshop aqui? A Puma aprendeu a se organizar, falou: eu cobro isso para chegar até aí, eu preciso disso, disso, disso. Ela começou a rodar o mundo. Foi no tanto que ela começou, ficou famosa, assim, menos de ano, chegou a 30 mil

seguidores, hoje ela está com quase 70, sabe? E ela começou a viajar, correr, correr, correr o mundo e começou a meio que impulsionar a gente. E dentro disso, eu fui arrumando outras escolas, outros trabalhos, minha renda começou a subir, subir, subir, subir. Chegou a ponto da minha vida onde eu precisava dar um start, porque eu tinha salário, mas eu não estava saindo daquilo. A Puma tinha salário, mas ela já começava a rodar o mundo inteiro e eu não dava aula em lugar nenhum e eu já me sentia com capacidade para fazer o bafo acontecer.

Jhordan Lunarte

E dentro disso, eu namorava. E aí a minha namorada falou que ela estava grávida. Isso para mim foi uma grande mudança de vida. E aí eu falei: Como assim? Ela falou: Eu estou grávida, que não sei o que tem, não sei como aconteceu. Eu falei: Tudo bem, a gente vai dar seguimento, a gente vai cuidar da criança. Enfim, a gente foi quando começou a crescer a barriga, que eu comecei a... Parece que caiu uma ficha nos meus olhos, eu comecei a enxergar o mundo como ele era. Aí eu falei assim: Jhordan, chega, chega de ficar dando aula para a criança, eu tive acordo, eu falei: Ou você vai começar a arrumar sua vida de verdade ou você vai sair desse negócio de capoeira e vai cuidar da sua família e do seu filho. Falei comigo mesmo, eu falei: Da capoeira eu não saio. Aí eu peguei e eu já estava com aquela escolinha, eu comecei a mandar projetos pelo Gmail. E no meio desse processo, eu comecei a fazer processos espirituais também, eu conheci o ayahuasca, não sei se você conhece. Tomei algumas doses, conheci o Ho'oponopono. Não sei se você conhece, mas depois eu te passo.

Jhordan Lunarte

O ho'oponopono é uma técnica de repetições onde a gente fala mais de 100 vezes com algumas... Como eu posso dizer? Com algumas palavras chaves, tipo eu te amo, obrigado, sou grato. E aí você vai falando o que você quer. É um mantra. E aí você vai falando o que você quer para sua vida, para o seu destino, enfim. Aí eu comecei a mentalizar, eu quero um trabalho numa academia onde tenha várias pessoas adultas para eu poder ensinar capoeira. Comecei a fazer, fazer, fazer. E desde então eu nunca liguei para o meu espiritual. A galera falava, quando eu movimentava, eles sentiam coisa, mas como eu e minha família da Igreja Católica, eu e essas coisas é... Entendeu? E aí eu comecei a fazer esse negócio, eu juro para você, eu tenho print as coisas até hoje, passou uma semana, eu abri o meu e-mail, todas aquelas escolas que eu falei para você que eu mandava currículo lá, estava tudo no meu e-mail assim: Oi, será que você pode vir aqui para a gente conversar? Eu tenho horário livre para você, você quer vir aqui apresentar seu projeto? Eu fiz assim: Mano, liguei para Quântica, porque é Quântica que me ensinou. Falei: Quântica, não acredito, eu fiz o Ho'ouponopono, está dando certo. Aí ela falou assim: Então agora continua. Depois foi quando eu comecei a falar com as escolas, arrumei, acho que umas quatro escolas. Top... eu estava recebendo muito bem, meu filho estava para nascer. Eu estava recebendo mais de R\$ 5 mil. E eu estava andando de carro na época, eu lembro que eu tive um buf, estouro de vida, do nada.

Eva Cabañas

Deixa eu perguntar-te uma coisa em relação à isso. Tu sentes que, principalmente com essas coisas, por exemplo, como a capoeira, que primeiro, pronto, ninguém.. Ou seja, era uma coisa mais fechada, e agora de repente as pessoas já estão a ligar mais. A fama ou a atenção da Puma ajudou-vos, ao resto, também a crescer?

Jhordan Lunarte

Sim, muito, porque para além de mim só, a Puma ficava aqui: Jhordan, você precisa trabalhar. Jhordan, você precisa treinar. E não era só o Jordan. Quando ela cansava de mim, ela ia no restante: Moranguinho, e você? Vamos treinar. Você já fez seu projeto? Eu te ajudo a fazer o projeto. Ela cansava da Moranguinho, ia no Ricardinho: Ricardo, cadê o seu projeto? Então, ela sempre foi a pessoa que ficava meio que se a gente não fosse, ela pegava na nossa mão e fala: Vamos sim. E hoje, claro, já não precisa mais, que a gente já pegou essa energia do movimento da motivação, mas ela era uma pessoa que motivava muita gente. E dentro desse processo, a gente foi crescendo, a Puma viajando, já conseguindo sustentar meu filho com meu carro, com as minhas coisas, boom, chegou o processo de pandemia.

Jhordan Lunarte

Aí chegou esse processo de pandemia, foi o uop, que a Puma já tinha viajado por muitos lugares, a gente teve que ficar dentro de casa. E o único lugar que a gente treinava era de quarta lá na academia, que eu falei para você que nós chegavam antes. E aí a Puma falou: Já que a gente não pode sair com o mundo da pandemia, que vocês acham da gente treinar? Igual a gente sempre treinou na praça da alta. Eu, você, a Moranguinho, o Ricardinho, a gente chama Quântica e quem quiser está bom. Só que a gente não tinha noção que a capoeira, igual a arte, é uma coisa que não é para estar guardada, é para estar nas ruas. E quando a gente começou a manifestar na praça, do bairro ainda foi malvoroso, porque a gente já estava no nível de habilidade, de pulos, de umas coisas muito incríveis com o corpo, a galera ficava assim: Quando é o horário de treino? Quanto é que tem que pagar? A gente: Não, a gente só está vindo para treinar, a gente está em pandemia, a gente não pode. Mas a pessoa falava assim: Mas eu venho com vocês, venho de máscara.

Jhordan Lunarte

E a Puma é meio doida, ela falava assim: Não, então pode vir. Você tem que vir de máscara e você tem que se comprometer. Esse grupo de seis pessoas é um grupo que não sai para baladas, é um grupo que tem pessoas de risco dentro de casa, pessoas velhas. Então a única coisa que a gente faz, a gente se encontra para estudar capoeira de tarde e se encontra no final de tarde para assistir filme e comer. Todo santo dia até passar a pandemia, se você quiser entrar para esse time, é desse jeito, porque senão a gente não vai poder te acolher, porque se você for uma pessoa que sai para muitos lugares, você pode comprometer. As pessoas e eles falavam assim para mim, está ótimo, eu não tenho lugar para ir. Então, no meio disso, a praça começou a ficar assim. Começaram a fazer denúncias. "Processo de pandemia, tem uns meninos aí fazendo capoeira com monte de gente na praça". Aí chegava os GM, estava todo mundo de máscara lá treinando na praça e tudo mais. Aí o pessoal falava: Então vocês não podem. E aí a gente começou a fazer os treinos na garagem da casa da Puma, lotado de gente.

Jhordan Lunarte

Aí a mãe da Puma começou a brigar, que não sei que tem, que não é para você ficar fazendo aqui. É porque eu sou uma pessoa de idade, que a mãe da Puma é uma pessoa de idade, tudo mais. E aí, no meio disso, a gente falou: Vamos ligar para maestria para perguntar se a gente pode fazer o treino lá no espaço. O mestre falou que não podia. Aí a Puma, ela já estava nos processos se identificando como uma pessoa LGBT, ainda não trans, mas LGBT, uma pessoa gay, e ela pegou e falou: E se a gente pegar e criar, já que está vindo muitas pessoas também LGBT para treinar na praça com a gente, a gente criar logotipo com a bandeira LGBT para

todo mundo? Está bonitinho já lá na praça, já que está todo mundo lá mesmo? Eu falei: Nossa, vai ser tudo. Aí a gente pegou: Vamos ligar para o Mestre e avisar. Na hora que a gente falou para o Mestre, o Mestre falou: Não sei, não sei. Aí a galera não deixou. Aí a gente já percebeu que estava rolando também ali. Aí a Puma entrou no debate, virou uma confusão.

Jhordan Lunarte

Enfim, a galera parou de dar atenção para a Puma, porque a galera falou que não, a Puma fez mesmo assim. E aí a galera falou: Já que eles quer desenvolver esse trabalho, uma pessoa LGBT, que desenvolvam, a gente vai cagar. E a Puma continuou desenvolvendo, a gente lá na praça, dando aula para as pessoas que aparecia. Aí chegou dia que a Puma chegou em mim e falou: Porra, a gente está dando aula há mais de mês, não veio uma pessoa lá do nosso grupo, aqui. Não ligou uma pessoa para mandar uma sexta básica, a gente não está podendo dar aula por causa de pandemia. Graças a Deus, a minha família tem uns alimentos em casa, a sua tem, a gente não está passando necessidade, mas a gente não é parte de coletivo, de uma família? Cadê a galera? Aí eu fiquei refletindo, é verdade. E aí eu falei para ela, igual eu estou falando agora, falei: Puma, se for ver bem, os amigos são os amigos que a gente está sempre, que é que é a gente, sempre foi a gente. Desde o começo, sempre foi a gente. E aí ela começou a refletir, refletir, refletir, refletir, foi convidada para um workshop.

Jhordan Lunarte

Isso foi quando começou tudo. Esse workshop, acho que foi no interior de Minas. Ela chegou num espaço que era de um menino. Ele treinava capoeira, mas não tinha grupo. Ele dava aula numa praça para pessoas LGBT's. A praça assim, ele tratava as pessoas assim com amor. Tem aqui, eu te ajudo. Não, ali eu trouxe água, aqui tem as frutas. Ele armava tudo, no meio de uma praça. Quando a Puma viu aquilo, a cabeça dela começou a fazer... Fala: Gente, é o que a gente está fazendo lá em Campinas, só que sem organização. O menino falou que o dele era coletivo, porque já que ele não fazia parte de grupo nenhum, a ideia que ele tinha enquanto capoeirista era montar coletivo onde ele reunia várias pessoas que faziam capoeira e já tinham parado para treinar. E a Puma voltou com essa ideia e falou: Não, a gente vai abrir coletivo, a gente precisa de nome. Aí eu comecei a pensar, comecei a pensar, falei: Ah Puma, capoeira para todos? Ela falou: Todos não, todes. Falei: Todes, boa Puma, todes. Aí a gente colocou capoeira para todes, que era os treinos lá na praça onde a gente começou.

Jhordan Lunarte

Aí a galera começou a ver, a gente pegou uma página no Instagram, começou a subir, começou monte de gente na praça, na praça. Aí a gente pegou e o Mestre ligou e falou: Então, não estou achando legal, você está em pandemia, vocês estão dando aula na praça? Eu falei: Mestre, mas a gente não está achando legal você não ligar para a gente, não perguntar se a gente está precisando de alguma coisa. E a gente está desenvolvendo porque a gente precisa fazer o nosso. Aí a Puma já não gostou e já estava querendo se desligar de grupos, já estava entrando para o mundo artístico, se entendendo como uma grande artista, saiu do grupo. Eu falei: Nossa, e agora que vai ser nossa vida? Processo de pandemia, nós sem grupo. Nesse processo que a gente quando a gente começou a treinar na Praça da Alto, a gente começou a conhecer a galera da comunidade Ballroom. Tinha uma pessoa que morava no nosso bairro que era a Jackzinha, que era uma mother, que já era uma dançarinha ápce. A Beyoncé já tinha até compartilhado ela na época. A gente via ela na internet, mas a gente não sabia que ela morava no bairro.

Jhordan Lunarte

A gente estava treinando e ela sentou. Eu lembro que ela tinha sentado bem no banco, acendeu um bec e ficou assistindo. E a gente treinando. A Puma foi até ela e falou: Amiga, eu te conheço, você não mora ali?. Vem treinar com a gente. Ela veio para fazer o treino com a gente. A gente começou a ensinar ela, ela começou a fazer uns movimentos de old way. Eu falei: É, Puma?. Eu acho que ela está fazendo errado, a Puma. Não, deixa ela. Deixa ela fazer a ginga desse jeito para ver onde vai lá. Aí a gente perguntou: Você dança o quê?. Ela falou: Eu danço Vogue Fem, eu danço o old way. Você pode mostrar? A Puma começou... A Puma quase entrou em overdose na hora que ela viu... A Puma começou [AHHH]... A Puma começou a gritar assim, falou: Me ensina, por favor. Aí a gente começou a fazer uns laboratórios de capoeira e Vogue. Aí a Jackzinha, como ela já era dançarina, já era artista, mas ainda não capoeirista, igual a gente era 100%, ela começou a chamar os dançarinos amigo delas. Só que os dançarinos, as dançarinas, na verdade, era toda a comunidade de Ballroom.

Jhordan Lunarte

E a uma pessoa que ela andava muito, que é minha mother também hoje, é a Diameyka Odara, que é uma travesti, preta, retinta, gorda, assim super poderosa, dos rostos mais bonitos que você vai ver. Depois eu vou te mostrar. E ela é a líder de uma house na comunidade de Ballroom, que se chama Casa de Odara, que é a Casa da Beleza, que eu faço parte dessa house também. O que é? E dentro disso vinha a Diameyka e a Jackzinha. A Diameyka era a pessoa que ficava só sentada falando: Está errado. Está o tempo. Scratch. Eu falava: Caramba, e a Jackzinha era a pessoa do movimento. Vamos, vamos fazer assim, assim. E a gente começou a desenvolver. Quando a Jackzinha começou a ensinar o vogue para gente, eu tive muita dificuldade, porque na praça que a gente treinava, ia todos os meus amigos, soltava pipa, que andava de moto sem placa, que fumava maconha, e o vogue femme é muito feminino. Então, para a Puma, que já era assumida uma pessoa gay, ela dançava livre na praça, se rasgava. Quando era minha vez, eu ficava assim, morrendo de vergonha.

Jhordan Lunarte

Eu falei: Gente, isso está acabando comigo. Aí eu falava: Será que a gente não pode treinar na garagem na sua casa, Puma? A Puma: Não, Jhordan, para de ser bobo, você está dançando super bem, os meninos não estão nem olhando para você. Você está com vergonha do quê? Eu falei: Puma, para mim é muito difícil. Puma, tem o lance da masculinidade, Puma, sou uma pessoa preta, imagina toda a história, o patriarcado, eu tenho que quebrar muitas coisas para dançar. E aí eu lembro que eu fiquei mês sem dançar. Nesse um mês, a Puma já estava com um mix, já meio que desenvolvido e eu já sabia fazer, só que eu não dançava na praça. Eu não dançava onde tinha muita gente que era muito machão, que eu ficava com vergonha. E aí, teve um dia que eu comecei a dançar na garagem da Puma e a Diameyka nunca tinha falado nada. Ela falou assim: Você está dançando muito. Quando ela falou isso, parece que despertou, quebrou todos os paradigmas, porque ela tem uma referência muito forte conto minha mãe. Então parecia muito que foi a voz da minha mãe autorizando eu fazer capoeira e autorizando eu dançar, uma dança feminina.

Jhordan Lunarte

Aquilo foi o ápice. Eu comecei a dançar na praça com a galera e quando eu terminava de dançar, olhava para os meninos, os meninos estavam assim: Porra, muito louco, isso que

você fez! Eu falei: Gente, eu não estou acreditando que tudo isso está acontecendo. Eu estou aqui igual uma piranha me regaçando no chão e os meninos estão batendo palma. Eu falei: Então está tudo certo. Aí a gente começou nesse processo, criamos coletivo, fomos estudando capoeira e Vogue, saímos do nosso antigo grupo. Só que a gente viu que as necessidades da praça já não estava mais cabendo. Começou a colar muita gente, não tinha banheiro, às vezes chovia, tinha que desmarcar treino, a gente falou: A gente precisa para uma academia. Foi quando a gente tomou a coragem a Puma foi para a primeira viagem em Paris dela, fazer o primeiro trabalho de Capoeira e Vogue, e falou assim: Jhordan, eu consigo mandar dinheiro para você, só que você precisa pagar a outra metade da academia. Eu falei: Ok. Fui lá no centro de Campinas, alugamos nossa primeira academia do Capoeira para Todos. Foi o maior rebuliço, os jornais de Campinas, saímos muitas entrevistas na televisão, bombou, explodiu.

Jhordan Lunarte

Depois desse processo, a gente foi desenvolvendo, desenvolvendo, desenvolvendo, aí a gente teve que lidar com as comunidades. Que a gente conseguiu desenvolver o trabalho. Então todo mundo estava já trabalhando com o Capoeira e Vogue, muita entrevista, a gente estava já entrando para mundo artístico inspirado. E aí quando a gente começou a ir para a comunidade Ballroom, tinha as battle, igual eu ensinei para vocês, quando a gente ia batalhar, ainda mais no Vogue Femme, a gente fazia muita coisa de Capoeira. E aí a gente recebeu o One Chop, One Chop! Claro. E aí a gente falava para as nossas maestrias, para a Jackzinha, e para a Diameyka. Oh, Diameyka, por quê o pessoal está dando One Chop? Nós estamos dançando bonitinho, aí a galera sempre falava: Vocês estão muita capoeira. Vocês estão mais capoeira e menos vogue. Vocês têm que entrar no consenso, onde tem que estar equilibradas as coisas. E isso foi com tempo. A Puma começou a viajar, conhecer as figuras de importância da comunidade de Ballroom, transicionou, virou uma travesti, e aí o Capoeira e Vogue entrou de uma maneira que foi única, que a gente começou a ir para a comunidade, a gente não recebia mais one chop, entende?

Jhordan Lunarte

E aí a comunidade começava a ver que era a galera que estava para desenvolver o Capoeira e Vogue. E aí meio que deu uma...[suspiro] A gente conseguiu entrar para conhecer mais, confluir mais, tudo mais. Isso em mais ou menos uns três anos, assim, dentro da comunidade.

Eva Cabañas

Mesmo assim, super rápido.

Jhordan Lunarte

Muito, mas porque tudo isso aconteceu, porque para além da gente entrar, a gente entrou já desenvolvendo trabalho. Então quando a gente entrou para a comunidade, a gente já estava dando aula de capoeira, entendeu? A Puma já estava rodando o mundo, já estava meio que organizada as coisas, igual a capoeira tinha ensinado para a gente, que são os fundamentos. Você precisa dar aula, você precisa ir para as rodas e você precisa se manter, ter trabalho para você ganhar dinheiro. Isso, dentro da comunidade Ballroom, são os fundamentos dos professores, quem é professor tem isso.

Eva Cabañas

Eu acho que uma coisa que tu estás a dizer que eu acho super importante é que as pessoas acham que... Porque eu acho que é uma linha muito tênua entre representar e apropriar.

Jhordan Lunarte

Exato.

Eva Cabañas

E eu acho que tu, para representar alguma coisa, tens que estar dentro da comunidade.

Jhordan Lunarte

Exato. Exatamente. Porque é isso que também foi uma coisa que foi muito conflitante, porque eu entendo que a comunidade antes dava muito one-shot para a gente, porque a gente era muito novo, já desenvolvendo uma coisa que era futuro. Entende? Então meio que a galera ficava com medo dessa apropriação. Mas quando a galera entendeu que a gente realmente não estava só para ganhar dinheiro, não era pelo dinheiro, mas sim, por uma causa, foi quando a gente começou a falar que por que a gente fazia a Capoeira e Vogue? Foi por conta que quando a gente chegava dentro da comunidade da Capoeira, a gente viu os LGBTs ou muito quietinho no cantinho, retraídos, ou a gente não via as pessoas pretas, pessoas travestis, no lugar de poder. E o lugar de poder é onde a gente observa muito na Capoeira, fazendo evento, não é trocando pernada ali dentro da roda. Ali é legal, é gostoso, mas um dos maiores lugares de poder que eu observo é quem está aqui tocando o berimbau, porque quem está no domínio do berimbau é quem domina a roda, é o dono da roda. Porque se o berimbau abaixar e falar que acabou, acabou.

Jhordan Lunarte

Então, naturalmente, todas as pessoas que estavam tocando esse berimbau eram homens fortes, brancos. As travestis, a gente não via. E a gente começou a imaginar uma roda cheia de travestis tocando o berimbau, o pandeiro, o tambor. E isso é um "BUF", porque dentro de alguns fundamentos, falam que mulher não pode tocar tambor.

Eva Cabañas

Ah, o quê?

Jhordan Lunarte

Tem, dentro de algum significado, sim, por causa do lance da... Enfim, de troca de energia da menstruação, tem vários processos de troca energética. Só que, como a gente consegue reverter isso? Colocando, não sei, dentro da minha lógica, mas colocando talvez várias mulheres para tocar uma bateria só de mulher, entende? Ou uma bateria só de pessoas trans ou travestis. E dentro disso, a gente apresentou isso para a comunidade Ballroom como uma reconfiguração das imagéticas. E dentro da Ballroom, a gente comunica que nosso fundamento é tentar aproximar a comunidade da sua ancestralidade, que é... Não estou falando para voltar para a família, que é muito complexo falar para a galera voltar para a família assim, mas sim fazer a galera estar nas rodas de ancestralidade. E que seriam as rodas de ancestralidade? As rodas de samba, onde naturalmente a gente vai se deparar com velha ou com uma velha tocando, batendo, sempre vai ter um samba. Roda de jongo, a gente vai deparar com várias pessoas pretas. Roda de capoeira, as rodas da comunidade ballroom. Essas rodas são as tecnologias que fazem a gente voltar para o nosso caminho de

ancestralidade. A gente apresentou isso para a comunidade, para eles entenderem pouco do que a gente estava querendo comunicar para a gente caminhar com tranquilidade.

Eva Cabañas

Uma pergunta, tu agora falaste das rodas e como a roda não é simplesmente um círculo de pessoas, se não que é tipo... A roda é um...

Jhordan Lunarte

Ritual, uma ritualística. Porque no samba, por mais que está a roda bonita, está todo mundo se divertindo, se a gente parar para pensar, tem jeito de como começou, qual instrumento começa, o que eu devo cantar para a energia chegar desse legal, para ficar gostoso para todo mundo. Então, quando eu digo as rodas, são os rituais, porque cada ritual contém o seu significado. O significado do ritual da capoeira é muito sobre a lembrança dos provos escravizados, sobre todo esse lance do racismo, dessa marginalidade e de mostrar que a nossa ancestralidade tem muito poder. E estando dentro dessa roda, eu vou aprender sobre coletividade, sobre trocar. E essas outras rodas, por exemplo, que é da comunidade de ballroom, eu vou aprender sobre o futurismo, sobre pessoas travestis. E vou entender que dentro da comunidade de ballroom, naturalmente, a pessoa que é a pessoa que tem O seu poder é a pessoa preta, travesti, gorda, PCD. Agora, numa sociedade normal, essa pessoa seria a pessoa que os outros estariam até batendo de porrada. Então, a comunidade, ela traz conceitos que muda nosso sistema de ver o mundo. A comunidade ballroom. Agora imagina o jongo, imagina o samba, imagina a capoeira, imagina você por volta de todas essas comunidades. Como isso aqui não vai desabrochar para o seu movimento conseguir ser muito mais liberto, muito mais livre, você conseguir alcançar uma liberdade de vida muito mais plena.

Eva Cabañas

Podes me explicar? Porque eu sinto que dependendo do estilo que uma pessoa joga, dança, a energia é diferente e parece que a dramaturgia também é diferente, porque são elementos diferentes. O que acontece quando, por exemplo, juntas a capoeira e o voguing? Ou seja, tu consegues contar histórias de uma forma diferente, juntando esses estilos?

Jhordan Lunarte

Eu consigo muito, porque eu percebo que quando eu junto os dois é um mix de... Que a gente pode chegar a um ponto que eu posso até te falar que é o caos. E muita gente tem medo do caos porque acha que no caos não tem organização. E não tem controle. Não tem controle. Mas é no meio é esse descontrole que a gente acha o controle. E é disso que a Capoeira e Vogue fala, que também é o que a gente segue, que é a linha de Exu legebara, que é o nosso toque, que é o toque de libertação, de autoconhecimento, de você primeiro sentir você para depois você se conhecer, para depois você se libertar, se libertar para essa energia. Então é um processo muito de auto-empoderamento e reencontro com suas verdadeiras potencialidades, com o que está com o seu íntimo, com o que está lá dentro. Eu gosto muito de falar isso, porque toda vez quando a gente abre os rituais, você pode ser uma pessoa brava, você pode ser uma pessoa feliz, mas quando você entrar dentro da roda, você não tem como você esconder. Se você for uma pessoa raivosa, vai se manifestar ali. Se você for uma pessoa tranquila, vai se manifestar ali, porque é uma roda onde vai trazer todas as nossas verdades, então não tem como esconder nada.

Eva Cabañas

E os vários caminhos de Exu, que também disseste?

Jhordan Lunarte

Exatamente. Que são essas essas várias camadas de libertação, de libertação mesmo, de romper com esse sistema que bloqueia a gente de chegar na nossa verdadeira essência.

Eva Cabañas

Podes falar um bocadinho da Bala funk e desse trabalho com a Nala e com o Smaïl.

Jhordan Lunarte

Com certeza. Nesse processo que eu estava falando enquanto a gente estava, conheceu a comunidade Ballroom, depois que a gente explicou tudo, a gente continuou desenvolvendo o projeto, começamos a fazer mais performance, Coletivo Capoeira Para Todes. Foi no meio disso que a gente começou a ficar mais relevante, porque a galera observava a gente enquanto coletivo. Só que depois que a gente começou a fazer muitas coisas, cada um começou a descobrir a sua personalidade dentro do coletivo. Tem eu que persono muito a entidade de preto velho, que é uma entidade da Umbanda. Tem a Puma, que performa muito a Pomba Gira, que ela vem gritando. Entendeu? Tem muitas energias ali. Oxun também, que vem a Quântica, Diameyka com beleza, com todo esse poder feminino. Então, dentro do coletivo, cada pessoa manifesta uma personalidade única. E eu acho que é por isso que a gente é muito especial, porque cada um tem o seu jeitinho ali, quando a gente se encontra, todo mundo conflui. E dentro desse jeitinho que eu estava falando para você, a galera começou a avisar: Tem a Diameyka, tem o Jhordan, tem a Puma, tem o Moranguinho. Então a galera já começou a ver, e dentro disso, cada um desenvolve trabalho. O meu, eu gosto muito do audiovisual, de estar publicando vídeo, de estar treinando, movimentando, então eu gravo muito vídeo dançando, movimentando. E um dos meus vídeos, teve um que pegou muita repercussão, que pegou mais de 4 mil visualizações. E foi um dos vídeos que o Smaïl pegou e viu e falou: Caraca, isso é bafo. Só que ele já estava em contato com a Puma. E aí, ele falou para a Puma: Ele é Capoeira e Vogue também? A Puma falou: Só tem nós de Capoeira e Vogue. Eu, ele e a Quântica. Aí o Smaïl falou: Não, chama ele que eu quero ele também. Aí o Smaïl mandou mensagem para mim. Eu falei: Puma, você conhece o tal de Smaïl? Aí a Puma falou: Conheço, ele é bafo. Ele é negrão bafo, coreógrafo, já viajou o mundo todo, está querendo fazer um projeto único. Porque até então a gente tinha feito projetos.... Porque até então a gente tinha feito os projetos de Capoeira, Capoeira e Vogue, mas nada que fosse em palcos imensos. Uma coisa para milhares de pessoas arrepiar, porque o que a gente quer fazer mesmo é trazer essa informação para o máximo de pessoas possíveis.

Jhordan Lunarte

E aí a gente viu a oportunidade de fazer uma grande coisa, a gente falou: Claro. Aí a gente conheceu o Smaïl, falamos com ele e fomos se cruzar no Rio de Janeiro, foi quando a gente teve o nosso primeiro encontro. Conversamos, já se arrepiamos de primeira, porque é inegável dizer que o Smaïl carrega uma energia muito espiritual, cara é do Mali, a gente manifesta a capoeira, entende? Religa muito a ancestralidade, quando a gente está junto religa. Às vezes, a gente nem se fala, a gente se arrepia. A gente está parada se arrepiando, parece que a gente está falando por pensamento. Então é uma pessoa muito especial que entrou na minha vida para confluir, para abrir os caminhos. E aí dentro disso, a gente foi ensaiando no Rio de Janeiro. Tivemos uma passagem no Rio de Janeiro onde a gente

conheceu o Passinho pelo Severo, que é uma das lideranças lá do Rio de Janeiro, do IDD, que é dos primeiros teams de Passinhos lá do R. J. E o Severo, ele levou a gente para conhecer o fundamento do Passinho. Porque até então eu falei: Mano, por quê é que o Smaíl quer que a gente vai para o Rio de Janeiro, para a Bahia, para depois ir para Paris?

Jhordan Lunarte

Porque nós não vamos já para Paris? Nós já sabe que é Capoeira e Vogue. Aí o Smaíl falou: Não, Jhordan, nós precisa conhecer o funk, porque nós vai falar do funk também. Eu falei: Pô, Smaíl, eu conheço o funk, cara. Eu sou funqueiro, vou para o baile funk lá na minha favela desde muito antes. Não, mas é diferente aqui no Rio de Janeiro. Falei: Então está bom. Eu parei de reclamar. Aí a gente foi, começou a conhecer o funk no Rio de Janeiro, a gente ficou passado. Porque a gente entendeu que o bafo é para além do movimento. O Severo levou a gente para a favela do Manguinho, quando a gente chegou lá tinha o pneu pegando fogo assim, eu falei: Gente, eu não vou entrar a Puma. E se tiver até um tiroteio? A Puma não vai, não vai não. O Severo está fazendo evento aqui, você acha que vai ter tiroteio? A gente entrou, pois na hora que a gente chegou, estava lotado de gente. Tinha uns irmãos com umas armas assim, aqui de pé assim. E eu, eu cheguei com a Puma assim. E o negócio rolando assim, o beat, e a galera dançando muito, disputando o Severo no microfone: Aí, está gostando, está gostando?

Jhordan Lunarte

Eu quero ver como vai ser da próxima dupla. O carro da Red Bull atrás com patrocinha, eu falei: Gente, isso que é isso? Aí do nada começou a chover. Começou a chover uma chuvinha assim, estava meio que com o linóleo no chão. Aí a galera falou assim: Aí, o baile não acabou não, agora vai começar o verdadeiro baile de favela. Aí tiraram o linóleo e falou: Agora quero ver só os verdadeiros dançarinos sem o linóleo. Aí já apareceu que chama Bracinho, que não tinha o braço, que dança assim. Dançou muito, amiga, precisava ver. Foi desesperador. Ele parecia uma entidade dançando. Eu falei: Gente, o que está acontecendo, Puma? Eu olhava para a Puma e eu falei: Gente, o que está acontecendo? A gente não entendendo nada. Aí o Severo pegou e falou: Aí, agora vocês vão ver o negócio, vocês nunca viram antes. Acho que ele fez aquilo até para impressionar a gente. O Severo falou: Irmão, dá uma palinha aqui, dá uma palinha aqui. Tinha mano que estava com uma arma, a namorada dele aqui do lado. Ele falou assim: Não vou, não. O Severo: Vem, vem dar uma pala. Ele fez assim: Segura a peça aqui.

Jhordan Lunarte

Deu a peça para namorada, tirou as correntes de ouro, foi devagarinho assim, meio mancando, chegou lá no meio, ele colocou a mão aqui, empinou-

Eva Cabañas

Não!

Jhordan Lunarte

Juro!! Amiga, ele fez um quadradinho, cheio de mano, armado. Eu fiz... Aí eu fiquei olhando para a cara da galera assim, desesperada, a galera começou a aplaudir. Aí minha cabeça fez assim... Aí eu percebi que para além do movimento da periferia deles, que está fazendo eventos para favela, porque não tem, aquilo é movimento revolucionário, porque desconstrói a masculinidade, desconstrói diversas coisas que está dentro do nosso íntimo e a gente não

sabe lidar. Porque para homem, com todo aquele arquétipo de ser homem preto, armado, você ter que ser bravo, se largar a arma para ir lá no meio fazer quadrado, isso é só uma coisa que a arte proporciona, que não é pelos lugares que a gente vai conseguir fazer isso. Então foi aí que eu falei para o Smail: Agora eu entendi. Você foi filha da mãe, agora eu entendi que você queria que eu pegasse. E depois daquilo eu consegui, não aprender, mas entender pouco mais do fundo da onde vem toda essa essência do passinho, toda essa agitação, toda essa energia feroz que os meninos têm, que é instinto de sobrevivência mesmo. É uma energia do fogo, da adrenalina, de você buscar o que é seu.

Eva Cabañas

E de sobreviver também.

Jhordan Lunarte

É sobrevivência. No final de tudo é sobrevivência, porque eles mesmos fizeram evento com pouca ajuda, evento que de fato era para eles. No fundo, era para eles, não era mais para ninguém, porque ninguém vai na favela. Então eles produzem os próprios eventos e ainda julgam e falam: A gente tem que fazer porque vocês não faz. Porque ninguém quer subir aqui na favela para abrir rolê legal para a comunidade se divertir. A comunidade não vai ficar aqui arrumando confusão, não. Vê se arrumaram confusão. Fizeram tudo bonitinho. Rolou o rolê, todo mundo se divertiu, não teve briga nenhuma, cada pegou, saiu, terminou e foi embora. Só que como a galera está ainda nesses pensamentos, acha que a favela é lugar de periculosidade, de droga, e não vê o tanto de potência que tem lá. E isso foi uma chave que fez "bling" na minha cabeça, porque a capoeira também tem isso. Tem muitas pessoas que a galera olha e vê os velhinhos lá e fala: Ah, não dá nada. Ah, velho, cagão. Aí quando vai jogar a capoeira, vê os velhos quebrando o corpo, descendo lá embaixo igual uma entidade e fala: Ah, eu quero ser velho desse. A galera vê isso porque não consegue enxergar o poder da tecnologia. E eu consegui me aprofundar e consegui ver isso e consegui perceber que a tecnologia da capoeira, tecnologia do Vogue, a tecnologia do Passinho, são tecnologias revolucionárias, mas estão distantes por conta do nosso sistema opressor. Por que se a gente colocar a capoeira, o Vogue, o Passinhos, tudo junto. É muito poder que a gente talvez não conseguia nem se controlar. A gente precisa estudar todo esse poder que a gente tem.

Eva Cabañas

É o caos, tu disseste.

Jhordan Lunarte

É, isso é o caos. Tu disseste que vocês agora conseguem ir a palco, conseguem trazer essa informação e querem trazer essa informação para mais pessoas. Como é que isso influencia a comunidade? Ou seja, o fato de vocês poderem subir agora ao palco e poderem dar essa informação, por exemplo, aqui a Portugal, mas nunca ouvi falar de Capoeira e Vogue. Qual é o impacto que isso tem para a comunidade?

Jhordan Lunarte

É o impacto de transformação, mas eu percebo que é muito forte o choque. A gente passou por mais de 13 cidades, que a gente foi convidado São Paulo pelo Sesc para fazer uma tournée de apresentações de Capoeira e Vogue. A gente passou por cidades do interior de São Paulo, cidades onde tem muita, muita gente conservadora, muita igreja, cidades pequenas, sabe? Pessoas assim humildes. Quando a gente foi se apresentar, tinha uma de salto, outra com

negócio desse tamanho, outro com berimbau. Quando a gente entrou, a galera ficava assim. Pegava na mão das crianças, falava: Fica aqui perto de mim. Tipo, assustadas. Mas depois, quando chegava no final da performance, estava todo mundo assim [bate palmas] Eu tenho uma filha que é LGBT. Eu tenho uma prima que é LGBT. Vocês dão aula? Entendeu? Então, de começo, é muito frustrante. É até para qualquer tipo de pessoa. Você vê uma pessoa assim, de salto, toda maquilhada, virando de ponta à cabeça na sua frente, no ritmo dançando, que é isso? O que é homem, é mulher, que isso? Estava dando choque na cabeça das pessoas, porque além de toda a estética de movimento, se relaciona com o gênero também.

Eva Cabañas

Identidade

Jhordan Lunarte

identidade, dá choque na cabeça da galera. E toda vez que a gente fala de gênero, identidade, volta àquele lance do cristianismo, Adão, Eva, é o que o pessoal pensa entre homem e mulher e não consegue ver que tem outras transcendências para além disso. E quando a gente começou a se apresentar, a galera ficou assustada, mas todo final de performance, a galera vinha, trazia comentário positivo, falava que... Teve na última cidade que a gente fez, que isso para mim foi o mais importante, a gente fez uma performance, a galera cagou. Teve gente que levantou e foi embora, e a gente performando. Terminou, teve uma tiazinha bem velhinha que eu falei: Nossa, a tia veio me falar monte, quer ver? Nós estava todo mundo só esperando. Ela chegou e falou assim: Nossa, foi muito importante o que vocês falaram no final. Eu tenho uma filha e ela é sapatão. E a maioria das vezes eu brigo com ela assim, porque eu não consigo entender, eu não consigo ver uma melhora de vida. Para onde vai dar tudo isso? E vendo vocês assim tão belas, tão potentes, ricas - e a gente assim... - Então, eu quero isso, eu não quero mais humilhar minha filha, eu quero que a minha filha seja poderosa assim. Para mim foi... A galera caiu em lágrimas, eu falei: Nossa, eu fiz assim... Então, a gente percebe que cada comunidade vai trazer um impacto muito grande. E sempre vai ser impacto que de primeira não vai ser legal, porque na maioria da nossa comunidade hoje em dia está focada no sistema capitalismo, em Adão e Eva, e a gente vem para desconstruir isso. E quando a gente vem e desconstrói, a gente vem já com roupa e tudo e traz a informação.

Eva Cabañas

[ri-se] Com roupa e tudo.

Eva Cabañas

Com roupa, tudo, informação já para a galera não ter erro. E a gente pega o microfone e fala: Capoeira e Vogue é isso, isso, isso, porque tem monte de pai e mãe que estão pegando e jogando gente para fora de casa sem a necessidade, sem o conhecimento de saber sobre identidade, sobre gênero. O que a gente está fazendo é mostrando que esse é gênero, esse aqui tem outro gênero, indiferentes, todos são potentes. A gente se completa, todo mundo trabalha, todo mundo vive sua vida. E não é por causa disso que a gente precisa estar na margem. E aí a gente traz essa informação e é [puff] para a galera. De primeira, a galera fica meio que reflexiva, mas a gente sabe que é uma semente que a gente planta, que para as pessoas que estão mais a florescer, vai despertar mais rápido, mas em outras, vai ser um tempo maior.

Eva Cabañas

Uma pergunta: imagina, chegas agora a Gulbenkian, que vocês vão apresentar o trabalho amanhã no Grande Auditório, que é espaço geralmente que tem uma história de música clássica, de pessoas com fato que estão ali assim. Muitas dessas pessoas, ou se calhar algumas das pessoas, e é o que está a acontecer com krump, com house, com tudo, vêm esse espetáculo, se calhar não sabem o que é Vogue, se calhar não conhecem os códigos, não sabem o que é Dip, não sabem o que isso quer significar, não sabem o que é Capoeira e não percebem esse vocabulário. E é por isso que eu acho que workshops como o de hoje são tão importantes, para as pessoas também terem um bocadinho mais de matéria para perceberem melhor o que vocês estão a dizer. O que tu achas importante, a nível, por exemplo, artístico, a nível da instituição, qual é o contexto que nós temos que dar? Ou será que nós temos que dar contexto? Será que é preciso ter essa informação e passar a informação? Ou achas que o espetáculo fala por si, a dança fala por si, não é preciso?

Jhordan Lunarte

Eu acredito que, é igual eu estava conversando com menino ali que é pouco diferente, mas ele veio me cumprimentar, eu fui dar dois beijos nele e falou: É dois? Eu falei: O quanto mais melhor. É igual eu falo para a galera, o quanto mais informação, melhor. Porque se eu vim falar que ela é uma a pessoa trans e acabou, para quem só sabe que é Adão e Eva, a pessoa vai: Está, mas manda mais, entendeu? Então não é uma informação que dá para falar coisas rasas, a gente vai ter que falar. É quase esse tempão que a gente está conversando aqui para a pessoa entender como funciona o processo, sabe? Então para além só das performances, que eu acredito que já diz muito, porque não é só movimento, está contando uma narrativa de histórias, armas, entendeu? Barulho de policiais, mostrando entidades, tem muitos contextos que vão falar de muitas coisas que a galera já vai fazer links e já vão entender as coisas rapidinho, mas para mim, uma das coisas que a capoeira me ensina é sobre oralidade, sobre a gente ter rodas de conversa, nem que seja de uma hora, uma roda de conversa, workshop e o espetáculo, porque eu acredito que dentro das rodas de conversa, a gente consegue desmitificar essas informações, ainda mais de uma vertente que é muito nova. Capoeira e Vogue é uma coisa que é muito nova, então a gente precisa munir o máximo possível a galera de informações para isso se adentrando e cada vez ficar mais subtil para a gente chegar só no momento e fazer a performance. Eu acredito que a nossa performance, ela já diz muito, muito, é quase 50%, e o outro 50% é dentro do workshop, dentro das rodas de conversa.

Eva Cabañas

Fixe. Eu acho que é isso.

Jhordan Lunarte

Obrigada, foi tudo.

Eva Cabañas

Não sei se queres dizer mais alguma coisa, mas eu acho que da minha parte

Jhordan Lunarte

Eu queria agradecer, falar que é muito importante ter você que está me ouvindo essa história, porque toda essa história que eu estou falando, não é uma história só minha, é uma história que passa por meus amigos, pelas minhas amigas, pelas meus amigas, é a história de nossos ancestrais também. Então tudo que a gente está fazendo, não é ponto da gente se glorificar,

nem nada, a gente só está tendo telas de representações para pessoas que vieram antes. Então a gente já entendeu a gente como desejo ancestral, de estar aqui nesse tempo de agora para transmitir essas informações.

Eva Cabañas

Eu acho isso que tu disseste agora super importante, porque eu sinto que, principalmente no mundo artístico e da dança, as pessoas estão... Está a ver processo de individualização, que já não estamos a ver a cultura da dança, já não estamos a ver o vogue, já não estamos a ver o krump, estamos a ver esse um coreógrafo, e essa uma de bailarina, e essa... Estás a perceber? E nós esquecemos que isso não é uma coisa exclusiva, que esse coreógrafo está ali por todas as pessoas que vieram antes desse coreógrafo. Exatamente. E pela cultura, porque o coreógrafo em palco, vocês em palco, estão a passar a informação que vocês viveram, e a experiência que vocês viveram dentro da vossa cultura, não é?

Jhordan Lunarte

Sim, total.

Eva Cabañas

Então eu acho isso super importante o que disseste agora, muito obrigada.

Jhordan Lunarte

Ah, axé

Annex F: Interview with Piny, Dancer/Choreographer

Lisbon/Porto, 28 May, 2024 on video call

Eva Cabañas

Ok. Então, eu ouvi uma entrevista tua, que tu fizeste uma vez, acho que era o Dito e Feito, no Teatro Bairro Alto, como a Amanda.

Piny Orchidea

Ah, com a Amanda, eu sei.

Eva Cabañas

Sim, sim, exatamente. E tu ali disseste que a ti parecia-te bocadinho delicado trazer danças de um contexto urbano para o palco e também não sabias bem, ou seja, ainda não tinhas bem uma resposta para como fazê-lo. E queria te perguntar agora que já fizeste o Ou.Kupa, já fizeste muitos de projetos, entretanto, se já encontraste essa resposta.

Piny Orchidea

Eu digo que eu não sei como fazer, mas não é que... Toda a gente está a fazê-lo. Em Portugal, nós temos uma bolha de atraso gigantesca, mas podemos perfeitamente olhar para outros países e eu se calhar os dois que eu sinto que são assim mais exemplo será Brasil e França, onde isso está a ser feito há imensos anos. Agora, eu não sei é se a forma como está a ser feita é a forma que mais beneficia ou honra as danças de rua e clubbing, que parece-me que que o formato do palco e o formato dos espaços não está a alterar tanto e é sempre a dança que vai para esses espaços que se altera. Não só altera-se no tempo que elas têm, porque muitas destas danças não são danças que trabalhem para ter uma dramaturgia de uma peça, não é? São danças que valem por si só, são danças que normalmente são feitas em contexto social com as pessoas envolvidas na própria dança, mesmo como espectadores, as pessoas fazem parte, e são danças que têm tempo diferente. Também é muito difícil falar no plural. Isto é uma coisa que também é importante pararmos. Ainda hoje de manhã estava a dar uma aula e é igual, e estava a falar danças do Norte da África e do Médio Oriente, danças de rua, danças clubbing, danças africanas. Nós temos mesmo mesmo que tentar, ainda que nós precisemos destes guarda-chuvas para entender o que é que as coisas são, depois quando saímos um mbocado da conversa superficial e mainstream, nós temos que começar a tentar atender a separá-las, porque quando eu te falo danças de rua e clubbing, se eu estou a falar, por exemplo, de popping, não é uma dança de rua, nem é uma dança clubbing, é uma dança que, desde cedo, é feita numa direção a questão de performance. Então é muito diferente de Vogue, como é muito diferente de House, como é super diferente de hip hop, como é super diferente de break. Então, é mesmo difícil e cada vez mais eu tenho menos vontade de também estar incluída nessa generalização quando falo, porque cada uma precisava de um tópico próprio para se entender como se pode fazer. A questão também é que muitas das pessoas quando pegam nas danças, pegam o espetáculo que teve aí. Ok, eu sei que tem passinho e sei que tem capoeira, mas as pessoas depois também fazem blend muito grande do que é que é. Então já não é capoeira, tem qualquer coisa de. Então eu acho que quando estas danças vão para o espaço institucional, existe este conflito entre estamos a usar a dança para dizer outra coisa qualquer, e aí estamos a usar o vocabulário físico e podemos criar que dramaturgia queiramos, ou estamos a trazer a dança na sua totalidade como ela seria suposto ser. E aí então, a dança vale por si. Nós tivemos esse exemplo quando o Dougie repetiu,

quando foi convidado... É uma session. E aí, por muito estranho que seja o formato, e também ser um bocadinho encenada, o que tu estás a ver não é a criação de uma dramaturgia extra. Estás a ver uma session...

Eva Cabañas

Sim, é purístico, é exatamente, e eu digo isso na minha tese também, que são duas coisas completamente diferentes de tirar vocabulário e adaptá-lo para uma peça contemporânea, ou de mostrar uma coisa na sua totalidade. E eu falei com o Dougie, e ele disse assim: Ah, pois, eu falei com a Piny, e eu disse há imenso tempo que eu já não quero, eu não tenho vontade de desconstruir o krump para pô-lo em palco, nós já somos completos, para que é desconstruí-lo? Eu acho isso super interessante, porque vocês mostraram isso no Ou.Kupa também.

Piny Orchidea

E eu acho também que é procurar... Acho que é importante os dois lados, não é? Porque uma pessoa que tem vocabulário de qualquer técnica de dança... Porque também, eu digo isto, mas dança contemporânea também não te explica nada. Ou seja, nós estamos mesmo habituados às generalizações. Então, eu, por exemplo, tenho muito interesse em usar estes vocabulários para construir dramaturgias e falar sobre os assuntos que me ocupam. Por outro lado, também tenho necessidade de só dançar os estilos e eles valerem por si e ser uma transmissão, mesmo com público, muito mais sensitiva do que intelectual. Tem a ver com o que o corpo passa enquanto dança, os estados de transformação que o corpo passa enquanto dança, tem a ver com a reação do corpo à música que sai, tem a ver com uma espontaneidade, porque são todos estilos baseados em improvisação. Então, é este lado de pôr isto em palco, é uma coisa. E o público pode ficar a para ver, será sempre muito voiarístico, porque o palco é sempre um lugar falso, e estar a tentar fazer uma session de krump no palco, deixa de ser círculo, passa a ser meio círculo, até para haver abertura. Mas isso faz com que a energia saia, é como uma rodinha de capoeira.

Eva Cabañas

Ou até uma frontalidade, que também não existia, que já não é assim muito...

Piny Orchidea

A capoeira, se calhar, é exemplo mais antigo, sobre uma coisa que é posta em performance e tem estas também vertentes, que é, originalmente, é um círculo, ponto. A roda tem que estar fechada. Até quando alguém sai da roda para ir para o pé do Berimbau, aquele espaço tem que ser ocupado. A roda não pode estar aberta. Quando um grupo de capoeira faz uma demonstração, abre, faz meio círculo. Então aí já não há a verdade, já é uma desconstrução por si. Então, mesmo quando...

Eva Cabañas

Está giro.

Piny Orchidea

Como o Dougie diz, de uma forma também muito inocente, porque também ele está a explorar estas coisas nos primeiros momentos, ele diz: Eu não quero desconstruir, mas só a presença ali já está numa desconstrução. Só esse meio círculo já é uma desconstrução. Ou seja, assim que tu tens público que não pertence à comunidade, tu já estás a desconstruir,

porque tu já estás a mostrar alguma coisa, já tens que estar a a pensar visibilidade, a pensar se as pessoas veem ou não veem. Pronto. E o espaço da instituição é isso, o palco. Pode não ser numa instituição, mas é palco. E o palco ainda não se reformulou. Nós continuamos a usar uma versão do palco, mesmo numa black box, normalmente, tens a black box, mas depois põe uma plateia. Então, fica igual, já não tem aquela hierarquia de teatro à italiana, com os frises e tudo, mas há essa quarta parede, é essa coisa de nós e vocês. E é sempre... As pessoas sempre estão preocupadas com e aqui eu vou espalhar bocado porque também tu falas em subculturas, então posso abrir bocado. A questão da dança egípcia, no seu modo geral, também é igual.

Piny Orchidea

Tu tens uma dança que é mais baladi, que é do povo, e que onde não tem movimentos muito grandes, os braços não abrem, as pessoas não se deslocam no espaço, porque é uma dança que em si é feita na família, dentro de círculos pequenos, em celebrações, quando vai para o palco, é trazido na história, foi trazida uma bailarina de dança clássica europeia, uma bailarina de ballet, para ensinar estas bailarinas baladi, que é do povo, a estarem em palco. Então, abrem os braços, começam a fazer deslocações pelo palco, de forma que seja interessante para um público europeu.

Piny Orchidea

Começa a fazer parte da dança uma data de coisas que não lhe compõem, que é preocupações de deslocação no espaço, estamos ocupar o espaço todo ou não. Estamos a mostrar várias faces do corpo. Já giramos, já deslocamos, já descemos. Tudo isso são composições que têm muita influência desta estética europeia e desta ideia do que é que é o palco. Então, eu acho que não é que eu saiba como fazer, mas acho que há estas soluções todas e é importante. Aqui é que é o problema. O público não é educado, nem o público, nem os programadores, nem os espaços, são educados o suficiente para estas subtilezas para entender que quando compram espetáculo ou quando vem espetáculo, ele pode ser sem movimento nenhum no espaço e ter 20 minutos. O público pode ter dificuldade a ver, mas depois ficam aquelas coisas muito europeias de... Mas pagaram bilhete, toda a gente tem que ver, vão reclamar. E a cena é, tu vais para uma battle, e se for tipo no espaço, vais ver ou não vais ver. Vais para ball, tu vais ver ou não vais ver. Mas o que eu acho engraçado é que há outros formatos, tipo concerto em pé. Toda a gente paga, mas há pessoas que não vão ver nada. Tipo, há pessoas que chegam mais cedo, há pessoas que vão ficar esmagadas contra as barreiras do início, há pessoas que vão tentar ficar mais atrás, mas vem menos. Então, não sei, acho que estas questões todas de tentar igualdade de direitos também que o espectador tem, também é um bocadinho impossível. Então, acho que estas questões são tudo questões que têm que ser levantadas quando se pensa em trazer outras formas e outros formatos para estes espaços.

Eva Cabañas

Sim, não, completamente. E eu vou tentar não comentar muito, eu adorava continuar aqui e falar agora só sobre isso. Vou tentar fazer outra pergunta só por uma questão de tempo. Vocês no Ou.Kupo fizeram uma coisa que eu achei super, super gira, que é também trabalho antropológico e quase de documentação e de preservar bocadinho essa cultura. E eu acho que é bocadinho isso que trazendo estas danças para as instituições, é um bocadinho isso que também acontece, não é? É tipo um record in time, é ok, we were here, estamos documentados. Isso também é uma forma de poder. Não sei se podes falar bocadinho sobre isso, sobre a preservação da cultura e o que significa?

Piny Orchidea

Esse trabalho é trabalho que está apenas iniciado. Mas para mim, era muito importante porque começou a haver algumas pessoas a fazer teses, seja de licenciatura, seja de mestrado, sobre o hip hop, sobre a cultura hip hop em Portugal. E nós passamos por algumas dessas teses e aquilo parecia o Wikipedia estendida. Mesmo de pessoas que não fazem parte, que não entendem, que não sabem quem é quem, que não entendem como é que as coisas se fazem. E nós, a maior parte das pessoas, porque a questão da academia também é um problema, porque parece que só há conhecimento na academia e que só é válido o conhecimento que passa pela academia. O que acontece é que, por enquanto, parece que não há outra solução. E se tu não tornas as coisas escritas, verificadas, com nomes, as coisas vão se perder. E depois, diz-se que não há cultura nestas comunidades. E a questão é que muitas destas danças, por exemplo, vou ligando os pontos também das zonas onde eu estou, não é? A capoeira tem milhares de teses, milhares. No Brasil é uma loucura, coisas super interessantes que vão desde o geral até ao particular, até procurar a dança, a arte marcial procurar o que as danças dos animais que ainda se preservam em Angola têm de ligação com a capoeira, o que é a capoeira contemporânea hoje, que já tem... Mas, normalmente, é interessante, é que a maior parte das pessoas que fazem estes trabalhos são capoeiristas. Foram para a academia. E existe com os anos e a formatação da capoeira regional, existem muito mais hierarquias, os grupos, existem cordas, existe uma forma já que não é original de todo, porque existiu uma ocidentalização e uma academização e um branqueamento da capoeira, que a legitimou de alguma forma como um saber. Porque antes, quando era da rua, de verdade, e as pessoas mal sabiam escrever, o conhecimento não era válido. Então, só quando há este filtro, é que de repente, aquele conhecimento é válido, interessa, e também interessa a uma nação, torná-lo parte da cultura do país. E são comportamentos que, na minha opinião, são racistas, são comportamentos muito ligados à branquitude, que as coisas são legitimadas quando lhes tiram as raízes que não são brancas. E isso acontece no Brasil, que é um país com a História que nós sabemos. Mas acontece aqui ao lado da Espanha também, o não reconhecimento do povo negro no Flamenco. Existe em Portugal, com o Fado. Então, aqui, o que acontece e o que aconteceu com esse projeto foi nós sentirmos que sempre que se fala de História da Dança em Portugal, isto não é mencionado, nada disto é mencionado.

Piny Orchidea

E eu, durante o percurso que fiz na superior, foi igual. Todas as danças que eu fazia, todas, e são várias, de vários campos, nada era mencionado. Então era só dança moderna, o ballet, dança moderna, e ali assim, o Alvin Ailey, que é dança afromoderna, era o mais arrojado que chegava, mas também já tem um mega filtro de uma dança branca, não é? Tem outras estéticas e tem outras histórias e narrativas, mas é o mais longe que se vai. E eu também passo por uma coisa aqui em Portugal, que é eu fazer parte da geração mais velha que existe. E isso é uma doideira. É uma falta de ancestralidade, é como se fôssemos bocadinho órfãos. E temos que assumir o papel da voz, cedo demais. E então, há quase... E em Portugal há muito matriarcado dentro destas danças, que é muito lindo, porque esta parte mais da cultura está a ser muito carregado pelas mulheres. Tivemos o break, o break tem a geração da minha idade e um bocadinho mais velha, assim nos 45, 46, são só homens. Do break, a mais velha sou eu, e que já não estou ativa.

Piny Orchidea

Mas no house, somos nós. No w(h)aaccking, sou eu, e a J One, do Porto, que também tem 42 ou 43. E no hip hop, é isso. Nós somos mesmo órfãos.

Eva Cabañas

O Vasco talvez.

Piny Orchidea

O Vasco é um bebé. O Vasco tem 34, 35 anos. O Vasco não é de todo essa geração, de todo. Ou seja, a gente do Vasco tem que existir no mínimo duas ou três, porque o Vasco é uma geração abaixo da minha.

Eva Cabañas

O Vasco para mim é tipo 40 e...

Piny Orchidea

Não, o Vasco é pouco mais grande que o André.

Eva Cabañas

Ok, que louco, uau.

Piny Orchidea

Só que, até ele desde muito cedo que tem papel de liderança e de criar coletivos. Sim, sim, sim. Então, tem que se contar, mas não de todo. Pronto, Só para tentar aqui dar ligação. Pronto, e foram estas questões que me fizeram, ok, eu não sei fazer isto da forma académica, por isso vou fazer da forma que eu sei. E sempre uma coisa que me é muito importante é não fazer as coisas sozinha. Então, convidei a Lúcia para fazer comigo. E começamos as duas. E a magia deste projeto, e a particularidade verdade é que não é possível a ninguém fazer uma tese de nada, por mais académico seja, como nós fizemos isto. Porque isso são os nossos contactos pessoais. Isto é feito porque nós pegamos no telefone e as pessoas sabem quem nós somos.

Eva Cabañas

Claro, e vocês estão dentro, claro.

Piny Orchidea

Então pronto, começamos a fazer isto nessa esperança de iniciar este trabalho, porque depois são sete ou oito estilos. Então de repente é uma hipopeia. Nós não temos nem financiamento, nem tempo para fazer isto como deve ser. Então nós tivemos ali cinco meses a tentar fazer o máximo possível, sabendo que ia haver muitas faltas, muitas falhas, mas conseguimos fazer trabalho muito incrível. E era a ideia que era começar uma coisa.

Eva Cabañas

E eu acho que eu senti muito essa ideia também com a caneta que estava ali e podia-se acrescentar nomes, ou seja, vocês assumiram total esse papel de "Olha, nós estamos aqui a começar uma coisa, nós sabemos que não está completo, mas pronto, vamos começar." Uma coisa que tu disseste que eu acho super interessante, pronto, com todo esse papel de deixar as coisas escritas e academia e tal, estava lá uma crítica de dança, acho eu, no teu talk da

inauguração do Ocupa. Eu acho que isso é uma coisa também super importante, ou seja, super importante, uma coisa que passa a ser mais reconhecida uma dança ou uma cultura, uma prática cultural, quando alguém escreve sobre, ou seja, nem tem que ser numa forma acadêmica, mesmo só art critiques, e pessoas que escrevem sobre e que de repente também têm essa atenção e veem espetáculos como o teu, espetáculos como o da Lúcia e escrevem artigos. Eu acho que isso também, se calhar temos que promover bocadinho mais para que aconteça ou para as pessoas terem esse conhecimento e não só escreverem sobre.

Piny Orchidea

A questão é "Quem é que escreve?" Essa é outra questão, é que há pouquíssima gente com conhecimento para escrever sobre. Isso também é um problema, e eu acho que tantas preferem que não escrevam do que escrevam sem entender o que está a acontecer. Há pessoas que têm tido esse cuidado. E para mim, assim, das pessoas, ou quando entrevistam, ou quando perguntam, ter muita atenção para não fazer muitos julgamentos pessoais, nem ir à sua base de dados para buscar referências que ali não cabem. Também as pessoas têm muita tendência de, por exemplo, com o krump. Ah, porque fizeram o Les Indes Galantes em França, foi numa ópera e é incrível. E a partir daí os programadores entenderam que aquilo existia e que é incrível ver aquela música, aqueles corpos e tudo. E de repente já é uma referência porque foi feita numa ópera numa sala de obra em Paris, com uma orquestra, isto e aquilo. E eu fico assim um bocadinho, é como as balls de vogue nos teatros, que é: Isto já existia antes, com o mesmo power, não é porque vocês chegam, é a mesma coisa dos descobrimentos. Vocês não descobriram nada, isto já aqui estava. E a vossa validação é muito complicada, porque, por lado, é uma validação do sistema, o que significa que tu tens mais acesso, mais visibilidade, e depois há uma coisa que é importantíssima aqui, que é: consegues viver da tua arte, mas também é exposto dentro de um sistema que te nega a tua forma de fazer.

Piny Orchidea

Sim. Porque tens que começar a jogar dentro de regras que não te cabem, que tu não conheces e que não sabes navegar. Então é um processo mesmo complicado, porque tens que aprender esta linguagem, entender se queres ou não, porque também é legítimo. Quem chega ao momento e diz: Eu não quero, mas a verdade é que muitos espaços são espaços públicos, são teatros, é onde tu vês dança normalmente. Então, eu questiono o que é o lugar da elite, o que é que é considerado válido para estar naqueles espaços. Por que é que há coisas que são tipo: O festival de verão, então está lá. Festival de verão na rua, ótimo, vamos chamar assim uns, incrível, está.

Eva Cabañas

De repente, há breaking battle.

Piny Orchidea

É isso, eu tenho tido essa conversa muitas vezes e as coisas vão mudando, mas também porque eu sou muito existente.

Eva Cabañas

Pois és, eu adoro.

Piny Orchidea

E eu tenho essa força, que a minha ancestralidade me dá, de estar sempre em cima e a falar e a ir e tal, mas também tu vês, é tipo, não, continua, ao final destes anos todos que eu estou a fazer isto, continuo a não haver muitas vozes ao meu lado. Eu continuo a ser muito a pessoa que sozinha vai furando. E depois, as pessoas que vão entrando pela precariedade que ainda têm, entram, mas ainda não têm a capacidade de abrir espaço para outros, então fazem para si e por si, e começam a fazer o seu caminho. E às vezes eu estou: Gente, não, eu estou a fazer isto para que depois possamos abrir mais e fazer mais. Mas depois aí é um gap de idade, é um gap de experiência, é assim, há muitas layers. Então, isso às vezes é quase uma missão.

Eva Cabañas

Não, é completamente, e é por isso que eu queria muito falar contigo, porque eu acho que tu estás já há muito tempo, sempre, ou seja, incansavelmente, a dizer e a falar sobre e a tentar mesmo mudar alguma coisa e também dar espaço a outros, porque é super giro. Podes só, desculpa, voltando à primeira pergunta. Tu disseste, e eu acho super interessante, que nós podemos construir dramaturgias diferentes, com estilos diferentes e com os vocabulários também diferentes. E queria te só perguntar, porque tu danças muitas coisas e também tens muito conhecimento de culturas completamente diferentes, como é que tu consegues construir uma dramaturgia com esses vocabulários diferentes e essas culturas, porque também são significados e são códigos que tu passes através da dança.

Piny Orchidea

É uma magia gigante, cheia de armadilhas e que eu vou tentando descobrir e navegar, porque a realidade é que não tenho muitos exemplos. Então, eu tento fazer uma melhor e é sempre uma sensação de sei muito pouco, apesar de dizer sabes muito. É verdade, há estilos de dança que eu estou a pesquisar há 20 anos e ainda assim, eu sinto que sei tão pouco, tão pouco, tão pouco.

Eva Cabañas

Isso é tão lindo, não é?

Piny Orchidea

Porque, sei lá, há coisas que originalmente não te pertencem. Eu acho que para mim, do que eu faço, aqueles agora, que é que eu faço há mais tempo, ou seja, eu comecei a dançar Raks Sharki em 99, que é o que as pessoas normalmente chamam dança oriental. E eu não sabia muito bem o que era aquilo, fui porque era lindo e porque passado uns anos depois também houve a novela do clone e aquilo virou tipo moda, mas era assim uma fantasia. Tanto que as aulas que eu estou a dar agora de manhã esta semana chamam-se ficções sem orientalismo. Porque a ciência que eu tenho hoje é muito diferente do que a que eu tinha há 15 anos, 10 anos, e que tem vindo a ser construída sobre esta ideia de que o universal não existe e de que estes nomes são altamente coloniais e que nós continuamos a utilizá-los. Em relação às danças de rua, outra vez, que é: há muitas conversas e mesmo entrevistas que têm tipo meia hora, 40 minutos e que querem abordar sete coisas, sete estilos, e em cada sete estilos, mais isto, mais aquilo. Então, nunca dá na realidade para ir profundamente a cada sítio e a cada essência.

Piny Orchidea

Então eu acabo sempre por ter discurso que no final das entrevistas me parece super generalista. Mas é porque é o tempo que dá e normalmente as pessoas que me falam, são pessoas que sabem tão pouco, tão pouco, tão pouco, do que eu estou a que também eu estou sempre a repetir, é como, sei lá, como ativista, tu estás a explicar o que é a linguagem não binária, o que é uma política antirracista, o que é a decolonização de programa, para pessoas que não sabem. Então, tu nunca consegues ir à profundidade das coisas, porque não estás a falar com os teus pares ou com pessoas que estão no mesmo processo que tu. Então, acaba sempre por ser processo de educação constante, que tu é que estás a fazer aos académicos. O que às vezes é bocado: a sério, vocês é que têm o título e nós é que estamos aqui neste processo. E muitas vezes, sem sermos mencionados, sabes? Sem sermos mencionados como consultores, sem sermos mencionados como nada. Então, esta questão de saber como, para mim é a coisa mais mágica e é das coisas que eu tenho mais presente hoje em dia. E eu comparo muito com a comida, porque acho que é fácil de entender isso, que é. No outro dia eu estava a ouvir uma conversa que a Tiss [inaudível 00:29:34] organizou no TBA, no ciclo de conversas que ela faz, e estava lá uma professora que deu um exemplo que eu uso imensas vezes e eu achei assim delicioso ver um par a usar o mesmo exemplo, que é a questão da comida, dos pratos, que é: vamos comer este prato tipicamente português. E depois tu ficas: o prato tem pimenta, o prato tem alho, o prato tem batata. E tu ficas: são tudo ingredientes que não existiam neste o território. Logo, o prato já é tipicamente português, mas todos os ingredientes do prato é o bacalhau, não são deste território. Então, na comida, isso já é possível. Nós fazemos essa apropriação e com o twist que é dado no território, aquilo ser considerado tipicamente alguma coisa. E essa mistura é a mistura que se faz nos cruzamentos todos. Nós hoje usamos seda, e nem pensamos onde é que a seda vem. Como tudo, nós vamos ao supermercado, pegamos o leite e se não tiveres consciência, nem pensas que é uma mega produção capitalista, que os animais estão... Com a dança, e aqui a questão hipersensível de tudo isto é: nós vivendo em espaços urbanos, o cruzamento de culturas que nós temos é gigante.

Piny Orchidea

Antes da internet, pronto. Antes da internet, vives num espaço urbano, numa cidade e tens muito cruzamento de culturas. No dia a dia, e depois através do dia a dia ouves diversas línguas, vees várias formas de vestir, ouves diversas músicas e tudo isso faz parte do teu processo de sociabilização. Vais à escola, cada vez mais tens mais pessoas de lugares diferentes, que trazem estéticas diferentes, formas de estar diferentes, e que antes tentava-se uniformizar, e que hoje em dia, espero eu, espero, muito espero, sei que não está a acontecer tanto, mas é aceitar que há culturas que comem com a mão e que não é falta de higiene, é só cultural. Há pessoas que se sentam de determinada maneira, tiram os sapatos antes de entrar no espaço, e que nós conseguimos coexistir assim. A dança, para mim, é isso. E agora acrescentamos a internet. Ou seja, tu já nem precisas de estar num espaço urbano e coletivo de várias culturas para seres invadido, seres educado e sociabilizado em milhares de culturas que não são aquelas do lugar onde tu estás. Logo, esta ideia de que organicamente não vai acontecer tu seres disposto a vários vocabulários e pesquisares vários vocabulares e desenvolver vários vocabulários não estando nos lugares de origem é uma ficção total.

Piny Orchidea

Agora, a porta que tem que ser aberta ao mesmo tempo que essa é esta dança que eu estou a fazer, onde é que eu aprendi? Como é que eu aprendi? Quem é que faz? De onde é que vem? Porque, especialmente com as danças do Norte da África e do Medio Oriente, e aí é a grande

desconstrução que eu estou a tentar fazer, é: eu digo danças do Norte da África, e depois na minha pesquisa é: a maior parte da influência que a minha dança tem é do Egito. Não é nem de Marrocos, nem da Tunísia, nem da Algéria, porque milhares de razões que têm a ver com política, têm a ver com processos coloniais, têm a ver com religião, porque as próprias danças hoje não estão no mesmo lugar que estavam há 50 anos atrás, 100 anos atrás, porque estes países levam também processos de descolonização brutais, guerras civis brutais. A própria religião vai tomando dimensões diferentes, o que faz com que haja proibições e imposições. Então, estas danças chegam ao ocidente, e no ocidente é impossível fazê-las como tu quiseres. Mete uma Shakira, a abanar a anca, mete alguém com véu. E estamos a fazer orientalismo, estamos a criar fantasias, muitas vezes hipersexualizadas, de coisas que não têm esse conteúdo.

Piny Orchidea

Então, o que nós fazemos são realmente fantasias e ficções. Agora, eu não vou para o Irão procurar a essência das danças que vêm do Irão. Eu, ainda por cima como mulher queer, eu não tenho vontade de ir para a Arábia Saudita, e fazer nada. É tipo, há sítios que eu não quero ir, ponto final. Até porque depois o acesso a esses lugares que são tão familiares e íntimos, não é que tu vais para lá sem conhecer alguém, não vais ter aulas. Isso não existe, são conceitos que não existem. Então o que acontece? Como acontece com muitas danças tradicionais africanas, há sempre alguém ou de lá que viaja para a Europa ou para os Estados Unidos, e aí começa a ensinar, ou pessoas daqui já aprenderam em quarta mão e que começam a ensinar. Nunca foram ao país da origem da dança, nem sequer direto com alguém que lhes ensinou via direto, já aprenderam de alguém que aprendeu, de alguém que aprendeu, de alguém que aprendeu. E isso faz com que a dança, mais TikTok, mais tudo isso, muda muitas danças.

Lisbon, 10. May, 2024 at FCG

Eva Cabañas

Pronto. Então o que eu queria falar mais contigo era esse papel da instituição dentro de uma sociedade e mais especificamente agora, por exemplo, com o CAM que vai reabrir em setembro. Nós temos um edifício muito transparente, que já não tem assim tantas paredes que pretende ser mais acolhedor. E agora, em relação a isso, eu pergunto me o quão acolhedor é com uma instituição.. Ou seja uma instituição cultural e um centro de arte moderna que por si já é um nome... Não é um Museu de Arte Moderna. Não é um centro cultural. Quão acolhedor é que nós podemos ser. Como é que nós praticamos isso?

Rita Fabiana

Se calhar eu dir-te-ia que as instituições têm limites, não é? Eu acho que há um movimento institucional que precisamente, quer renovar os seus modelos de relação, não é? Relação com os artistas, relação com os públicos. Eu acho que há muito trabalho a fazer, mas as instituições, do meu ponto de vista, têm limites. Depois, é como tu dizias, eu acho que os próprios artistas ou os criadores que vêm das subculturas que no passado se chamam underground. Existe assim uma espécie de ambivalência entre querer integrar ou entrar na instituição ou de uma certa maneira de trabalhar com as instituições, mas ao mesmo tempo resistir a esse impulso muito sofre que é de as instituições, como o fazer, como a cultura mais normativa tem de engolir permanentemente essas. Como é que eu hei de dizer, todas essas práticas não é, que fogem precisamente à normatividade, não é? Mas o que eu acho talvez que seja muito interessante, e que é isso que nós podemos trabalhar, tendo consciência que as instituições têm os seus limites, não é? Que é precisamente trabalhar nessa tensão. Eu acho que aí é que está talvez a força da instituição de assumir as suas limitações. Também pensar que essas limitações podem se fraturar, podem se estilhaçar e trabalhar nessas tensões de outra maneira, porque senão o que pode acontecer é uma espécie de. Os franceses chamam *lixivie*. Quer dizer, é como se nós passássemos... Vem de *lixívia*. É como se nós estivéssemos constantemente, não é?

Eva Cabañas

A commodificar.

Rita Fabiana

Exactamente e ao mesmo tempo a normalizar tudo, não é? Porque eu acho que essas práticas têm uma força disruptiva, não é? Sim, elas têm uma força fraturante. Elas têm uma força transformadora. E para que elas continuem assim, essas tensões têm que ficar vivas, não é? Isto faz me lembrar uma vez uma pessoa que recebemos cá. Se calhar a Susana falou-te eu agora não me lembro do nome, mas que ele dizia que tínhamos que trabalhar no desconforto não é? Ele se calhar fala em tensão. Podemos falar em desconforto. Eu talvez ache que aí a força da instituição é precisamente ter consciência do que é, do lugar que ocupa, não é? Aceitar essas tensões, e por outro lado. Eu acho que o facto das instituições estarem hoje, eu vou falar da Fundação Gulbenkian e nomeadamente do Live, não é? O facto de haver uma noção de que as práticas artísticas são qualquer coisa muito fluida, sempre em movimento, não é? Nós não podemos traçar uma linha. Eu acho que muito interessante é essa linha que

nós não podemos traçar. O que é a arte, o que não é arte, o que é criação? Não é criação, não é.

Eva Cabañas

Mas às vezes tentamos traçar.

Rita Fabiana

Traçar, se calhar, para poder transgredir esta ideia da transgressão também me interessa imenso essa subversão, não é? Enfim, perdi-me. Perdi-me um bocadinho na ideia. Já sei o que eu te queria dizer! Por outro lado, o facto das instituições ou, neste caso, o Centro de Arte Moderna. Depois também podemos falar o que é isto Centro de Arte Moderna e esta diferença de modelos entre um centro e um museu que é histórico e é muito importante. Por outro lado, eu acho... De uma certa maneira, faz-me lembrar naqueles sistemas mutualistas. O facto da instituição se abrir a estas subculturas, como tu dizes, ou nós podemos enfim chamar-lhe... Porque subculturas também às vezes fico assim um bocadinho... A não ser que seja essa denominação que as coisas que estes criadores dão a si mesmo não é, mas subculturas. Há assim uma espécie de hierarquia, "sub-", e portanto eu estou sempre com muita atenção às palavras, são muito importantes, mas eu acho que o facto desta de haver esta abertura **genuína** -tem que ser genuína, não é? - eu acho que é tão fundamental para esses criadores como para as próprias instituições. Porque o facto de nós apresentarmos e trabalharmos com esses criadores também estabiliza a própria linha de demarcação do que é uma instituição ou do que somos ou o que são as práticas que as instituições trabalham ou convivem, não é? Eu quando fui para o Live achei sempre que o Live Arts era em si mesmo, não só uma programação, mas também um instrumento de transformação da instituição. Era assim uma espécie de cavalo de Tróia.

Eva Cabañas

E tu achas que essas tensões, que certas práticas culturais - e eu chamo de subculturas porque pronto, às vezes eles autodenominam-se como subcultura. Ou então isso não é necessariamente... Eu também pensei nisso e também escrevo sobre isso na minha tese, porque também fiquei... Na verdade, o sub para muitas pessoas é relativamente a uma cultura que é dominante. Ou seja, a resposta a outras culturas é um bocadinho por aí. Mas sim, eu concordo contigo que às vezes...

Rita Fabiana

Sim, desde que justifiques, não e justifiques, desde que tenhas esse entendimento. Ou seja, a palavra é usada como chamar. Por exemplo, os afrodescendentes. Não é, que é uma palavra manca. Eu utilizo-a porque sei que essa é a palavra que é reconhecida. Não é a melhor, mas é que é reconhecida, não é? Mas as palavras às vezes já vêm enfermas de desequilíbrios, não é? Mas se nós tivermos consciência, temos que ter consciência. Vamos utilizar esta palavra, mas temos consciência que ela já vem com uma carga. Que é simbólica e que é histórica e cultural, que às vezes é política e às vezes é mesmo ideológica, não é aquilo.

Eva Cabañas

Eu depois vou perguntar uma coisa relacionada a isso, portanto, não me posso esquecer. Mas agora outra outra questão que tem a ver mais com as tensões que tu falaste é que nós, como instituição, temos que perceber essas tensões e perceber também o nosso, o nosso papel e as nossas limitações dentro deste jogo, digamos, tu achas que isso é uma coisa que funciona

melhor dentro de um centro de arte ou centro cultural que, por exemplo, no museu? Tu achas que essas tensões, ou seja, conseguimos mostrar melhor ou trabalhar melhor com elas neste modelo?

Rita Fabiana

Sim e não. Por um lado, parece uma evidência de que seria mais fácil trabalhar no centro de arte ou no Centro de Artes. Eu chamo sempre de centro de artes. Não é como por exemplo, a denominação que era Live Arts, não dizer Live Arts, no plural desta ideia sempre de pôr no plural para poder alargar precisamente essas linhas de demarcação, não é? Eu acredito que. Os modelos ou os processos das instituições podem verdadeiramente ser aquilo que se quiser. Agora, não é uma questão de vontade nem de boa vontade. Isso não existe. É uma questão de, como é que vou dizer. Tem a ver com o que a instituição determina, não é? Ou, de uma certa maneira, chama para si, como prática. Eu acho que se houver essa vontade programática. Qualquer museu pode entrar num processo de transformação. É preciso aceitar essas tensões e integrar. Agora, eu acho que na relação do Centro de Arte Moderna, eu dizia-te que é muito interessante porque houve um grande debate sobre se se o centro se chamaria museu, se chamava Centro, se chamava Centro ao Museu de Arte Moderna, Centro ou Museu de Arte Contemporânea. É muito interessante porque se nós formos aos arquivos, tu vais perceber que a atribuição de um nome ao que é hoje o CAM foi qualquer coisa muito intensa e muito discutida e muito debatida. Isso quer dizer que as palavras ou denominação encerravam ideias, encerravam princípios e até, se calhar, modelos institucionais. O facto do Centro se ter tornado um centro de arte moderna e eu julgo que aqui o moderno na altura, historicamente não tinha a força de hoje podermos dizer. Portanto, eu hoje achava que o Centro devia ser Centro de Arte Moderna e Contemporânea da Gulbenkian. E não são apenas o Centro de Arte moderna, mas historicamente, o moderno... Ou seja, era moderno, tinha a ver com a modernidade que se vivia, não é? O facto de se chamar centro já foi um sinal de que a instituição queria abarcar uma ideia que tinha muito mais a ver com um centro cultural. Esta ideia de um espaço de encontro das artes e não apenas um museu. Porque o museu, quando falas em museu estamos muito rapidamente a pensar de património, de colecções. Portanto é qualquer coisa que tem uma ou outra moldura e tem uma outra moldura institucional. Eu acho que no caso do Centro de Arte Moderna, mas também é muito interessante historicamente nós vemos essas forças todas. Por exemplo, o peso que a colecção tem ou não tem, o peso que as exposições temporárias têm ou não têm. O facto de, um ano depois, o ACARTREE ter um programa que era, sem dúvida nenhuma um programa multidisciplinar e um programa cultural. Eu acho que. Mas como é que eu hei de dizer? Essa é uma possibilidade e uma potência. Como se o Centro de Arte Moderna, a ideia de um centro já vem nutrido duma potência experimental. Mas depois nós vemos que historicamente, isso depois tem muito mais a ver com decisões... Que às vezes até são do foro cultural ideológico. E também tem a ver com os modelos e os processos que as pessoas que dirigem instituições decidem. Porque o modelo do Centro de Arte Moderna ou do CAM teve inflexões, ou seja, tiveste um momento em que era muito mais aberto a esta ideia das artes, não é? E muito instrumentalizado pelo ACARTE. Tens outros momentos em que esta ideia de um centro com uma a colecção e de exposições e toda a parafernália de tipologias das exposições permanentes e temporárias, tudo aquilo muito, muito rígido. E tu sentes que o centro, a dominação do centro, não salva sempre o centro destes movimentos de alargamento e de experimentação ou de modelos que são mais conservadores ou que são mais historicamente ancorados. E quando eu digo modelos historicamente ancorados, estamos a ver modelos que vêm do século XIX, não é? Então tu vês estas tensões. Eu acho

que neste momento, o Centro de Arte Moderna. Apresenta uma vontade expressa. E eu acho que quando eu digo expressa, ela é vivida internamente e externamente como um alargamento a um espaço de encontro, de convívio, de acessibilidade, mas também de grande experimentação. E, sobretudo, já não é um centro de arte no sentido de arte, quando a gente está a falar de arte, estamos a falar de artes visuais, mas de arte no plural. E eu acho que isso também tem a ver pura e simplesmente com esta ideia de uma maior auscultação, de uma maior atenção às próprias práticas artísticas contemporâneas. Porque os artistas não estão muito preocupados... Ou a maior parte dos artistas, não estão preocupados em saber se são das artes visuais ao som da dança ou são do teatro. Não é isso que os incomoda e não é isso que os preocupa.

Eva Cabañas

Sim, e tu achas que essa é essa preocupação ou não preocupação com "Temos que ter uma caixinha para dança, uma caixinha para o teatro, uma caixinha para as artes visuais, uma caixinha para, etc." Isso é uma coisa que se está a desconstruir agora ou isso é uma coisa que vem de antigamente?

Rita Fabiana

Não sei se estás a falar da instituição ou estás a falar em termos históricos?

Eva Cabañas

em geral

Rita Fabiana

Historicamente, por exemplo, todo o século XX é atravessado por forças que têm a ver com com esta. Com esta erosão das fronteiras. Historicamente, todo o século XX é atravessado por uma vontade de apagar ou pelo menos de corroer as fronteiras entre as disciplinas artísticas. Claro que depois, se formos aos anos 60, vemos que existem práticas artísticas de grande cruzamento, não é? E eu acho que hoje a contemporaneidade é feita desses cruzamentos, dessa fluidez. Pronto, perdi-me desculpa lá, mas não faz mal, faz outra vez a pergunta.

Eva Cabañas

Eu estava a perguntar se essas caixinhas e tipo. A multidisciplinariedade é uma coisa mais contemporânea, mais recente, ou se já vem de ...

Rita Fabiana

Sim, agora retomando a ideia claro que é muito fruto de práticas que começaram lá nos anos 50. Se tu pensares nos happenings ou nos anos 60 e por exemplo, até te vou dar um exemplo nacional. Por exemplo, o Ernesto de Sousa, que é uma figura muito importante das vanguardas portuguesas, ele chamava, a prática dele chamava-se Intermedia, ou seja, tu vês a partir dos anos 60 e dos anos 70. Depois tens variações consoante as geografias, não é? Eu agora vou dizer uma provocação. De uma certa maneira, a cultura portuguesa em relação à cultura europeia central é uma subcultura. Isto é uma provocação. Mas tu, tu vês que existem... O Ernesto de Sousa chamava a sua prática intermedia, não é? Intermedia e depois haviam outras que se chamavam interdisciplinar, multidisciplinar. Multidisciplina é um vocábulo que é mais contemporâneo. Historicamente, era mais a ideia de interdisciplinaridade, intermedia. Hoje eu acho que para mim é uma não-questão, é quase

uma não-questão, porque existem ainda artistas que se reclamam de um território, mas as suas práticas são práticas que cruzam todas os instrumentos, as ferramentas, tudo diferentes práticas artísticas. Ou seja, eu acho que para mim, multidisciplinaridade ou cruzamento, ou se calhar até podemos ir à frente e dizer que esta, esta indefinição ou esta... Como é que eu hei de dizer? Agora não arranjo vocábulo, mas ficamos por aqui. Eu acho que hoje estamos a viver um momento da criação contemporânea em que tudo isso se está a esbater. Não é? Isto não quer dizer que não haja movimentos de, que não haja movimentos... Mas isto não é arte, este é o mundo em geral, não é? Existem movimentos de expansão, de alargamento também. Eu acho que até tem a ver com momentos de grande excitação e de grande entusiasmo e em que tu vês que todas as fronteiras são completadas, até são apagadas. Depois existe uma espécie de recuo, mas eu acho que nós vivemos nesta... Nestes movimentos. Que têm a ver também com a necessidade... Por exemplo, quando tu dizias há pouco, começámos a conversa a dizer "qual era a relação entre as subculturas e instituições". E eu acho que a arte vive desta destes encontros, que às vezes são encontros que são, podem ser até violentos, não é? Outras vezes parece que as coisas são mais fluidas, não é? Mas eu pessoalmente, a mim entusiasmo me particularmente o momento contemporâneo, porque eu acho que há uma vontade tão grande, ou seja, de experimentar de às vezes até com uma espécie de rebeldia de ir muito para além. Mas eu acho que tem a ver com esta ideia de experimentar. Que abole, lá esta esta linha não é? Vai cerrando, que vai fechando. E eu acho muito entusiasmante que seja em termos de práticas, de temas, de vocabulários, de... Eu acho que é isso que faz a riqueza da criação contemporânea.

Eva Cabañas

E eu acho que isso também encontra um bocadinho lugar no Live Arts, não é?

Rita Fabiana

Sim, completamente. Eu devo dizer que o Live Arts para mim é um... Eu gosto muito desta ideia de ao mesmo tempo é um lugar... Houve um primeiro documento que eu escrevi em que dizia que até havia uma espécie de subversão. Tem que ser um espaço subversivo, não é? Mas subversivo, porque nós temos que ter consciência do momento contemporâneo em que vivemos. Acho que tem que haver uma grande atenção, até um sentido de responsabilidade, mas ao mesmo tempo aceitar que aqui há um espaço de partilha, mas também é um espaço de festa, não é?

Rita Fabiana

Eu gosto muito de ver o Live também como espaço de festa. E a festa não é num sentido de consumo, mas a festa pode ser, para mim, um espaço de enorme subversão.

Eva Cabañas

E de celebração.

Rita Fabiana

Celebração e de liberdade. E se calhar é isso. Eu julgo que o Live Arts pode ser um espaço de imensa, de imensa liberdade ao mesmo tempo de imensa responsabilidade. Mas a responsabilidade para mim tem a ver com a atenção. Mas depois tem que ser um espaço de liberdade, tem de ser um espaço de tentativa. Uma coisa que eu gosto imenso e por isso me sinto tão ligada às vezes precisamente a essas, a essas práticas ou até essas culturas, essas subculturas que a mim sempre me fascinou muito esta questão de que eu gosto muito de tudo

o que tem a ver com criações ou processos, que a própria ideia de arte ela encontra-se instabilizada. Eu sinto uma grande atração por tudo o que são práticas ou criadores que de uma certa maneira trabalham nessa erosão do que é a própria arte. Sim.

Eva Cabañas

E eu acho que tu também uma vez disseste aqui, na hora de almoço, disseste que tu gostas muito da repetição, gostas muito de ver repetições ou de ouvir. Eu já não me lembro o que é que nós estamos a falar. E a mim veio-me o Michele e Rizzo com a repetição. E é tipo assim, uma coisa quase de transe, quase ritualística. Eu não sei, se calhar pode falar um bocadinho do há espaço para para ritual, para repetição, para entrar em transe

Rita Fabiana

completamente. E eu acho que tu disseste a palavra que eu acho que é muito importante, que esta ideia de ritual não é. Por exemplo, há pouco falávamos sobre este sobre este alargamento das práticas artísticas e o que me parece muito importante também é passando pela ideia de ritual, que é esta conexão que nós temos com outras culturas. Ou eu, se calhar até diria, com um regresso às nossas próprias, às nossas próprias histórias, porque nós temos a ideia de que a Europa... a Europa, não é uma estrutura racional, científica, isto é uma coisa, isto é uma invenção de 200 anos, não é. Nós temos uma cultura, nós temos uma cultura da ancestralidade. Se calhar é isso que eu queria dizer. Nós temos uma cultura da ancestralidade, ela também existe, nós esquecemo-nos, mas ela está cá, não é? Sim. E eu acho que esta ideia da ritualização e até diria, da magia. Ontem estava a falar com uma artista que falou da magia. Eu acho que nós temos que introduzir porque esta ideia do ritual, a ideia da magia para mim, curiosamente, tem a ver com aquilo que nós ainda não podemos, que nós sabemos ainda, ainda não sabemos que sabemos ou coisas que intuímos, mas ainda que ainda não conseguimos construir para poder transmitir. Tem a ver também com esta ideia. Isto é curioso, alguém que vem das artes visuais com esta ideia do invisível, da invisibilidade. A mim interessa-me todas essas coisas que estão cá. Eu acredito que elas são valores culturais fortes que estão em nós. Às vezes eles estão invisibilizados ou às vezes elas ainda não ganharam, ainda não ganharam força, não é? E eu gosto muito desta. Para mim a repetição. Claro que a repetição tem a ver... Também tem a ver com várias coisas com esta ideia quase de transe. Eu acho que é bonito. Tu repetes. A repetição tem a ver, de uma certa maneira, com uma espécie de tomada de consciência do corpo. Como se a máquina cerebral ficasse adormecida, não é? E, por exemplo, a ver se eu não me esqueço. Eu vou-te dar um exemplo muito engraçado. Nos anos eu estudei uma artista que era a Túlia Saldanha e ela fez com o Robert Schad duas performances que era sobre desenho e que eram extremamente performativas, que chamavam-se 100 horas a desenhar ou 30 e 33 horas a desenhar. E imagina alguém que desenha, um espaço enorme durante 100 horas sem parar. Ou seja, eles não paravam para comer, iam comendo, iam descansando e o que eles pretendiam e que claro que era um lado festivo de celebração, porque estava cheio de gente. Eles estavam a desenhar, estavam a desenhar sobre si, depois estavam a desenhar, portanto eram... Era um ato de comunhão. De encontros, de comunhão. Mas a ideia era que com o tempo, ou seja, o gesto de repetir constantemente a linha, o desenho, a curva, a cor, que o corpo se libertasse de uma espécie de controlo da mente. Não é uma espécie de atenção. É claro que eles estavam de uma certa maneira, também pôr em causa a ideia do saber desenhar, do desenhar bem, destas aprendizagens, é quase como um movimento de desaprender, não é? Portanto, nós chamamos-lhes transe. Mas eu acho que, de uma certa maneira, tem a ver com estas questões. Por outro lado, também acho que tem a ver com o prazer, não é? Acho que há um

certo prazer no ver e voltar a ver, no ouvir e voltar a ouvir. O prazer do movimento que se repete. Eu, pessoalmente, é algo que me dá enorme prazer.

Eva Cabañas

É também o corpo que está muito no centro de todas essas questões.

Rita Fabiana

Completamente. Não te disse isso, mas estava a falar do desenho desta mão e deste corpo de desenho, ou deste corpo de dança ou deste corpo que se movimenta. Eu acho que tem a ver com este corpo. Que se afirma que se se dá a ver é que, se é que se se liberta, não é?

Eva Cabañas

Falando de corpos e dança. Agora isto é uma fonte um bocadinho radical, mas podes-me só por favor contar do processo que foi chamar o Smail Kanoiuté pela primeira vez ou até pela segunda. Como é que tu chegaste lá? O que te fascinou?

Rita Fabiana

Sim, eu acho que isto da primeira e da segunda vez posso dizer, já que é. Eu gosto muito de uma ideia que eu ouvi uma vez quando cheguei ao CAM, alguém me disse O CAM é que é a Casa dos Artistas. Esta ideia da casa, eu é uma coisa que me fascina muito, porque a casa quando tu trabalhas as teorias feministas, a casa é um tema extraordinário. A casa pode ser algo que seja opressivo, mas também pode ser algo de reinvenção. Para mim, a casa é um espaço de reinvenção. Nós podemos inventar, que nós até nos podemos reinventar na opressão. É isso que mostra todos os movimentos de dos direitos civis, da libertação das mulheres. E esta ideia da casa traz também uma ideia de cuidar. E eu há pouco nós falávamos esta ideia que o centro de arte pode ser um espaço de acolhimento, de cuidar, de receber, de... Os artistas precisam de espaços em que se sintam bem para trabalhar, não só para apresentar trabalho, mas também para pensar trabalho. E de uma certa maneira, as práticas de contemporâneas também estão muito ligadas a esta ideia de subverter os sistemas de consumo, de mercado. E por isso, esta ideia de que a programação se pode tornar um processo voraz é como se estivéssemos a engolir, engolir e a vomitar. É assim uma coisa de engolir e vomitar, engolir e vomitar é algo que me faz pensar muito e que me preocupa muito. Portanto achei sempre que devíamos estar atentos aos artistas e por vezes não é repetir. É engraçado que esta ideia da repetição... É simplesmente poder voltar a um artista. Também é um lugar de atenção, um lugar de cuidado, um lugar de confiança, não é? E poder estabelecer essa ligação, que é também uma ligação que o próprio artista pode estabelecer com os públicos. Quando o Smail Kanouté apresentou seu trabalho em 22, ele era desconhecido do público. É um jovem artista, não é. Tem alguma circulação, mas, apesar de tudo, é um artista emergente. Ele era desconhecido em Portugal, que eu já tinha pensado fazer um trabalho novo com ele. Mas pensei se calhar, neste processo de fazer algo novo com o Smail Kanouté, se calhar podemos convidá-lo uma primeira vez, que é uma maneira de ele vir a Portugal, de ele conhecer os públicos, mas também do público tomar conhecimento do seu trabalho. Portanto, esta ideia da repetição, mas da continuidade, não é. Tem a ver também com a confiança. Eu quando conheci o Smail foi muito engraçado. O Smail estava uns dias em Portugal, ele veio fazer, ele estava de férias a passar dois ou três dias e cruzou-se com o Benjamim, e o Benjamim diz: Ah, porque não conheces a Rita e fomos tomar um café e o Smail começou a falar sobre o seu trabalho, que me entusiasmou bastante. E aquilo era para ser um café de dez minutos. Tornou-se num encontro de duas

horas em que eu lhe mostrei a Fundação Gulbenkian e ele mostrou-me o seu trabalho. E eu achei fascinante a maneira como ele estava a articular, por um lado, a dança contemporânea, porque de uma certa maneira, ele também se reclama de uma dança contemporânea. E depois de todas as experiências que ele estava a fazer a partir da sua própria história, da sua própria condição, ou seja, o facto de ele ser um afro descendente, do facto dele em França fazer parte de uma comunidade de diáspora africana, mas depois na própria. Ou seja, o facto de ele estar em França, ele também ocupa um lugar e uma posição. E eu acho que o facto de ele estar muito consciente dessas, dessa diversidade e trabalhar com tudo isso parecia-me fundamental. E depois, mesmo se ele estivesse ancorado numa realidade que é a realidade francesa, que é uma realidade ao mesmo tempo violenta, mas também muito interessante. Ou seja, é uma realidade, que me interessa pensar e olhar. Eu acho que, de uma certa maneira, há realidade portuguesa, há realidade francesa, mas eu julgo que também há uma realidade europeia que tem a ver com esta dificuldade e esta oportunidade que a Europa tem de se repensar, não é? Sobre as suas identidades. E para mim o Smail é isso. Mostrou-se quando ele veio mostrar o Yasuke Kurosan. Ele está de uma certa maneira a partilhar uma narrativa que que é de todos. Em que todos ou cada um de nós se pode rever, apropriar, refazer, recomençar naquele ponto e construir, não é?

Eva Cabañas

E é muito engraçado que ele agora vai trazer uma realidade brasileira. Uma realidade do Rio de Janeiro, muito especificamente.

Rita Fabiana

Sim eu acho que lhe interessa... Não é a primeira vez, não é? Ele tinha feito há uns anos atrás... Aliás, quando eu o conheci, ele tinha estado no Rio de Janeiro. Ele tinha feito uma peça never twenty one. Aliás, eu tive alguns meses a conversar com ele entre fazer uma peça que era o Never Twenty One ou fazer o Yasuke Kurosan. De facto, acabámos por em conjunto se decidir pelo Yasuke Kurosan. Também porque era algo que ele estava a trabalhar no momento. Eu senti que para ele era importante acarinhar aquele trabalho que ele estava a fazer. Era também em termos de produção, era um trabalho mais exigente, mais complexo. Portanto, se calhar também para ele era importante que houvesse uma instituição como o CAM e como a Gulbenkian, que pudesse apostar e acreditar naquele trabalho, porque era um, quer em termos logísticos e até em termos financeiros mais exigente. Depois, acho que era um momento. O Never twenty one era uma história ou era... Não era uma história, mas no fundo ele trabalhava a partir de uma narrativa que tinha a ver com o assassinato dos corpos negros, a violência sobre os corpos negros. Eu o Yasuke Kurosan era uma espécie de de um momento que vinha depois desse luto, do trauma. Essa passagem pelo trauma. Mas o Yasuke Kurosan era uma peça de profundo empowerment, de empoderamento. Havia uma espécie de orgulho. Era poder trabalhar as narrativas históricas, mas a partir de um lugar de empoderamento. Eu acho que foi esse lugar de empoderamento. Esse lugar de celebração, que me interessou bastante e achei que no momento era talvez o que fazia mais sentido tanto para o trabalho do Yasuke Kurosan, mas também para os públicos em Portugal. Existem muitas, discussões sobre... Muitas vezes os artistas da diáspora africanas ficam, reféns de uma espécie de território do trauma. É como se eles só tivessem direito de trabalhar esse território. E eu acho que existem uma série de criadores que dizem: Não, existem também outras histórias, outros temas, outras histórias. E como eu te contava no outro dia, o facto de muitos criadores da diáspora africana estarem hoje a trabalhar, por exemplo, a partir das suas línguas e ou das suas tradições da dança ou dos rituais. Porque dança e ritual, às vezes é

difícil...difícil de separar. E eu queria, de uma certa maneira também, que o Yasuke Kurosan fosse um espaço de celebração, fosse um espaço de duração. E o facto de ele ter sido apresentado no Grande Auditório também era muito simbólico. E é um espaço institucional, uma grande sala de espetáculos de 1200 lugares, que normalmente está tradicionalmente ligado a um repertório de música erudita ou de música clássica. E de repente vinha um trabalho que era muito híbrido. Ao mesmo tempo da dança contemporânea das danças africanas, ou seja, este lugar de conversa e de fusão numa certa maneira, mas também afro futurista. Achei que era simbólico. De uma certa maneira, acho que era generoso. Era generoso da parte da instituição poder ao mesmo tempo acolher com o Yasuke Kurosan o Smail Kanouté, mas também acolher o público. Era também generoso em relação ao público, se calhar em relação aos públicos. Diria no plural, não é? E de facto foi. Foi uma explosão de alegria. E eu devo dizer que foi das coisas mais emocionantes quando o espetáculo acabou. A reação do público foi tão, até física. Foi uma explosão de alegria, de energia. Eu acho que era isso um pouco. Era esta ideia de acolher, de cuidar. É uma ideia de generosidade. E eu acho que o Smail que Kanouté, se calhar uma das grandes qualidades deste criador é a generosidade. Ele é extremamente generoso, extremamente generoso.

Eva Cabañas

O que a Ana também disse sobre o Grande Auditório em específico, mas também sobre a instituição, é que... O poder que a instituição tem é de validar estas, estes conhecimentos e estas culturas e estas práticas que estas pessoas trazem. Então isto também é tipo uma super power da instituição a dizer: toma o Grande auditório, confia em ti, bora lá.

Rita Fabiana

Sim, de uma certa maneira. Era um grande risco, não é? Porque é um espaço muito. Como eu digo, é uma grande sala, com uma grande lotação. Também tem um público, embora os públicos tenham vindo a alargar. Apesar de tudo, tem uma tipologia de público. Portanto, será que o público habitual se sentia interessado? Ou mais, será que o público que não vai aquela sala tradicionalmente sentir-se-ia acolhido? Sentir-se-ia que aquele lugar também podia ser o seu? Acho que também, às vezes há aqui também questões que me parece que é quase do foro ideológico. Ou seja, também temos que instabilizar esses lugares porque finalmente uma grande sala de espetáculo... Se nós ficámos nesta ideia de uma grande sala de espetáculos, estamos a falar de poder, estamos a falar de poder, estamos a falar de cultura, mas estamos a falar de podere. Também temos que desconstruir. E os lugares de cultura têm esta ideologia do poder têm que se tornar, no ponto de vista verdadeiramente, espaços de encontro, espaços de acolhimento, não é?

Rita Fabiana

Eu acho que. Ou seja, à medida que vamos tendo esta conversa, eu vou fazendo sempre esta, esta ideia de que temos que ser generosos e acolhedores para as novas práticas, mas para mim é também ser acolhedor e generoso com os públicos. Esta ideia de que as instituições têm que ser verdadeiramente representativas dos seus cidadãos. E então não existe... A sociedade não, ou ideia de cidadão, não é uma coisa una, não é. Existem tantas histórias, tantos backgrounds. Nem sei bem como dizer isto em português. Os públicos são tão diversos e se as instituições têm uma missão pública - que eu acredito- elas têm verdadeiramente uma missão pública. Para mim é uma missão democrática, não é? Elas têm que dar voz, mas também dirigir se e ser uma que possa acolher todas as histórias, todas as geografias, não é? Acompanhe as nossas identidades.

Eva Cabañas

Sim, sim, Completamente. Vou voltar só num instante... Eu acho que já está. Últimas perguntas.

Rita Fabiana

Sim, sim. Está à vontade.

Eva Cabañas

Qual é o teu trabalho de casa como curadora?

Rita Fabiana

Isso é muito interessante. Então, eu acho que a grande qualidade de uma, de uma curadora ou de uma programadora é a curiosidade. Eu acho que isso é a grande, é a grande qualidade. Para dizer a verdade, eu acho que quando tu, já era assim ao princípio, mas quando tu tens alguns anos de prática de curadoria. Eu nem devia dizer isto, mas eu acho que... Quando a gente fala entre a arte e a vida. Ser curador, a fronteira não existe, não é? Entre o que é pessoa e o que é o profissional as fronteiras são muito híbridas, não é? E por isso eu, para te dizer a verdade, eu estou constantemente tudo, tudo, tudo me alimenta, não é? Mas o trabalho de casa mais profissional é, tens que ver muitas exposições, ir a muitos espetáculos e às vezes eu confesso que me interessa... Muitas vezes quando estou fora, tenho pouco tempo. Às vezes até vou a espaços ou sítios ou projectos que são, que não sei bem o que eles são. Interessa-me, interessa-me... Por exemplo, tenho uma imensa curiosidade para perceber, de entender. Eu acho que uma coisa que me faz alimentar esta curiosidade é entender estas movimentações não é? Porque eu há pouco dizia: Eu trabalho em artes desde os anos 90. O paradigma dos anos 90 não tem nada a ver com os anos 2000, nem 2010, ou seja, quando eu comecei a trabalhar aquilo que se entendia como práticas artísticas, que eram muito entusiasmantes na altura, são tão distantes, são tão diferentes do que é hoje. E o que me interessa é precisamente esta atenção a estas movimentações. Eu gosto muito. Por exemplo fascina-me imenso perceber quando as coisas estão, quando as coisas se estão a partir ou se estão a reconstruir, ou sentir que os criadores... Que emerge nas práticas questões que até então não eram importantes, ou eram secundárias ou eram inexistentes, eu gosto muito deste... Claro que tudo me interessa, devo dizer. Quase tudo me interessa. Eu posso. Eu posso. Por exemplo, estar interessada na cultura material, tudo o que é Crafts, até a práticas performativas. Posso por exemplo, quando estive em Maputo, fui ver inclusivamente cantos e danças que têm a ver com uma ilha, em Moçambique, a ilha de Moçambique, que tem a ver com práticas ancestrais.

Rita Fabiana

Eu acho que tudo se cruza, não é? Depois, acho que depois acho que é o cinema, a literatura. Devo dizer que eu às vezes digo na brincadeira, as vezes estou a ler um texto e eu sei que a coisa não, eu não... há ali qualquer coisa que me falta. Eu ainda não encontrei a solução, ainda não encontrei, ainda não consegui resolver e então decido não pensar nisso e então vou... É quase uma atitude de respigadora, mas ela não é consciente, tem que se libertar um bocadinho e então às vezes é um filme. Às vezes é um livro de poesia. Enfim, acho ... Mas se eu tivesse que se eu tivesse de aconselhar alguém, eu acho que é manter-te sempre muito curioso, ter uma relação outra vez de prazer. Acho que o prazer é muito importante. Esta ideia de de encantamento não é de teres prazer com o que estás a ver. Tens um sentido de

responsabilidade porque eu acho que tem que haver estes equilíbrios, porque eu não acredito, a gente não vai ver... Eu não acredito nessa ideia do belo nem do bom. Para mim não faz muito sentido. E eu até dizia uma coisa que aqui há um tempo falava com alguém, já não sei onde estava, estava fora e estávamos a ver um festival e eu estava a falar com outro programador em que ele dizia: Acabei de ver isto mas não sei se é bom, não sei se gosto. E eu acho que até comentei contigo e eu disse mas isso não é mau. Isso é bom porque às vezes não saber se gosta ou não saber se o que se viu. A gente fica sem saber muito bem se relacionar com aquilo, com aquele objeto ou com aquele projeto. Pode ser. É algo que vai ficar contigo. É um projecto que se calhar que fica mais tempo contigo, não é? Ficas mais tempo a pensar nele. Podes chegar à conclusão que houve ali, que o projecto tem algumas dificuldades ou que houve coisas que não foram resolvidas. Mas eu acho que também há um outro movimento que se calhar é também uma necessidade. Há um momento em que tu própria tens que repensar a maneira como te relacionas com os. Com as práticas artísticas, não é? Porque às vezes existem transformações nas práticas. E tu podes ter a necessidade de repensar. Não é? Repensar as práticas, os objetos. Até de fazer novas leituras de... Se calhar eu até diria uma coisa para falar do corpo, no corpo, no espaço e no tempo. Se calhar tens que tens que girar um bocadinho.

Eva Cabañas

Mas sabes que eu acho que eu queria acrescentar a isso o que eu acho. Tu tens uma qualidade que eu acho que todos os curadores e todos os curadores deviam ter. Tu és muito humilde, ou seja, tu vais com o tempo. O facto de trabalhar já desde os anos 90, neste âmbito e nesta indústria, significa também que tu tens uma capacidade de ser humilde e saber: eu posso aprender de tudo, tudo pode me inspirar e não sei se eu tenho que gostar ou se não tenho gostar, ou se se é belo, whatever. E tu és muito humilde de abrires os olhos e teres esse sentido de responsabilidade que eu acho que também é uma grande responsabilidade dar voz a pessoas e programar.

Rita Fabiana

sim, acho que é o. Eu devo dizer que toda, este meu percurso tem sido pautado por um enorme... Tenho um profundo respeito pelos artistas e pelos criadores um profundo respeito a. Eu já acho que eu reconheço a extrema importância da criação e da arte, não é? Para mim, tem a ver com liberdade, tem a ver com democracia, tem a ver com imaginação, tem a ver com crescimento, não é? Mas também tem a ver com conexão. Eu acho que a arte é um espaço de conexão, de ligação. Não é.

Eva Cabañas

E eu acho que é esse imenso respeito. Ou seja. E eu agradeço que digas... Vou utilizar esta ideia de humildade. Que às vezes até um bocadinho... Engraçado que é uma imensa curiosidade, um imenso respeito, às vezes até um bocadinho de timidez, mas porque eu acho que a um momento a atenção tem que ser, tens que estar para o outro, tens que estar, tens que estar a ouvir, a ver. Eu às vezes estou em espaços em que parece que o tempo para, não é. Há momentos em que eu estou a trabalhar, ou a ver ou a conversar com os artistas em que eu tenho verdadeiramente a perceção ou a sensação de que o tempo para porque há um tempo de atenção.

Rita Fabiana

Atenção ouvir. Depois há uma conversa interna que é o que é que eu vi? O que é que eu ouvi, não é? Depois, é engraçado que eu pergunto-me sempre. Mesmo nas artes visuais porque eu tenho esta... E eu tenho esta.... Eu comecei nas artes visuais, mas fui sempre muito inclinada para as artes performativas e fui sempre trabalhando nessa área também. Mas há uma questão que sempre foi fundamental que é, o que é que. Também o que é que isto produz no meu corpo, não é? E eu lembro me que às vezes é difícil até para os curadores das artes visuais. É engraçado que houve uma altura que estava a trabalhar uma artista visual, com uma outra curadora que é a Liliana Coutinho. E que nós chegámos à conclusão que, por exemplo, na discursividade das artes performativas, falar dos afetos, por exemplo, era algo, era algo mais comum. Mas, por exemplo, quando nós íamos para a escrita das artes visuais, esta ideia de falar dos afetos era um bocadinho estranho. Era assim uma coisa, não era assim. A afecção, os afetos, tudo aquilo tornava-se um bocadinho mais estranho, não é? E eu recordo me que o CAM em 2013 houve uma exposição que era a Doris Salcedo, que é uma colombiana em que eu fui curadora-assistente e eu dizia sempre que aquela obra ela começava, ou seja, o meu, a minha conversa, o meu diálogo, a minha relação. Se calhar digo relação porque diálogo já é algo muito estruturado. Mas a minha relação com aquela obra começava na barriga, portanto era uma coisa de corpo. Começava aqui no estômago, começava na barriga e eu pergunto-me muitas vezes, e é instintivo. Não é apenas um processo cognitivo de entendimento. Eu às vezes, vou ser sincera como gosto muito de ti estou à vontade. Eu não percebo sempre logo as coisas ao princípio eu às vezes não percebo. Ou seja, percebo no sentido lógico eu relaciono a qualquer coisa que se passa, mas eu não estou. E não percebo logo. Muitas vezes eu não percebo logo. Mas isso permite-me fazer muitas perguntas e permite-me permanecer naquela relação com o trabalho e com o artista. Porque existe uma vontade enorme se uma coisa de. Desculpa usar estas coisas assim de **fome**, de perceber. Perceber, isso mantém-me naquela relação. Depois temos que construir e depois temos que construir, porque depois é evidente que é necessário a um momento que a gente possa construir discurso sobre as coisas, não é? Mas isso não quer dizer que foi nesse momento em que tu percebeste. Ou seja, a relação passou para outro nível.

Eva Cabañas

E se calhar às vezes nem é preciso nós percebermos...

Rita Fabiana

Tudo. Não, não é não, não é de todo.

Rita Fabiana

Porque ou seja, se calhar o que é preciso é que seja construída uma relação. Depois depende. Depende, como é que te relacionas com aquele trabalho. Por exemplo, se fores, se fores espectadora, não é? Se tiveres alguém que... Fores um observador, um espectador um... Se calhar o trabalho entra-te pelos olhos, pelos ouvidos, por todo o lado, pela pelo tátil, não é? Por exemplo, eu também sou muito tátil. Às vezes custa me muito não poder tocar nas coisas, não é? Por exemplo, não é. Mas isto tem a ver com o corpo. O corpo está vivo. Este é um aparelho sensitivo total, não é? Sim. Pronto, agora perdi me um bocadinho.

Eva Cabañas

Ok, that's it. Muito obrigada.

Annex H: Interview with Susana Gomes da Silva, Head of Education at CAM

Lisbon, 29. February 2024 at FCG

Eva Cabañas

Podés descrever só a tua função dentro do CAM?

Susana Gomes da Silva

Sim, eu sou responsável pela área de educação, mediação e participação, o que significa que basicamente sou a pessoa que define, obviamente em alinhamento com as linhas estratégicas do CAM e da fundação, mas que define as linhas estratégicas do trabalho educativo, sendo que por educativo estamos a falar nestas três dimensões sempre. Cada vez que eu disser educativo, tu vai sempre imaginar que estamos a falar quer de projetos ligados àquilo que habitualmente nós consideramos educativo, embora seja educativo alargado, a relação com escolas, a relação com públicos, diferenciados, de famílias, adultos. Mas também estou a falar de processos de mediação, que transcendem o puro trabalho educativo. São todos, no fundo, todos os processos em que tu constróis um elemento de ligação, de interpretação, de leitura, de construção ativa de conhecimento entre pessoas e obras de arte. Isto são processos de mediação e participação, ou seja, nem todos os projetos que nós fazemos são participativos, mas há uma grande parte dos projetos que têm uma dimensão participativa e colaborativa muito assumida. Eu, no fundo, estou sempre a navegar nestas três áreas. E o meu trabalho é definir as linhas estratégicas para este trabalho, percebendo quais é que são as prioridades e a estratégia da fundação e do CAM para o período em questão. E desenho programação sempre em cooperação e em colaboração com os meus responsáveis de área, portanto eu supervisiono uma equipa que é constituída por quatro pessoas, uma pessoa que está mais ligada à área da produção e de gestão dos públicos. E três pessoas que são: uma responsável pela área de programação de escola escolas, Famílias e crianças; uma responsável pela área de públicos com necessidades educativas específicas, que como imaginas, no fundo, cobre todos os outros públicos; e uma pessoa que é responsável pela área de programação jovem. Portanto, eu supervisiono isto e trabalho em coprogramação com qualquer uma dessas pessoas. Faço também toda a gestão orçamental e a coordenação de toda uma área de trabalho e responde directamente à direção. No fundo, sou uma chefia intermédia e tenho este papel importante de ser responsável por uma área, ser programadora dessa área, mas nunca como *a programadora*, mas sempre como uma programadora em colaboração *com*, e também de fazer a coordenação toda, até porque esta equipa, que eu mencionei, é a equipa de quadro, mas nós trabalhamos efetivamente com conjunto de profissionais, que são profissionais liberais e que são as pessoas que depois, no terreno, constroem os projetos. E isso significa que apesar de eu ter este trabalho de definir estratégias e linhas programáticas, a programação não só é feita com os meus colegas responsáveis por áreas, como também com os próprios profissionais que nós convidamos, porque quando nós convidamos o profissional para trabalhar connosco, temos, normalmente, uma proposta a fazer em termos temáticos ou em termos de linha de ação, em termos de público.

Eva Cabañas

Como por exemplo, como o Abel?.

Susana Gomes da Silva

Exatamente, como o Abel Ares, que eu falei agora, que é uma programação para integrar dia específico, tem tema específico, e eu vou definir uma pessoa com uma determinada valência, não é profissional, é artista, e faço uma encomenda, mas obviamente que nós não desenhamos a encomenda da pessoa. E quando eu digo isto, isso é mais fácil de perceber e de aceitar muitas das vezes, como sendo uma coisa comum quando eu faço encomendas artísticas, mas na verdade, quando se pensa, por exemplo, nós fazemos, temos uma grande parte da nossa programação que são visitas guiadas e oficinas práticas, artísticas, aí já corre mais a ideia de que nós somos quem desenha a estrutura, o guião, e temos os que executam, e isso não é verdade. Ou seja, todos os profissionais que trabalham connosco, são profissionais a quem nós fazemos desafio e que desenharam uma proposta. Por isso é que eu digo que esta programação é uma programação **em colaboração** com. Nós desenhamos as linhas programáticas, o que é que estamos à procura, o que é que gostávamos de trabalhar, mas o que acontece efetivamente é sempre a junção desta intenção com as propostas que nos chegam, mesmo que seja uma visita guiada.

Eva Cabañas

Ok, que interessante. Então, nesse aspecto é super diferente de Live Arts, por exemplo, que, por exemplo, no Live Arts, nós temos uma peça que é ou uma coprodução que ainda está a ser feita, ou seja, ainda está em criação, ou uma peça que já existente, que nós vamos e queremos ter cá e queremos apresentar cá. Vocês não, vocês desenharam as linhas e depois desafiam alguém a fazer uma proposta para isso.

Susana Gomes da Silva

Sim, também podemos fazer, de vez em quando, esse tipo de ação. Imagina, quando foi o ano em que tivemos a exposição dos Delaunay, nós sabíamos que havia coletivo que estava a criar uma peça de teatro sobre a Sonia Delaunay. E aí nós, de alguma forma, fomos buscar uma peça... Por acaso, fizemos bocadinho de coprodução, mas foi uma coprodução muito pequenina, ou seja, na verdade, facultamos um espaço para ensaios, foi isso que nós fizemos, não chegamos a ser coprodutores. Mas fomos buscar projeto que na verdade já existia, e integramos na programação. O mesmo fizemos quando tivemos a exposição do Almada e fomos mesmo buscar projeto que já existia, ou *antes de começar*, uma peça de teatro, e pusemos também na nossa programação. Também podemos fazer esse tipo de coisas. Mas o que eu quero dizer é, estas linhas programáticas que eu referi, que têm muito a ver com não só o que queremos tematicamente trabalhar, mas que tipo de construção é que queremos fazer em termos de relacionamento com os públicos. A minha grande preocupação, se devo dizer, enquanto responsável desta área, é **que tipo de relação queremos construir com as pessoas** e quem são as pessoas com quem nos queremos encontrar. Eu costumo dizer que os serviços educativos desenham os espaços de encontro. Então é essencial pensarmos que os espaços de encontro são estes, mas depois nós não vamos desenhar tudo que pode contribuir para este espaço de encontro. Nós vamos imaginar que tipo de encontro queremos. E então aí é que eu digo que, mesmo que eu vá buscar uma equipa de mediação e diga: precisamos de visitas guiadas para trabalhar esta exposição, que é o mais básico que nós fazemos, e fazemos muito, todas as pessoas têm visitas guiadas. Esse trabalho não é necessariamente só: lê o catálogo e agora diz o que o curador diz. Não, é sempre trabalho pensado também em conjunto, em que os guiões são trabalhados, são uma proposta da pessoa que nós convidamos, não são uma proposta nossa. E depois, são uma negociação, portanto, aquilo que acaba por acontecer no fim, já é trabalho conjunto. Em todas as áreas, desde a visita guiada, como eu estava a dizer, ao projeto mesmo.

Eva Cabañas

Eu estou a saltar agora umas perguntas, mas não é uma entrevista super estruturada, é semi-estruturado e é uma pessoa que é uma especialista na área, então podemos saltar, podemos ir para trás, para frente. Mas eu estava agora a pensar que isso é super interessante, principalmente na área das subculturas que ainda não estão muito estabelecidas ou ainda não têm muito espaço nas instituições, como são códigos diferentes. Isso é um trabalho super importante mesmo nessa área, porque se, por exemplo, temos espetáculo de, não sei, do house ou vlogging, ou whatever, seria super interessante. É uma coisa que eu acho que não está a acontecer muito, essa mediação de, se calhar, o que nós estamos a ver, como é que nós podemos perceber isso melhor e qual é o contexto, porque não são danças que foram feitas para o teatro, não é?

Susana Gomes da Silva

Sim. Depois, isso depende bocadinho de, em termos de programação, quem é que está a programar efetivamente e que, mais uma vez, eu continuo a dizer, que tipo de relação é que esta pessoa com o público? Porque pode ser uma programação vindo do live, mas por exemplo, depois do live, a Rita dizer-me: Eu queria mesmo pensar o que a gente faz à volta disso, porque sinto que era muito interessante, podermos discutir os formatos ou perceber por que é que isto, de repente, tem esta leitura neste contexto e tem outra no outro contexto. E aí, nós somos o braço certo, eu para podermos desenhar isso. Há muita programação que não tem este... Não é o seu objetivo, e eu acho que numa instituição pode haver ambas as abordagens. Mas vou-te dar exemplo concreto de uma coisa bastante interessante. Houve uma exposição no Museu Gulbenkian, na altura em que eu era a coordenadora e responsável da área de educação e mediação, numa fase em que os dois museus estavam sob a mesma designação. O Museu Gulbenkian, mas as duas coleções faziam parte do Museu Gulbenkian. Durante seis anos, eu, no fundo, tinha uma coordenação uma mas dupla. E então, para o Museu Gulbenkian, houve uma intervenção na Galeria de Arte Islâmica, que foi uma mini exposição que trabalhava as celebrações específicas. E a primeira celebração que se fez foi Noruz. É uma coisa que vem da Pérsia, é uma coisa que quase todos os países islâmicos têm, mas que na verdade é pagão, porque vem do zoroastrismo, é uma coisa mais antiga. E esta celebração, que é uma celebração que se faz com todas as celebrações, com comida, com festividades próprias, com todo o conjunto de rituais, ia ser assinada para primeira vez aqui. Nós achamos que na programação, temos uma instituição que fala sobre isso, então queremos celebrar o Noruz, só que eu tinha a plena consciência de que ninguém na equipa, nem mesmo os profissionais como nós estávamos habituados a trabalhar, sabia mais sobre o Noruz do que aquilo que vem nos livros, porque nunca nenhum de nós viveu o Noruz, não faz parte do nosso... E então, o que nós fizemos? Fomos, em vez de desenharmos programação, logo imediatamente, fizemos um call para pessoas iranianas que vivessem em Portugal, que estivessem dispostas a fazer de parte de um comité, de um coletivo, para discutir questões sobre o Noruz, sobre uma exposição sobre o Noruz e sobre programação que pudesse acontecer nessa exposição. E então foi dessas pessoas, do conjunto de todas essas pessoas, que nasceu a programação toda. E alguma até depois foi feita por nós. Mas a questão é: quem sugeriu, quem disse, o que fazia sentido e quem construiu, foram eles conosco, porque de facto eu precisava de parceiros de programação, e muitas das coisas também foram feitas por eles. E isso, por exemplo, permitiu-nos fazer modelo, quando eu digo que esta coisa de pontos de encontro é mesmo muito sério. Chegamos à conclusão que aquilo que era mais importante acontecer, o coletivo decidiu, não fomos nós, era justamente

poder criar uma programação que fosse suficientemente convidativa para quem, de facto, celebra o Noruz e conhece, mas que se calhar não tem o espaço do Museu Gulbenkian como espaço de visita habitual, de repente descobre que ali há uma série de coisas que até tem a ver com a sua vivência normal. E uma série de pessoas, que se calhar são até frequentadores do Museu do Gulbenkian, mas que nunca na vida pensaram que aqueles objetos que sempre foram expostos da mesma maneira até têm a ver com uma celebração específica. E então, chegamos à conclusão que o que queríamos fazer era conversas informais com todas as pessoas que entrassem. Então, repare, foi modelo que nunca tínhamos feito, que foi anunciar que das duas às quatro, quem quisesse vir ao museu, tinha uma série de pessoas com quem poder conversar. Então, cada pessoa escolheu a forma de conversar. Então, o Omid, que era maravilhoso, dizia poesia em Farsi, cantava... Sabes, foi mesmo muito bonito, então o que aconteceu? Foi muito interessante. As pessoas vieram, e vieram muitas das vezes à espera de uma explicação. E havia explicações, porque havia também esse registro. Mas o que acabou por acontecer foi que as pessoas que vêm à espera de uma visita, percebem, isto não é uma visita, e foram ficando o tempo todo porque conversavam, conversavam com outro, depois ouviam poema aqui, depois ouviam uma música ali, e isto foi muito mais interessante do ponto de vista da experiência. E na verdade, o Noruz é uma celebração que é extremamente envolvente, tem uma série de dias onde acontecem coisas, é suposto que tu visites amigos e familiares, e tens uma ordem certa para o fazer... E isto acabou por ir acontecendo naturalmente naqueles encontros.

Susana Gomes da Silva

Da segunda vez que fizemos, resolvemos fazer, estávamos a celebrar o fim do o Ramadão, já era outro modelo completamente diferente, mais uma vez fizemos open call para termos pessoas a pensarem connosco, que são as pessoas que de facto celebram o fim do Ramadão e não nós. E aí construímos mais uma vez um momento, e o que foi curioso é que de repente, este modelo de converso com quem quiser começou a não funcionar porque as pessoas queriam conversar com todos e queriam todas, de repente, ouvir todos, começaram a fazer grupinhos para ouvir pessoas. Então nós percebemos, é melhor juntarmos as pessoas todas e fazermos uma espécie de conversa coletiva no espaço. Então foi assim. E mais uma vez, foi um espaço em que tudo pude acontecer, conversa, explicação. Havia quem falasse sobre, porque havia mediadores de museu também, que te falavam mais sobre a peça que tu tens ali, e de repente, isto neste contexto é incrível. É um bocadinho o espírito como nós trabalhamos. Seja qual for a resposta programática que vamos fazer, portanto, desde programação para visitas para escolas, que vamos anunciar que são visitas para as pessoas escolherem, seja estas, que são coisas mais desenhadas à medida, há sempre esta vontade nossa de poder perceber o que é que desejamos verdadeiramente em termos de posicionamento, quem somos enquanto instituição, o que é que nós defendemos enquanto posicionamento, o que é que temos para oferecer e por que é que achamos que isso é importante. E depois, chamar os profissionais certos para estarem connosco a pensar e a desenhar então os guiões de ação.

Susana Gomes da Silva

Portanto, isso é sempre uma coisa partilhada. Isto permite que quando trabalhamos com o coletivo, estavas a falar das subculturas, eu trabalhei em questões de dança, na verdade. Por acaso, trabalhei uma vez, mas foi em um projeto artístico mesmo, e foi bocadinho diferente, porque foi o projeto da Manon de Boer, em que eu ajudei, mais uma vez, um projeto híbrido entre o Live Arts e nosso, em que a artista para fazer uma obra, que na verdade foi uma obra

que a fundação decidiu produzir e fazia parte de uma trilogia, portanto, ia ser o segundo momento dessa obra, precisava de trabalhar com alguns que fossem estudantes de dança ou de música, mas ela já tinha preferência porque fossem de sistemas não formais. Nós não conseguimos chegar exatamente aos sistemas não formais, mas escolhemos sistemas formais que pudessem ser um bocadinho mais alternativos. Então, por exemplo, um dos sítios onde nós fomos foi ao Chapitô. Sim. Não é? E trabalhamos com a pessoa do Chapitô, que fez uma espécie de pré-seleção, e fizemos um casting com miúdos do Chapitô. E foi incrível, por quê? Porque o que é que estes miúdos tinham de diferente? Eles estão numa escola artística. Só que por que aquela escola está centrada no circo, apesar de eles também terem dança. E a professora que os trouxe até foi a professora de dança, uma bailarina que é Claudia Nova. Eles muitas vezes são miúdos com percurso escolares muito diferentes, muitas vezes são miúdos que justamente abandonaram a escola da altura e retomaram muito tarde ou vêm de percurso escolar que não foi um sucesso nas áreas em que habitualmente nós valorizamos, mas foram em outras, e portanto, eles precisam ou querem uma área mais física e mais artística para poderem prosseguir. São miúdos também que trazem com eles, culturalmente, muitas outras influências. E por exemplo, estávamos a falar bocadinho das battles. Um deles, o Caco, era um dos campeões das battles, e ele tinha isso. Quando nós fizemos o casting, que não lhes demos mais instruções, senão estarmos na sala polivalente, eles tinham que, de alguma forma, ocupar o espaço com movimento da forma que quisessem. Não havia música, não havia nada, e a ideia era ver o que acontecia. O Caco foi incrível, e o Caco não dançou, só que a capacidade que ele tinha, de repente, ler um espaço e ocupar um espaço, sabes? Sim, das formas mais incríveis, mais surpreendentes, às vezes como micromovimento, sabes?

Susana Gomes da Silva

E pequenos sonzinhos. Ele fez uma pequeníssima dança com os dedos, foi assim uma coisa deliciosa. E é isso, é porque vem de outros circuitos. E quando nós abrimos estes espaços em que o que é suposto acontecer não está pré-definido completamente, está aberto a que todas estas influências cresçam, tu de facto consegues ter estas culturas representadas e inclusivamente a transformar em espaço que a partir de a ter formatado para apresentar as coisas de uma determinada forma, e foi super bonito, esse projeto foi incrível. Depois, a Manon selecionou estes, de facto, eles eram os mais incríveis. Ela só dizia: Eu já devia ter filmado isso tudo. Aquel casting, assim, foi absolutamente avassalador. E depois, nós escolhemos o espaço para ela filmar e para construir a obra na cantina, também mais uma vez não é espaço habitual, porque ela precisava de espaço que tivesse uma janela para o exterior, em que a relação com o exterior tivesse sempre a acontecer. E eles foram filmados durante três dias seguidos sem guião. Eles chegavam, entravam tipo em transe, foi uma loucura.

Susana Gomes da Silva

Paravam quando queriam, faziam, havia momentos em que interagiam uns com os outros, porque aquilo acontecia, sabes? E foi impressionante. Da trilogia, devo dizer que para mim é uma das obras mais incríveis. Pronto, tanto... Acontece... Eu acho mesmo muito impressionante, gosto muito, muito, muito do trabalho deles. Pronto, então. Esta metodologia de trabalho, de facto, permite muitas das vezes tu teres uma forma de abordar aquilo que não cabe habitualmente dentro deste espaço, transformadora não daquilo com que estás a contactar, mas de ti, da entidade que tu levas contigo Sim. E por isso muitas vezes o

nosso trabalho é feito até fora de portas, porque eu acredito que muitas das vezes nós também temos que sair para poder entrar.

Eva Cabañas

Uma das minhas perguntas é precisamente uma pergunta que tem a ver com os espaços, ou seja, vocês agora, nos últimos quatro anos, tiveram sem espaço, sem paredes, mas o CAM continua a ser uma instituição.

Susana Gomes da Silva

Sim. Também devo dizer que esses quatro anos, porque nós fechamos com primeiro lockdown da pandemia e depois não voltamos a reabrir. Mas, nesse período, nós foi à tal altura em que éramos o Museu Gulbenkian, eram duas coleções, uma designação. E, portanto, Eu, por exemplo, enquanto coordenadora da área que coordeno, continuei a fazer imensas atividades e imensa programação porque eu tinha sempre a vantagem de ter este espaço aberto e no CAM teve muitas exposições que se expandiram para este edifício. Mas não há dúvida que tu perdes um bocadinho a identidade própria da tua casa. E isso é difícil. Por isso, no caso do educativo, o que tem acontecido é Nós trabalhamos, sempre que possível, obviamente, todas as tensões de programação que acontecem na sede, todas as exposições que tivemos na sede, nós construímos uma relação com elas, obviamente, mas fomos nos especializando e investindo cada vez mais em trabalho sobre a forma de projeto, que possa ser feito fora de portas e que depois tenha pequenas pontuações aqui na fundação, porque não tendo o CAM aberto, faltava-nos isso. Inclusivamente, isso traz nos às vezes problemas práticos tão simples como não ter uma sala que é nossa e que está sempre à disposição para fazer workshop prático.

Susana Gomes da Silva

Portanto, faça isto, de facto, este investimento muito grande numa manutenção de uma relação com os públicos, com as pessoas. Eu estou a dizer isto por uma razão simples, é assim, a partir do momento em que nós decidimos investir mais em projetos do que em programação desta mais regular, o que acontece é que tu muitas vezes os projetos dirigem-se a comunidades e a pessoas que não são necessariamente públicos, ainda. Por isso é que eu tenho sempre muito medo do uso da palavra públicos, porque quando tu dizes públicos, estás a assumir que as pessoas são públicos daquilo que tu ofereces. Mas na verdade, estamos a falar sempre de pessoas. E se tudo correr bem, essas pessoas tornam-se públicos da tua instituição, e eu espero de outras, porque eu também não funciono nunca numa lógica de que aquilo que nós estamos a fazer é a formação de públicos da nossa instituição, nós estamos a fazer formação de públicos na sua abrangência. Portanto, ficarei muito contente Se isso, por exemplo, fizer com que as pessoas passem a ir à instituição local que têm na sua zona, e não necessariamente só aqui. Então, essa saída para fora é necessária porque faz-te chegar a lugares onde não chegavas, permite resolver este problema e permite fazer uma coisa muito interessante, que é usar-se isto como uma grande oportunidade, que enquanto nós estamos fechados, temos a oportunidade de fazer projetos mais longos, mais profundos, de construção de uma relação a sério, que faz quando nós abramos outra vez o nosso espaço, haja conjunto de comunidades para quem esse espaço, embora não fosse o espaço onde trabalharam, é uma referente de familiaridade, de pertença.

Susana Gomes da Silva

E se este era um dos grandes, objetivos do CAM, tivemos a trabalhar estes anos todos também na nova missão e visão do CAM, e este é um dos grandes objetivos. Então, pareceu-me que era uma ação muito estratégica, extremamente necessária, que nós fizéssemos este trabalho mais de fundo para podermos abrir, já sendo referente para um conjunto de comunidades. E isso, inclusivamente, no nosso caso, fez olhar mais para a comunidade envolvente. Isso também é efeito da pandemia, diria eu. Durante a pandemia, fizemos uma grande reflexão sobre... Lá está, os públicos que tens e que não tens, efetivamente. E a quem é que tu te diriges efetivamente, e para quem é que tu és relevante e significativo. E percebemos com grande clareza que nós não tínhamos um impacto assim tão grande, nem uma relação tão próxima pelo público de proximidade, os vizinhos. E tendo em conta que uma das grandes discussões logo a seguir ao primeiro lockdown, depois ao segundo, ainda mais, foi esta questão do... Estava tudo hipotecado, não é? Não poderia haver grandes exposições internacionais, não pode haver grandes eventos, não há viagens, não podes sair dos sítios, não podes, de repente, há uma série de controlos, a gente começou a pensar em: Então e os meus vizinhos? E de repente, te apercebes-te que há quanto tempo eu não trabalho com os meus vizinhos, já nunca trabalhei. Não era o nosso caso, a gente já tinha trabalhado, mas, nitidamente, não era o centro do nosso... E então, decidimos por exemplo, agora estes anos preparatórios para a abertura, íamos fazer um investimento grande, e é o que está a fazer, por exemplo, a Andreia, na área de escolas, no nosso território de referência mais direta, neste quilómetro quadrado à volta do CAM. E portanto temos projetos que trabalham mesmo com o grupo de escolas, que é o agrupamento daqui. Ou seja, são tudo escolas para as quais nós vamos a pé e voltamos a pé. Portanto, é esta relação de de proximidade. É uma limitação não ter um espaço, mas ao mesmo tempo é uma grande oportunidade. Ao saíres, também contactas com realidades que muitas vezes dentro da instituição e dentro dos espaços que controlas tu, não é? Não tens tanta consciência.

Eva Cabañas

E também toca numa questão que a Luisa Santos disse. Ela, no outro dia, disse que para ela uma instituição, principalmente hoje em dia, já não são as paredes que a instituição tem, senão as relações. E se calhar é uma dessas coisas que se pode construir, pronto, devido a essa circunstância de não ter paredes, por um tempo determinado, de se calhar focar-se nas relações, e nessa parte.

Susana Gomes da Silva

Sim, e repara, essa era a minha grande preocupação. Quando nós fechamos e depois não reabrimos, e então agora quando nos separamos outra vez Museu, CAM, a minha grande preocupação sempre foi... Nós tínhamos uma marca identitária do ponto de vista do trabalho educativo, que tinha a ver com a forma como trabalhávamos. Ou seja, nós, à bocadinha falei nos modelos participativos, mesmo na célula mínima, eu costumo dizer que a unidade mínima de contacto e estabelecimento de relação que nós programamos é a visita guiada. E eu sei que não é glamoroso dizer isso, toda gente quer projetos, mas a verdade é que é assim: se queres a zona de compromisso mínimo, esta é aquela que quase toda a gente já algum dia foi uma visita guiada. E não é assustadora, a partida enquanto conceito, é uma coisa que é expectável, ou seja, cada vez que tu vês um museu, estás à espera que eu tenha visitas guiadas. De repente, está ali em conjunto de familiaridades, também pode afastar porque pensas: Eu não quero visitas guiadas, porque tens uma ideia de visita guiada, mas não deixa de ser uma célula, é mesmo uma célula mais pequenina.

Susana Gomes da Silva

E essa célula deve ser super bem trabalhada, porque para muitas das pessoas, este é o primeiro contato que tem, porque tu vais com a escola quase sempre quando és mais pequeno. Embora a gente tenha visitas para muitos públicos, não há dúvida que o público mais representado no campo das visitas é o público escolar. E portanto, às vezes é o contato que tiveste. Se tu não trabalhas esta célula bem, este pode ser o contato que faz com que tu nunca mais queiras voltar, com que aquela experiência tenha sido tão negativa ou tão indiferente, que não tens razão por que algum dia escolher aquele espaço para voltares a frequentar. Então, este encontro, que é um encontro ainda assim curtinho de tempo, uma hora, uma hora e meia já é pedir muito. Tem que ser significativo, tem que ser estimulante, inspirador Tem que poder fazer a diferença. Isto é uma grande ambição para uma coisa tão pequenina, que ainda por cima, às vezes vem com uma data de ideias prévias que é preciso desfazer. E com grupos organizados de alunos, 30 alunos, todos ao molho, que muitas vezes, que não são eles que escolhem, que ainda por cima, quem escolheu e que achou que aquilo ia ser muito importante para eles foi outra pessoa.

Susana Gomes da Silva

Portanto, há várias agendas ali naquele grupo, não é fácil. Então, como é que nós fazemos isso? Nós trabalhamos sempre no modelo pedagógico de de base que trabalha sempre a partir daquilo que tu constróis, ou seja, do que tu constróis com as pessoas. Portanto, este é um modelo pedagógico que existe, não é novo sequer, é uma coisa já... As primeiras referências são da primeira metade do século XX, imagina, portanto, já é. Depois, a versão que nós usamos é uma versão revista, que é o construtivismo crítico. O construtivismo é uma teoria pedagógica que surge com... Quer dizer, foi popularizada pelo PAG, embora tenha surgido antes. E na verdade, estaria na base de todo o sistema escolar que nós conhecemos. Não é verdade, depois, porque não é assim que ele é feito, mas foi revista e foi revisitado muitas vezes. Mas ele diz uma coisa super básica e que é crucial, que é primeiro que nós somos todos agentes do nosso próprio conhecimento, que o conhecimento não é uma entidade que existe fora do sujeito, o conhecimento existe na medida em que o sujeito o constrói. A partir deste momento, tu deixas de poder acreditar em modelos transmissivos de saberes, porque não existe um saber que tu possas transmitir. Existe um saber que tu consegues construir. Portanto, esta ilusão na qual muitas vezes está a basear todo o nosso sistema de ensino, de que há um conjunto de informação e que o papel do professor, de um educador é passar, e porque tu sabes que aquela pessoa daquele lado é um neófito, e portanto ainda não tem as ferramentas todas, aquilo que tu fazes é didatizas este conteúdo, transformando em pequenas partículas e vais dando assim em pequenas doses até... Mas na verdade, o que está por trás da ideia é que tu, em cada fatiazinha que estás a fornecer, no fim, se aquilo correr tudo bem, a pessoa tem exatamente a a mesma forma, o mesmo objeto, imagina que aquilo era objeto material que tu tinhas para dar. Aquilo que dizem os construtivistas é que não é nada disto, porque tu és um sujeito ativo, és agente do teu próprio conhecimento, o que significa que cada vez, tu para conheceres, estás a ativar permanentemente todos os teus conhecimentos prévios, coisas que já tens. O contexto é importante, a sociedade em que tu estás é importante, o momento histórico em que tu estás, a linguagem... Ou seja, de repente, tudo isso são variáveis com as quais tu estás a lidar no momento real e é dinâmico, e é um processo dinâmico. Isso significa que tu usas filtros. E que em função do que tu ativas ou não ativas, ou do que tu tens ou não tens, ou dos referentes que trazes, ou dos modelos de referência que tu tens, há coisas que tu vês e que não vês, e isso permite que tu crie caminhos diferentes. Portanto, qualquer pessoa que queira ensinar, não pode viver na ilusão de que aquilo que

ensina é aquilo que se aprende. Percebes? Porque o que se aprende é um processo altamente idiossincrático, tal como aquilo que se ensina, porque mesmo tu achando que estás a ser objetivo, tu estás a fazer uma construção estratégica, de uma metodologia que tu achas que é aquela que é melhor. Partiste naquelas unidades porque achaste que eram as que eram mais facilmente perceptivas, usas a linguagem porque achas que esta linguagem é que é ativa, estás a ver, ou seja, já há processo de interpretação teu, portanto, isso são sempre processos idiossincráticos. Para isso, não ser beco sem saída. E há uma pessoa muito interessante, que é o George Hein, que escreve isto sobre os museus, porque escreveu-se muito sobre o construtivismo para escola, mas depois, começou-se a fazer mesmos estudos e a escrever-se para a área dos museus, porque o museu, sendo um espaço de educação não formal, é um espaço com uma liberdade maior do que o ensino formal. E foi muito interessante que isto começasse a gerar um pensamento crítico sobre como é que tu fazes a gestão deste espaço, o que é que acontece mesmo, como é que são os processos de aprendizagem em museus. Pronto, então de facto, o George Hein tem mesmo texto que chama mesmo o Museu Construtivista. E o que acontece é isso, é de repente pensar, ok, então Qualquer momento de construção de uma relação com alguém que se pretende que seja uma relação de aprendizagem também, é uma relação dinâmica de construção de conhecimento. Então, eu não posso ter a ilusão de que um curador, ao ter feito uma exposição e ter escrito um texto, e eu de repente, sendo um mediador que vai mediar aquilo, tenha tal conhecimento e vou passá-lo. Portanto, eu tenho que criar momentos de leitura das coisas, sabendo que as pessoas vão estar a ativar os seus conhecimentos prévios. Então, nós trabalhamos sempre sobre esta premissa, e portanto, todas as nossas atividades, e as visitas ainda mais visivelmente, são construídas ao contrário do que é habitual. Ou seja, são sempre todas *problem solving*, ou seja, são processo de questionamento constante, as perguntas sendo a geração de problemas, entre aspas.

Susana Gomes da Silva

E aquilo que acontece a seguir, são as estratégias que nós vamos desenvolver em conjunto para poder resolver aquela questão, aquele dilema, aquele desafio. E trabalhamos quase sempre a partir do que é que tu trazes. Porque o que tu trazes vai ser de essencial para aquilo que tu vês, para aquilo que tu lês, para aquilo que tu sabes ou que vais ficar a saber mais. E sabendo que cada uno de nós traz coisas diferentes. E apesar dos miúdos e os graúdos, quando vêm em grupos, sobretudo forem em grupos organizados, virem muitas vezes de um universo supostamente comum, é a mesma turma de uma determinada disciplina, na verdade, continuam a ser indivíduos num coletivo. Portanto, o que tu ativas quando falas em moderno, falando de arte moderno, ou falando de vanguarda, ou falando de apropriação, ou de citação, o que tu ativas, é completamente diferente para cada um destes indivíduos. Então, se isto são questões essenciais para o nosso trabalho, então temos que trabalhar ao contrário. Nós quase sempre começamos tudo questionando, tudo sempre a partir do «que é que tu vês aqui e porquê?», «de onde é que isso vem», e assumindo que o lugar do mediador é um lugar de quem acrescenta e não de quem substitui a informação. O mediador é aquele que desafia, que lança as questões, que ata pontas, que devolve aquilo que foi a construção conjunta e que acrescenta informação, sendo que a informação muitas vezes tem o poder, até porque isso é processo de investigação, não tudo bem sai assim pequeninho, mas pronto, é processo de investigação que é de repente tudo é possível até não ser possível. Mas de facto, quando tu abres uma pergunta, tudo é possível como resposta. E depois, de repente, quando tu acrescentas informação, comesças a comparar dados, é quando te apercebes que nem tudo é possível para responder àquela pergunta. Mas isso é processo de descoberto super

importante e de construção ativa. Então, por isso é que eu digo, estas unidades mínimas, estas celas mínimas, são muito cuidadas por nós, de forma a que sejam. Tematicamente apelativas, portanto, nós quase sempre oferecemos uma programação super variada de visitas, porque queremos muito que se perceba que uma exposição um espaço museológico, não é um espaço que se leia de uma determinada forma só, de uma única maneira, e é um espaço que deve promover a múltipla visita. E portanto, assim sendo, tu, consoante o que perguntas às obras, elas dizem coisas diferentes. Então, por que não usar isso a nosso favor e fazer propostas diversificadas? Por outro lado, trabalhamos também com perfis de aprendizagem diferenciados. E de facto, tu podes ter visitas que começam ou que trabalham, sobretudo, o movimento como uma das formas de leitura. Tens outras que trabalham em conceitos matemáticos, escala, temperatura. Tens outras que trabalham as questões do questionamento e do discurso e da construção de narrativas. Tudo isto são estratégias diferenciadas também porque nós somos pessoas diferenciados, então tu assim consegues mais facilmente... É giro. E às vezes tens a mesma peça em guiões diferenciados e de repente o que tu vês e o que tu discutes sobre aquela peça, o que acontece com aquela peça... Nós, por exemplo, tínhamos uma visita que fizemos sempre para miúdos do pré-escolar até ao segundo ciclo, que se chama Arte em Movimento, e que era uma visita que se resultava numa coreografia, no fim. Toda a tua relação com as peças é feita a partir de movimentos.

Eva Cabañas

Sim, okay.

Susana Gomes da Silva

E usamos o corpo como uma ferramenta pedagógica, não é? Tipo esta coisa de que a gente às vezes esquece que tem corpo, mas a gente tem corpo. E muitas das vezes, para rememorar a visita, o que tu faz é faz a pequena coreografia dos movimentos criados, até porque muitas vezes são decisões do grupo, ou seja, tu trabalhas movimentos a partir de uma interpretação, mas depois o grupo, por exemplo, tem que escolher um movimento que é aquele que fica na memória, é uma espécie de arquivo, ok? Ou seja, a gente vai guardar um e depois tu faz essa rememoração do arquivo, no fundo, dos movimentos guardados. Também tivemos uma visita sonora, na verdade que era sonora imaginariamente, mas que eram paisagens sonoras, em que tu também toda a tua leitura das peças era como se atribuísse uma dimensão sonora, desde que tu crie o som que não está lá. Mais uma vez, o que os miúdos levam consigo para a escola é essa composição sonora. Isto para dizer que este trabalho permite que tu mesmo nesta unidade pequenina, nesta horinha, hora e meia, tu consigas estabelecer uma relação com as pessoas que faz com que aquele seja momento transformador.

Susana Gomes da Silva

E isso para mim é mesmo uma questão super importante. Portanto, se a gente faz isso no pequeninho, também faz isso no grande, mas é uma das nossas marcas. Então, o que eu te queria dizer era, nós sempre tivemos uma identidade muito marcada neste sentido. E essa identidade, eu não queria que se perdesse, porque de repente temos o CAM fechado. Nós tivemos sempre, no fundo, uma relação com vários públicos que voltavam e regressavam. Nós tínhamos uma taxa de fidelização muito grande por causa disso e que voltavam por causa disto, por causa deste tipo de relação. Então, O que fizemos foi transformar isto numa saída para fora, não só nos projetos, como já te disse, mas toda a programação escolar, por exemplo, quando não temos exposições, passou a ser feita na escola. Ou seja, nós passamos a ter uma oferta em que os professores, no fundo, o que fazem é inscrevem-se numa atividade

que vai à sala de aula. E o que nós queremos que aconteça na sala de aula é justamente esta disrupção do papel habitual. Ou seja, nós sabemos que perdemos muitas coisas por não estar na galeria, ou seja, levamos obras em projeção, portanto, já não é uma coisa. Não tens o contato com a obra na mesma, mas é contato muito diferente. Mas a metodologia é exatamente a mesma. E de repente, isto é altamente disruptivo da sala de aula. E fazíamos também isso online, o que permitiu que miúdos e graúdos de sítios muito longe, fizemos coisas para o Brasil, fizemos coisas para escolas portuguesas em França, foi muito giro. Isto, de repente, abriu aqui uma possibilidade muito gira. E mesmo online também. E era muito engraçado, porque isto, por exemplo, obrigou a que nós percebêssemos que tínhamos que fazer um trabalho prévio com o professor, que o nosso problema não era a nossa metodologia, era evitar que acontecessem coisas como: tu tens toda uma turma ao pé de ecrã, falar com... Porque nós tínhamos mediador ao vivo, a fazer na mesma a gestão, continuava a ser uma interação direta, não era uma coisa previamente filmada. É exatamente igual a quando nós vamos à sala de aula. E depois, de repente, o que é que acontecia? Quando estás no ecrã, o professor, muitas vezes tinha que ser porta-voz do que os miúdos diziam, porque a gente não se ouvia bem, não é? E as pessoas corrigiam o que eles diziam. Tu quando transferes aquela informação, corriges, usas outra linguagem, corriges o termo que ele usou, não dizes a coisa. E isso não nos interessava nada, porque nós o que sabemos fazer bem é trabalhar com tudo o que nos dera, mesmo que pareça disparate. Não há dispartes há informação. E depois é a construção da coisa que te permite... Até às vezes foste tu que disseste e dizes: Que disparate que eu disse há bocadinho, mas não sou eu que te digo isso, a gente não corrige. Então era preciso formar as pessoas para esta coisa do «não há censura.» E mesmo que lhe pareça que eles estão a dizer uma coisa completamente descabida, não se preocupe, nós lidamos com isso. É muito engraçado, isso exige... Mas é muito gratificante, porque o que nós sentimos é que quando entramos na sala de aula e conseguimos fazer isso, levar esta metodologia para dentro da sala de aula, temos as duas coisas em que eu acredito mais, que é primeiro, no poder incrivelmente inspirador do trabalho centrado em obras de arte, que é usares a obra de arte como elemento disruptor de estranhamento, aquele que te tira do sítio, aquele que te faz fazer perguntas, porque de repente tu pensas: Mas o que é? Mesmo que seja a pergunta do «o que é que é isto», não faz mal, já é uma pergunta. Aliás, eu fazia uma visita para miúdos pequenos quando comecei, em que a primeira coisa que nós fazíamos era chegar à conclusão que a melhor maneira de conversar com uma obra de arte era fazer-lhe perguntas. Eles ficavam bocado baralho. Como é que se vai fazer perguntas às obras de arte. A gente já vê. Então, para treinar-nos, tínhamos que entrar com um ponto de interrogação na cabeça. Então todos desenhávamos o ponto de interrogação. E era um treino, que é: já sabes, se não for uma pergunta, não é já para dizer, a gente quer dizer perguntas. E uma das coisas é esta. E a outra é esta questão de que todos nós temos muito mais conhecimento do que pensamos. O que acontece é, estamos tão habituados a que está em alguns circuitos, aquilo que eu tenho não é válido, que eu não o assumo como conhecimento. Então, aquilo que nós sabemos fazer bem é isto, é: diz-me aquilo que tu achas e que tu pensas, e a gente vai ver que afinal sabemos todos muito mais, e do conjunto então de todos, vamos saber.

Eva Cabañas

Tu achas que isso também é bocadinho o papel de uma instituição numa sociedade, fazer uma pessoa qualquer perceber isso, perceber que tem conhecimento e que pode perguntar e que não há uma forma de ver uma peça de arte, não há esta informação que tu tens que perceber para conseguir perceber esta peça, mas que...

Susana Gomes da Silva

Muito sinceramente, acho que sim, e sobretudo, acho que temos que ser coerentes, porque se uma instituição se assumir como: não, o nosso público é público especializado. Deve dizê-lo muito claramente. Não tem nada contra isso, mas diz claramente na tua missão, faz um statement e diz: Nós somos uma instituição para os amantes da arte, para os estudantes de arte. Agora, quando tu dizes: Nós somos uma instituição cultural, acreditamos na cultura e as artes estão ao serviço da sociedade e estou aberto a todos, então temos que pensar, de facto, «estamos abertos a todos» significa que queremos acolher. E acolher é a palavra certa, receber bem, acolher. Aqueles que vão entrar e vão fazer as perguntas que ninguém faz. Aqueles que vão dizer a coisa... Eu não gosto, eu não percebo, o que é que é isto, isto eu também conseguia fazer. E então, como é que nós vamos acolher e ao mesmo tempo prestar um serviço, que é se acreditamos que este encontro é encontro interessante, é porque ganhamos ambos. Isso é outra coisa que é extremamente importante, é perceber que esta relação é sempre bionívoca. E embora eu pense que: okay, eu sou uma instituição artística e, portanto, obviamente que é o meu papel poder escolher a programação artística que quer à disposição do público, ter os especialistas a trabalhar comigo para poder fazer o melhor acerca das posições dos artistas, das escolhas, as conversas que vamos fazer, tertúlias, conferências, o que for. É verdade, isso também é o meu papel. Mas isso é assumirmos sempre que nós somos aqueles que temos o conhecimento e não temos nada a aprender com os outros, mas nós temos a aprender com estes públicos. Os públicos não-especialistas trazem muitas outras coisas extremamente interessantes. E eu acho que é também uma questão de humildade, que pensamos: ok, se de facto queremos ser este espaço aberto à cidade, aberto ao mundo, aberto a todos, então somos também fórum de discussões. O fórum de discussões tem que ter espaço para as pessoas que lá está, que trazem outras perguntas, que nos tiram do sítio, que nos tiram do tapete, que faz aquela pergunta ao lado e a gente pensa: Bem, isso não tem nada a ver. Mas, por exemplo, é muito engraçado, nós ao trabalhamos assim nesta metodologia há tantos anos. É muito giro, porque a primeira pergunta que eu faço, quando por exemplo, imagina que eu dou muita formação, agora já não faço quase visitas, mas dou muita formação, dou muita formação a professores, outros profissionais de museus, mais a pares. E normalmente, quando eu faço formação da mesma maneira que estou a explicar, portanto, com estas metodologias, e depois, no fim, quase sempre, há uma pergunta que é: O que é que eu levo para casa e o que é que eu acho que trouxe para este momento?

Susana Gomes da Silva

Bem, às vezes, pessoas dizem coisas completamente fora e eu vou pensar para casa, tipo: O que é que aconteceu? O que é que... Ou seja, e deixei sempre de pensar, estas pessoas não percebem nada, que é a primeira tentativa que tu tens, caramba, tive tempo todo a falar não sei do quê, não digas que... E é mesmo genuíno quando eu penso: o que é que nesta situação, que eu achei que era de uma construção tão aberta, pode suscitar esta leitura? De onde é que esta leitura pode vir? Porque isso dá-me a mim, se eu pensar assim, ao contrário, dá-me ferramentas para na próxima sessão, eu estar-me unida de mais estratégias para poder acomodar também esta outra leitura. E acho mesmo muito interessante, e isso para mim é uma questão de humildade, é não sou detentora do saber. Eu quando muito posso ser mais versada, porque faço isso há muitos anos e sou quase uma profissional, da dinamização de discussões em grupo com metodologias em que primeiro vale tudo e depois vamos começando a construir crivo, mas em conjunto. Mas isso não faz de mim a única fonte de

saber ali. E sobretudo, inclusivamente, posso fazê-la com uma estratégia e depois de repente perceber que se calhar há outras estratégias melhores que eu nunca tinha pensado. Eu acho que sim, e acho que é um papel das instituições, diria eu, cada vez mais poderem validar a diferença, neste sentido de que nem todos temos os mesmos pontos de partida e isso não é necessariamente nem mau, nem bom, e não está errado. Eu de repente, vir sem esta bagagem, e portanto, parece que parto em desvantagem, não é necessariamente uma coisa que eu deva desvalorizar ou que devem, exclusivamente, dizer: Isso não é para o público deste. Não, somos, somos. Sim. E se calhar, temos que pensar: Então, se queremos ser para o público deste também, o que nós temos que mudar na comunicação, no acolhimento, na programação que oferecemos. Eu acho que isso, por exemplo, se faz muito bem com projetos participativos e com grupos consultivos, porque é aí que tu te colocas nesta situação de trabalhar com outros e permitir, se for honesto, permitir efetivamente que esses contributos transformem a forma de fazer.

Eva Cabañas

Eu tenho uma última pergunta para ti, Susana, que é: tu há bocado falaste em... Acho que é super interessante, vou me tentar recordar, que graças a esses projetos participativos, vocês também querem construir depois quando tiverem outra vez um edifício, ou seja, em setembro, uma certa familiaridade prévia com estes públicos, ou com grupos de pessoas. Existe muito essa discussão nas subculturas sobre... Como é que eu vou te explicar isso? Com a representatividade que estão a receber essas subculturas e a atenção que estão a receber, ao mesmo tempo, também está a coexistir uma apropriação desse mesmo vocabulário. Por exemplo, vou agora espetáculo no CCB de um coreógrafo que fez uma peça de *house*, mas ele bailarinho contemporâneo, supostamente, fez algumas aulas de *house*, e agora, como tem essa posição privilegiada de já estar nas instituições e tal, recebe apoios, vai aos palcos e mostra *house*. E as pessoas da comunidade lá do país de onde ele é, ficam tipo: então, tipo, isto é nosso, isto é a nossa cultura. E tu vais e levas isso para o palco e fazes isso uma coreografia contemporânea e recebes dinheiro, nós ainda estamos aqui. Mas, ao mesmo tempo, isso também está a dar espaço para projetos como o Ou.Kupa da Piny, que são incríveis. E está a dar espaço para isso, e está também a criar essa consciência dentro das instituições. Então, essa apropriação, ou seja, coexiste com a visibilidade que estão a ganhar essas subculturas. E eu não sei se isso também ajuda, a certo ponto, a que as pessoas se sintam mais representadas...

Susana Gomes da Silva

Olha, eu acho que é uma questão bastante ambígua, não é? Porque nós sabemos todos que de repente, se tu escolhes uma uma figura super validada já com uma carreira assegurada, como representante de uma coisa mais de subcultura, e essa pessoa de repente propõe um projeto, como tu dizias, esse coreógrafo vai propor uma coreografia de *house*. Ela de repente tem uma aceitação ou tem uma entrada no outro circuito, que não teria, se calhar, se fosse a comunidade local a fazer uma proposta, mas perde um lado que é o de genuinidade. Ela surge como uma subcultura, muitas vezes até surge como uma contracultura. Muitas vezes essas subculturas são manifestos e posicionamentos políticos em relação àquilo que tu consideras que é válido ou não é válido, e estes grupos constroem como uma forma, uma marca identitária, muitas vezes, mas é quase sempre uma marca identitária contra uma outra representação qualquer que é aquela que eu não assumo para mim mesmo, eu escolho a minha própria representação. E portanto, se tu fazes a rebelia disto pode estar a criar uma artificialidade muito grande, que é de facto validaste o estilo, mas retiraste a essa cultura

aquilo que é a marca mais importante, que é o porquê, a resistência, do que é que ela fala efetivamente. E por isso, isto é uma coisa *mix feelings*, e é altamente criticado, obviamente, pelas culturas que se sentem, de alguma forma, substituídas no seu lugar. Mas há uma coisa, que eu quero dizer, dentro deste dilema, ainda há um outro, que é... Discutia-se muito isto quando eu tive em Nova York, eu fiz o estágio.. Eu estudei Museum Education. Depois estudei a Museus e Educação em Barcelona, depois fiz Museum Studies em Leicester, com a especialização em Museum Education and Communication, e depois fiz o estágio em Nova York. E então, quando eu estava em Nova York, por exemplo, uma das discussões que eu achei muito interessante, tinha surgido uma série de museus, o Museu del Barrio, o Studium Hard Museum, o Museum of African Art, e que surgiram todos demuseus que assumiram nos seus statements de missão que surgiam contra os outros museus, ou porque os outros museus eram coleções muito grandes, ou porque, por exemplo, a representação das culturas africanas não era feita da forma como (inaudible) o Museu del Barrio, nitidamente, uma validação da cultura mexicana, que, ainda por cima, são altamente desvalorizados nos Estados Unidos, e portanto, havia um bocadinho isto. O Studium Art Museum, também, no Harlem, e bocadinho tomar as rédeas da situação, e até abriram com uma artista que eu gostava muito. Fetrom Golding, que tinha uma artista até veterana, mas que tinha projeto muito de bonito, criticando bocadinho o Momo, ou seja, estes museus assim. Mas depois, quando tu vais analisar em termos de estrutura de funcionamento, eles funcionavam exatamente igual que os meus outros museus. Portanto, o que aconteceu foi, tu reconheces uma ferramenta de visibilidade e de representação extremamente importante, o museu, diz: Os que existem não nos representam, então eu crio o meu. Mas não é necessariamente uma revisão verdadeira da estrutura do museu porque o museu é uma estrutura altamente colonial.

Eva Cabañas

Sim.

Susana Gomes da Silva

Em toda a sua origem. Mesmo quando nasce na Revolução Francesa, porque o Museu Moderno nasce na Revolução Francesa, nasce com um intuito civilizador, tremendo. Portanto, ele é colonialista desde o seu no início da sua sementinha. Portanto, quando tu te dizes: Estes museus não me servem porque são colonialistas, eu vou fazer o meu, mas não criticas verdadeiramente a instituição do museu, na verdade, há uma reprodução. Também é engraçado, porque às vezes tu também tens esta coisa do a contrapartida é: não, não queremos uma pessoa falar por nós ou apropriar-se daquilo que é a nossa cultura e de repente a fazer disto uma oferta cultural, nós queremos ocupar esse espaço, mas queremos ocupá-lo nos mesmos sitios da mesma maneira, pronto. E tens o outro trabalho, que eu ainda sei o que tu estás a dizer da Piny, o que é? Não, eu reconheço a natureza subversiva daquilo que é esta cultura. Acho extremamente importante que ela possa ter representatividade noutros circuitos para ter mais visibilidade, para poder chegar mais longe, até para poder reivindicar outras coisas, mas não vou desvirtuar nessa entrada nesses espaços. Eu vou continuar e vou fazer projetos desenhados de propósito para caberem nesses espaços sem perder a identidade base.

Susana Gomes da Silva

Isso é uma coisa muito diferente. E mais uma vez, os projetos, por exemplo, participativos, são bastante mais interessantes, porque tu aí tens muitas vezes a possibilidade de entrares numa instituição que tu sabes que vai dar-te um salto qualitativo muito grande em termos de

representatividade, Então ganhas esse palco, é como de repente tu teres o jardim de verão na Gulbenkian, com uma da programação da Lisboa Crioula, que acontece em outros sítios. Só que ao acontecer na Gulbenkian, de repente há aqui um *statement*. Eu acho que nesse caso, até quem ganhou mais foi a Gulbenkian, mais do que os músicos naquele circuito. O ter tocado na Gulbenkian não é propriamente uma coisa muito importante. Aliás, é muito giro, porque é assim, tu cada vez falas do jardim de verão com a Lisboa crioula, quando falas que os músicos tocaram, e eu já encontrei vários e me dizem: Ah, porque eu até fiz parte do Lisboa Crioula. E eu fico um bocado até a perceber que quando eu digo: Fiz parte do Lisboa Crioula, foi: Fiz parte do jardim de verão. Mas não há esta relação. Toquei na Gulbenkian no Lisboa Crioula. Portanto, estás a ver, é muito giro. Eu acho que neste caso o circuito até foi ao contrário, foi a fundação que quis, de alguma forma, poder ter um evento destes para poder descolonizar-se de alguma forma, e não necessariamente... Mas este tipo de projetos que são feitos com uma associação que representa verdadeiramente as pessoas, com uma negociação efetiva do que é que nós queremos mostrar e porquê, que não censura os formatos que muitas vezes são formatos que não se quadram com uma sala de espetáculos, esses projetos são, acho que são muito mais interessantes e muito mais eficazes, diria eu, em cruzar os dois universos de uma forma que é transformadora para os dois universos.

Eva Cabañas

O que eu também quero dizer é que, por exemplo, tendo *whoever* em palco, se calhar o público sente-se representado em palco ou dentro do museu, dentro do CAM, por exemplo, sente-se representado e acha: Ah, ok, consigo me identificar com isto.

Susana Gomes da Silva

Eu tenho muita pena que este tipo de projetos... Olha como o jardim de verão é isso. Agora este ano vai ser diferente, a fundação tem estado a fazer experiências, sim. E sempre com esta tentativa de que este cruzamento de público seja realmente feito, porque tu teres evento no jardim que traz uma conjunto de públicos que nunca viram à Gulbenkian de outra maneira, não é suficiente para que as pessoas passem a vir a Gulbenkian ou que inclusivamente entrem às portas e usufruam do resto das valências que a fundação tem. Há aqui coisas para trabalhar, mas eu acho que já é um passo interessante e importante. Mas eu, por exemplo, gosto muito de projetos, sempre muito difícil de fazer, mas projetos de ocupação de espaço. Imagina, projetos em que o espetáculo invada a galeria, estás a ver? Porque é uma das formas que tu tens de, primeiro, criar uma coisa que não é nem o que era originalmente, no seu contexto de origem, não é? Portanto não é. Já é uma coisa diferente. Depois, porque é disruptiva de uma certa normalidade da própria instituição, cruza públicos e permite, que eu estava a dizer que é de repente estás a trabalhar, imagina que estás a trabalhar um evento de hip-hop. O hip-hop, nitidamente, aqui não tem lugar, não faz parte, não sei quanto, mas tu queres trazer e queres trazer a comunidade hip-hop. Se ele acontecer dentro de museu, e se inclusivamente, o desafio for, de repente, te incorporas no hip-hop uma coisa qualquer que tenha a ver com uma relação direta com alguma coisa que lá está, a própria comunidade que veio também acrescentou ou ganhou ali alguma coisa, desafio acrescido, e passou a ter uma relação sua com aquele espaço. E já não com o exterior, nem com a sala de espetáculos, mas sim com aquilo que está no teu cor, que é uma exposição, uma obra de arte contemporânea. E eu acho isso muito interessante, nós fizemos muitos projetos deste género, o educativo, eles nunca têm esta dimensão, os outros, pronto, porque... Também porque são do educativo, e é verdade que há uma subalternização muito grande do educativo em termos de visão, não necessariamente em termos reais, porque eu acho que nós

fazemos coisas até com espírito muito diferente do habitual. E agora está muito melhor, e eu acredito que no futuro, essa falta de visibilidade não vai acontecer, mas até agora aconteceu muito. Mas nós tivemos imensos projetos e temos, continuamos a ter, em que o desafio que fazemos é: tu faz uma coisa diferente, mas incorporas, ou estás dentro da galeria, ou tens que incorporar uma obra de arte, ou trabalho de artista, e o resultado é incrível. Por exemplo, nós fizemos convidamos uma coisa de *spoken word*, convidamos duas pessoas da *spoken word*, que são ainda por cima autores dos seus próprios textos, portanto, não dizem textos de outros, o Luis Perdigão e a Raquel Lima. Mas demos *twist*, e pedimos... Nós dissemos, nós temos uma artista super interessante na nossa colecção, que tem poesia, poesia visual, incrível, mas que tem um valor sonor também, que é a Salete Tavares. E dissemos à Raquel Lima e ao Luis Pedigão que dentro do repertório que eles trouxessem, teriam que introduzir alguns... Não dissemos quais eram, eles podiam pesquisar à vontade, mas teriam que introduzir alguns poemas da Salete Tavares. Eles adoraram o desafio, e devo dizer que os momentos em que eles disseram poesias da Salete Tavares foram incríveis. Pronto, isto é o tal *twist*. Sim. Fizemos um concerto com os Canto Ondo nas galerias, e os Canto Ondo... Pa porque são incríveis, o Rodrigo Crespo e a Tânia Cardoso são muito bons. Eles fizeram músicas originais a partir de obras. Não foi só, eles cantaram outro repertório. Mas, por exemplo, fizeram uma música que se chama Mulheres De Este a Sud, que é uma peça do Amadeo Souza-Cardoso, e cantaram nessa zona, portanto, fizeram uma música a propósito só para essa peça. Musicaram e é linda essa peça, o Testamento da Vieira da Silva, porque o cantaram em frente à Biblioteca em Chamas. E estes projetos, para mim, são maravilhosos, porque de repente tu tens uma outra obra de arte, que não deixa de ser uma obra mediadora, mas sem esse intuito pedagógico, mas que está ali a pescar o olho e a fazer pensamentos. Por exemplo, convidamos o Miguel Horta também para construir uma história original, ele era narrador oral, e portanto, entre muitas outras coisas, também é artista plástico e tal, e por exemplo, ele fez uma peça de narração oral para uma trilogia da Paula Rego que nós tínhamos exposta. E é incrível porque ele fez... Esse homem é poderosíssimo a dizer as coisas, fez ali aquele momento incrível. E depois tivemos uma conversa com o público a seguir, e olha, esta coisa de como é que nós construímos o conhecimento, foi incrível.

Susana Gomes da Silva

Para mim foi das melhores aprendizagens de que aquilo o que eu estou a dizer, que nós assinamos filtros diferentes, é mesmo verdade. Porque no fim dele ter feito aquela peça, e começamos a falar, e aí explicamos como é que tinha nascido o projeto, e as pessoas fizeram perguntas e não sei o quê, houve pessoas que fizeram assim - a Paula Rego, uma trilogia da Paula Rego incrível, sempre atrás do Miguel, numa sala que era só aquela trilogia, não tivessem mais nenhuma obra à volta - e houve pessoas que só no momento em que se falou nisso, é que foram assim: Ahh! Pois é, está ali. Portanto, nunca viram. Só ouviram a história, só ouviram o Miguel. É incrível. Pessoas que tiveram o tempo inteiro a dizer: Ah, ele está a falar daquilo, ele está a falar daquilo. Tiveram o tempo inteiro centradas na obra, a ver os pormenores todos. Pessoas que, ao meio da estória, de repente, repararam: Se calhar, isso tem a ver com aquilo. Era super óbvio. Foi incrível, incrível, incrível. Pessoas que no fim disseram: Ah, está a dizer isso? Eu por acaso achei que não tinha nada a ver.

Susana Gomes da Silva

Tudo. E a experiência era fortíssima. O Miguel também fez uma estória, foi também muito bonito. Fizemos três coisas com Miguel nesse aspeto, foi esta, que foi a primeira, e foi mesmo linda. Segunda foi com a exposição do Chaves, em que ele também fez uma história

a partir do Chaves. E foi também super poderosa. E ele até incorporou relatos da dona Clara, que era a senhora da limpeza, relatos que ela tinha quando limpava sozinha, as coisas que havia algumas peças que lhe metiam medo, foi muito giro. E depois fizemos uma coisa ainda mais bonita, que foi quando tivemos a exposição do Archil Gorky, e aí foi uma parceria até que eu fiz com as comunidades arménias. O Miguel construiu uma história a partir do Gorky, mas que foi performativa e tínhamos um trio arménio a tocar. Portanto, a história era musicada ao vivo e o trio arménio também tocou músicas e alguma delas foi até uma estreia mundial, eu nem queria acreditar, mas estás a ver, ninguém sabe nada disso, foi uma meia dúzia de pessoas. Não interessa, não faz mal. Mas eu gosto muito disto, que é de repente tu estás na galeria, apercebes-te que aquilo é daquela coisa ao lado... O que ganha uma dimensão completamente diferente. Também tivemos bailarino a dançar dentro do museu..

Eva Cabañas

É isso, crias relações com...

Susana Gomes da Silva

É lindo. Fizemos um trabalho com o grupo de teatro jovem, que agora já não existe, com o Cláudio Orman. E aí foi mesmo trabalho também que a Andreia, coitada, teve: quatro meses, todos os ensaios deles, todas as aulas de teatro deles eram no museu em horário pós laboral. Imagina, dois dias por semana, em que todos eles escolheram - 80 miúdos, porque foram várias turmas - todos eles escolheram uma peça com a qual se relacionar, fizeram várias visitas e na, na, na. Cada escolheu o enfoque, havia uns que cantavam uma ópera, havia outros que faziam não sei o quê, cada um decidiu. No dia dos museus, criamos uma espécie de máquina de ativação do museu, que começou a uma hora e terminou... Em loop, e foi uma loucura, uma energia. Tu podias andar de uns para os outros a ver, uns diziam texto, outros dançavam, outros cantavam, outros tocavam, foi assim, impressionante. Mas pronto, eu acredito que para aqueles miúdos também, a relação com aquelas peças, nunca mais vai ser a mesma. Eu gosto muito deste tipo de coisas. E para o público também foi surpreendente, que de repente estavas a ver uma Helena Almeida com uma miúda dançar... Era uma Helena Almeida É a peça da tela habitada, em que ela rasga a tela e tens uma miúda a dançar o tempo todo com um daqueles plásticos de pintar, aqueles muito fininhos, em que fica tapada, em que fica presa, em que fica não sei o quê, de repente, aquilo é mesmo impressionante. E tu não consegues não estar a ver essas coisas em simultâneo. Eu acho isso muito bonito, a gente adora. Muito. E por isso é que esta coisa da Escola Superior de Dança também é sempre o mote é «vem dançar, com esta exposição.»

Eva Cabañas

Sim. Eu acho que as pessoas têm uma relação completamente diferente assim que entram no museu, é tipo, de repente já não sei o que fazer com os braços, de repente já não...

Susana Gomes da Silva

Tínhamos projeto que agora... Havemos de retomar, agora não tão cedo porque já percebi que a produção das coisas está difícil, então não vou arranjar a lenha para me queimar. Nós tínhamos projeto, que era um dos nosso projeto de maior sucesso para miúdos muito pequenos, que se chamava Histórias de Musear, e que eram, na verdade, pequenos acontecimentos teatrais no museu. Sempre a partir... Começaram por ser histórias contadas com livro, mas a partir do museu. E a primeira que fizemos foi Um Dragão na Banheira. E foi maravilhosa, porque eu comprei uma banheira de grupo de teatro à qual pusemos de

rodas, uma banheira de madeira que ainda temos, onde os miúdos viajavam dentro da banheira, entre o cano, com torneiras e tudo, foi lindo, pronto. E isso eram mesmo histórias que depois transformavam numa espécie de pequeno acontecimento teatral, que com relação às obras, mas depois evoluiu para uma história original, feita especificamente para o museu, e para uma obra em particular, e eram incríveis. Com música, eram maravilhoso.