“Vidas reais, gente real”: A re-presentação de outros na arte no espaço público

“Real lives, real people”: The re-presentation of others in art in the public space

“Vies réelles, gens réelles” : la représentation des autres dans l’art promu dans l’espace public

Fernanda Maio

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/903>

DOI: 10.4000/rccs.903

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 Outubro 2006

Paginação: 95-115

ISSN: 0254-1106

Refêrencia eletrónica

Fernanda Maio, « “Vidas reais, gente real”: A re-presentação de outros na arte no espaço público », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 75 | 2006, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 24 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/903> ; DOI : 10.4000/rccs.903

FERNANDA MAIO

“Vidas reais, gente real”: A re-presentação de outros na arte no espaço público

Analisa-se o evento de arte pública Lisboa Capital do Nada, constituído por uma série de projectos de intervenção pública que tiveram lugar em Lisboa em 2001. O projecto levanta questões sobre o papel social da arte na preservação de modos de vida autênticos, e sobre o papel do artista enquanto testemunha do quotidiano ao tentar regenerar espaços urbanos considerados problemáticos e ajudar a construir uma identidade social, vista como a identidade das pessoas com o lugar. No entanto, a condição de mobilidade de artistas, intelectuais, políticos e especialistas, contrasta com a imobilidade de outros, que são, dessa forma, sujeitos a uma identidade local e objectificados por um olhar turístico. Esta forma de turismo cultural mantém as assimetrias de mobilidade, reforçando o poder daqueles que detêm o controlo sobre a sua própria mobilidade e sobre a circulação de significados; ao tentar substituir a experiência fragmentada e subjectiva do espaço por uma representação disciplinadora e unificadora, ou coerente, descarta-se o conceito de lugar como *processo*.

1. Introdução

Este texto analisa o evento de arte pública Lisboa Capital do Nada (LCN), constituído por uma série de projectos de intervenção pública que tiveram lugar em Lisboa em 2001. À semelhança de outros projectos recentes no espaço público, LCN levanta questões sobre o papel do artista enquanto testemunha do quotidiano e sobre o papel social da arte na preservação de modos de vida autênticos. O projecto patenteia o renovado interesse pela expressão individual e pela participação democrática, fazendo ecoar ainda hoje o conceito de “sociedade do espectáculo” – expressão usada por Guy Debord para designar as relações mediatizadas pela imagem nas sociedades modernas, onde a comunicação efectiva e o acesso ao “real” são obscurecidos (Debord, 1995: 12). Das posições mais pessimistas surge hoje o argumento de que vivemos num mundo de simulações, onde as formações culturais estão em constante mudança e a vida “tal como a conhecemos” parece estar em vias de extinção. É nesse sentido que o *local* passa a ser visto, mais recentemente, como o último bastião de resistência; o lugar

onde ainda há tempo de salvar, ou preservar, as formas de vida autênticas frente ao progresso da vida mediatizada, imposto por sistemas abstractos que ameaçam a própria existência. É também neste panorama que pode ser compreendido o evento cultural mediático da Capital Europeia da Cultura. O desejo de lugares e formas de vida autênticos é a condição de um “olhar turístico” (Frow, 1991: 125). John Frow argumenta que, no nosso tempo, o idealismo com que o turista vê tudo como belo, extraordinário ou culturalmente autêntico, é, precisamente, “um efeito da densidade de representações que cobre o nosso mundo e das condições tecnológicas desta densidade” (*ibid.*: 125).

Em arte, a preocupação com o desaparecimento dos locais e dos modos de vida genuínos das suas populações, ou com a diminuição das oportunidades para que estas “pessoas reais” tenham uma palavra a dizer, deve ser vista no contexto da atmosfera pessimista acima indicada, em consonância com o actual clima político e, ao mesmo tempo, partindo do revisionismo de práticas artísticas anteriores. As mais recentes intervenções no espaço público, de que é exemplo LCN, propõem-se, tal como as vanguardas de 1910-20 e 1950-60, ultrapassar o fosso entre a arte e a vida, através de discursos acerca da esfera pública como um lugar a ser conquistado para que as pessoas (outros que não os artistas) nele se expressem, embora não necessariamente para reforçar o seu poder político. As galerias e museus que dependem de fundos privados e do Estado precisam de mudar a sua orientação para um público mais vasto de forma a poderem justificar o uso desses mesmos fundos (Crane, 1987: 16). Alguns dirigentes institucionais defendem mudanças nas instituições artísticas que permitiriam que as mesmas fossem “julgadas de acordo com a sua eficácia junto do público visitante” ao “convidar artistas para trabalharem nessa situação, em que a instituição teria suficientes contactos e raízes nas comunidades que constituem o público para que fosse capaz de criar pontos de contacto e satisfazer os compromissos muito mais elevados que seriam exigidos” (Esche, 2002: 12-13). Reforça-se, assim, o poder das instituições para determinarem a arte que é produzida, ao actuarem como comissárias directas dos serviços dos artistas, e até mesmo como criadoras.

O poder instituído procede cada vez mais à apropriação do espaço público em nome do cidadão comum, com o argumento de preservar um espaço para a discussão pública, já que “os fóruns para uma intervenção generalizada estão cada vez mais escassos face à privatização do espaço” (Esche, 2002: 12). Os discursos populistas, à esquerda ou à direita, mascararam uma produção artística marcadamente institucional e orientada pela lógica economicista. Por outro lado, os estudos culturais britânicos

têm enfatizado o carácter quase revolucionário da produção cultural mais popular, argumentando que os textos populares facilitam o acesso a um público mais vasto e permitem, simultaneamente, a produção de significados diferenciados e tão sofisticados como os das formas de arte mais complexas ou avançadas.

Estes argumentos, enunciados actualmente na investigação académica sobre cultura de massas e estudos do quotidiano, acompanham uma mudança de enfoque: da análise da produção para a análise do consumo. Os artistas que procuram alcançar um público mais vasto, sem dissolverem por completo as fronteiras do contexto artístico, tentam assumir um maior compromisso com a vida do seu tempo documentando-a. Outros, mais susceptíveis aos discursos dos estudos culturais e dos *media*, tentam uma reinvenção semelhante do seu papel social, e do da própria arte, procurando alcançar, como público, aqueles que são vistos como excluídos da sua obra. O papel testamentário e legitimador do espectador, que vem sendo reformulado ao longo da história da arte, dá agora lugar ao “público”, como corolário da democracia; o artista “rebelde social” torna-se “o artista democrata” (Crane, 1987: 140).

À semelhança da pesquisa efectuada pelos estudos culturais e dos *media*, as recentes práticas de arte pública, na qual se insere o projecto LCN, preservam a ideia de que as actuais condições sociais requerem resistência, ou mesmo intervenção, para assegurar a participação democrática, não para os próprios artistas, mas para *outros*. “Dar voz aos *outros*”, “agir como facilitador e iniciador”, e “providenciar plataformas para que *outros* possam expressar-se” são intenções verbalizadas por gerações mais novas de artistas, mas igualmente presentes em textos sobre obras anteriores, cujos interesses eles tentam rever. O elemento *público* da arte pública constitui um desenvolvimento da ideia de uma prática desinteressada e, por isso, mais pura. O desinvestimento, ou depreciação, do eu (auto-expressão e autoria) em favor do outro, substitui o tradicional princípio da negação do lucro (Bourdieu, 1993), e é um elemento importante ao serviço de um ansiado reposicionamento social da arte e da reformulação do papel do artista: menos elitista, mais democrático, mais consentâneo com as políticas culturais.

Testemunhar os outros e documentar o quotidiano são tarefas que podem ser propostas como funções legítimas para a arte agora que a sua função estética foi posta em causa pela narrativa filosófico-histórica da própria arte e no momento em que se diz estar a “vida real” em vias de extinção. Neste novo papel, o artista, cada vez mais desprovido de aptidões específicas, continua, no entanto, a apresentar-se como dotado de uma visão única e de poderes especiais. Enquanto símbolo de resistência numa vida cada

vez mais mediatizada, o artista intervém no tecido social como facilitador da expressão dos outros e construtor de um sentido de lugar. O conceito de arte participativa, tal como o de interactividade nos media digitais, é visto como consentâneo da democracia e como alternativa à arte “elitista” – a qual assume um carácter autoral. Os artistas, ao investirem numa prática flexível – desmaterializada, discursiva, dissociada e, por isso, necessariamente documentada para poder circular eficazmente como informação – são cada vez mais móveis e respondem melhor às exigências das instituições que os comissariam e pressionam para um compromisso com o público cada vez mais eficaz e abrangente.

Este texto parte do questionamento das motivações, objectivos e procedimentos dos artistas e organizadores que intervêm no espaço público, pretendendo dessa forma contribuir para um objectivo mais alargado: o de estudar a complexidade inerente à produção artística recente. A análise do projecto Lisboa Capital do Nada procura responder a questões fundamentais que devem ser levantadas em projectos idênticos de intervenção no espaço público: a quem se dirigia o projecto? Qual o papel dos participantes? Qual o sentido de lugar construído pelo projecto como um todo? De que forma é que as relações de poder foram reflectidas e foram objecto de reflexão no projecto? Como é que os artistas abordam o seu papel social e a política da representação de outros? *Em que* espaço público se intervém e com que *autoridade*?

2. O projecto

Lisboa Capital do Nada (LCN) consistiu numa série de eventos culturais públicos que tiveram lugar em Marvila, uma área de Lisboa, durante o mês de Outubro de 2001. O projecto de intervenção no espaço público foi criado pela Extra]muros[, “associação cultural para a cidade”, a partir de ideias que surgiram na pós-graduação em Design Urbano promovida pelo Centro Português de Design, em Lisboa. O exercício promovia a experiência “com problemas urbanos, com o objectivo de elaborar um projecto final integrado” (Extramuros, 2001: 76). A Extra]muros[deu continuidade a projectos anteriores, reflectindo acerca de “perspectivas cruzadas sobre temas fundamentais para uma ética aplicada, de traços interdisciplinares, capaz de exercer algum tipo de influência na sociedade contemporânea” (*ibid.*: 67). O “nada” foi escolhido como “a metáfora ideal para ‘pensar o mundo e a sociedade contemporâneos’” (*ibid.*: 67) sendo necessário levá-la para o espaço público enquanto “lugar privilegiado para a cidadania participada” (*ibid.*: 67). Mário Caeiro, presidente da Extra]muros[, explica assim a escolha de Marvila: “Quando encontrámos o tema, procurámos ter

um sítio interessante para instalar todas as produções e criações, e Marvila, na verdade, é o ‘nada’ de Lisboa” (*ibid.*: 412). Embora o projecto propusesse fazer “uma espécie de radiografia sensível”, “uma espécie de *flash* sobre Marvila” (*ibid.*: 417), e reflectir a sua comunidade através de trabalho fotográfico “capaz de espelhar a realidade imediata” (*ibid.*: 16), na verdade posicionou Marvila como cenário em relação ao qual “políticos, arquitectos, artistas, designers, personalidades, agentes comuns da cidade em movimento” puderam “forçar as correias e viver, interpretar, investigar o espaço da cidade, *leves e como um pensamento fugaz*” (*ibid.*: 5).

O evento, situado na área disciplinar do design urbano, foi simultaneamente influenciado pela arte urbana ou arte pública: “Arte Pública é um tópico essencial de tudo isto. No fundo, todo o projecto é arte pública. Atenção, arte pública não como arte privada em espaço público. Por isso, grande parte das peças são intervencionadas pela população” (*ibid.*: 427). Porém, a falta de uma definição de arte pública e de espaço público, e a imposição do tema a um lugar específico, e às pessoas que nele habitam ou circulam – vistas pela organização como partilhando uma identidade localizada –, geram questões complexas que requerem uma análise crítica com base em projectos específicos e assente nos interesses evidenciados na publicação de LCN.

3. O apagamento do lugar

Em “Territórios do Nada: entre a esperança e a utopia”, Teresa Alves (2001), uma geógrafa e membro da Extra]muros[, baseia-se no conceito de não-lugar de Marc Augé (Augé, 1995) e na descrição sombria que David Harvey faz da condição pós-moderna (Harvey, 1989), entre outros textos, para propor a noção de “territórios do nada”. Como se afirma na publicação do evento, esta “abordagem teórica ao território em geral tinha de ser *adaptada* ao espaço escolhido para fazer o Nada: Marvila” (Extramuros, 2001: 12). Marvila foi apropriada como símbolo de tais territórios caracterizados, segundo Alves, “pelo vazio, pelo nada, mais material do que simbólico, mas que podem encerrar potencialidades e *oportunidades únicas como a criação de um sentimento de comunidade através da mobilização das populações* de forma a que estas reivindiquem o espaço público como um bem colectivo de promoção da qualidade de vida” (Alves, 2001: 53).

Teresa Alves considera que o actual desenvolvimento económico global produz não-lugares, ou espaços não-relacionais, nas grandes cidades, o que impede a interacção directa e cria “descontinuidades no desenvolvimento das relações interpessoais” (*ibid.*: 58). A substituição da interacção face-a-face por relações mediatizadas produz o desaparecimento da comunidade

e a subsequente sensação de desenraizamento. Os “territórios do nada” resultam da “destruturação das relações sociais de proximidade, das solidariedades de base territorial” (*ibid.*: 59) e são também produzidos pelo individualismo:

A maneira como se acumulam bens físicos e se procura melhorar os espaços domésticos reflecte um cada vez maior alheamento em relação ao espaço público colectivo que raramente é pensado como um bem comum. Um exemplo paradigmático são os bairros de casas unifamiliares, sejam eles de génese ilegal ou não, onde o que é importante é “o que se passa da porta para dentro”, ou seja, onde se investem verdadeiras fortunas [...] O individualismo cerceia a possibilidade de movimentos sociais de opinião ou de pressão para que se proceda a um conveniente tratamento destes espaços que, assim, se tornam repulsivos. (*ibid.*: 58)

A iniciativa individual é, assim, responsável pelo surgimento dos “verdadeiros territórios do nada” nas grandes cidades: “territórios onde nada acontece porque de tão isolados se tornam espaços repulsivos, onde só se desenvolvem vivências tendo por base solidariedades que potenciam o surgir de comportamentos violentos” (*ibid.*: 59). Esta perspectiva conservadora sobre o espaço urbano visto como algo abstracto (já que nenhum lugar específico é referido ou exemplificado) é patente na crítica directa aos que esperam a actuação dos seus representantes eleitos (*ibid.*: 58). A posição de Teresa Alves espelha a do projecto no seu todo, na importância dada à transformação pessoal, a qual deverá ser, no entanto, simultaneamente colectiva ou “comunitária”. Intervir no espaço público com a crença de que a arte é capaz de melhorar a vida das pessoas requer um lugar problemático onde se possa actuar – como Marvila e a sua gente – com base numa presumível “transformação pessoal”, em vez de se exigir a real responsabilidade política dos representantes eleitos. Tal visão contribui, como explica Miwon Kwon, para naturalizar “as condições sociais da pobreza, marginalização e desagregação como extensão de um carácter imperfeito inerente ao indivíduo” (Kwon, 2002: 142-143), como a falta de auto-estima, a qual é destacada no projecto.

LCN afirma a pertinência da sua implementação ao criar a noção do lugar em Marvila enquanto espaço negativo, mas cheio de potencial. A imagem negativa do lugar, aliada à abundância de espaço livre de construção, favorece as acções políticas de carácter público para a promoção de “uma organização territorial mais consentânea com as necessidades e aspirações das populações quer ao nível da instalação de equipamentos colectivos, quer através de acções de inclusão social, nomeadamente, associadas à criação

de empregos, mas também através de medidas de revitalização dos tecidos sócio-culturais” (Alves, 2001: 59-60). Estes são, afinal, o tipo de desenvolvimentos que David Harvey aponta como razões para a crescente importância dos lugares desde cerca de 1970: “muita da produção pós-moderna nas áreas da arquitectura e do design urbano, por exemplo, é precisamente acerca da venda de lugares como parte integrante de uma cada vez mais intensa cultura de consumo” (Harvey, 1993: 7-8).

É forçoso notar que alguns comentários na publicação de LCN contradizem a ideia de uma identidade negativa do lugar e das pessoas que residem em Marvila. Em entrevista à rádio, Mário Caeiro explica, por exemplo, que as pessoas até têm bastante orgulho em dizerem que pertencem a certos bairros designados por “Zona J” ou “Zona N”, apesar do esforço político para alterar tais designações e “enobrecer a imagem degradada” (Extramuros, 2001: 24). No entanto, Caeiro continua a referir-se aos lugares como “estigmatizados pela nomenclatura modernista e funcional usada no plano” (*ibid.*: 24) e afirma o próprio equívoco sobre Marvila: “é um sítio muito árido, é um sítio desconhecido com problemas de autovalorização, de identidade, e a verdade é que nós, depois de mais de oito meses permanentemente em contacto com associações, colectividades, as pessoas de Marvila, vamos percebendo que afinal onde havia ‘o nada’ havia o tudo” (*ibid.*: 412). A falta de fundamento para uma descrição degradante dos residentes de Marvila à data da publicação é ignorada na medida em que a imagem negativa de Marvila pode sustentar o futuro do projecto, pois este opera o milagre da descoberta de um local genuíno que oferece, simultaneamente, “espaço para construção da metrópole que Lisboa – por timidez ou falta de ousadia – ainda não é” (*ibid.*: 12).

4. Uma identidade única do lugar e das pessoas

Doreen Massey considera que a conceitualização heideggeriana de lugar, tal como é proposta por David Harvey (1989), presume que os lugares têm uma identidade singular essencial a qual “é construída a partir de uma história introvertida ou que se foca a si mesma baseada na auscultação das origens interiorizadas no passado” (Massey, 1993: 64). Massey refuta esta ideia propondo que os lugares não têm identidades coerentes partilhadas por todos, que estas múltiplas identidades dos lugares têm de ser vistas num sentido global, cujas ligações se estendem à nação e ao mundo. Um lugar não pode ser definido, como se faz em LCN, “ao desenharem-se os seus contornos envolventes” (*ibid.*: 65); os lugares são processos, não são estáticos e não podem por isso ser vistos “segundo a visão Heideggeriana de Espaço/Lugar como Ser” (*ibid.*: 66).

A descrição de Marvila e dos seus residentes na publicação de LCN corresponde a uma visão simplista dos espaços periféricos. Até mesmo a referência a “muitas Marvilas” não expressa a aceitação de uma identidade de lugar aberta e desconhecida, mas é antes usada para reforçar o retrato de um território “inóspito, desconexo, descontínuo” (Extramuros, 2001: 23). Esta descrição negativa ilustra o pressuposto de que os lugares devem possuir identidades específicas, e não problemáticas ou complexas. Parece também resultar da argumentação dos discursos da geografia pós-moderna e da teoria espacial urbana, a qual, como explica Miwon Kwon, propõe, como resultado da expansão capitalista, o desaparecimento do carácter único dos lugares e, consequentemente, a sua indiferenciação (Foster, 1994: 12). Por esse motivo, os projectos no espaço público focam geralmente as comunidades marginais, segundo Kwon, “como forma de dar identidades aos lugares, porque estas áreas são muitas vezes automaticamente ligadas a uma supressão histórica e vistas como ‘detentoras’ de alguma fonte de autenticidade em relação à sua identidade” (*ibid.*: 12).

Em LCN encontramos duas ideias opostas: a de que Marvila possui uma identidade, ou carácter genuíno, e a de que é necessário construir uma identidade para Marvila. É pouco clara a forma como ambas estão relacionadas; a identidade de Marvila nunca é realmente articulada no texto e a nova identidade a ser construída terá sido iniciada por este gesto que foi o evento cultural. Porém, vários projectos demonstram que não foi dada a possibilidade às pessoas de Marvila de estarem envolvidas na representação que deles foi feita, ainda que possam ter participado de alguma forma nos projectos. Torna-se difícil, desse modo, entender que identidade, ou a identidade de quem, é que o projecto tentava preservar (Extramuros, 2001: 97). E ainda que pudesse pressupor-se a existência de uma identidade dispersa, há sempre uma vontade de a “consertar”, o que justifica as escolhas de tópicos estruturantes deste projecto, tais como “descontinuidades físicas e simbólicas do tecido urbano perante as quais se impõem intervenções programáticas”, “‘terrains-vagues’, espaços intersticiais e espaços vazios que convidam à criação artística” ou “a presença no território de várias ‘camadas de memória’ que podem ser arrancadas ao silêncio a que têm sido remetidas pelo betão” (*ibid.*: 20).

A forma de abordagem ao lugar de Marvila (Extramuros, 2001: 19-63) é apropriadamente rejeitada por Doreen Massey: um posicionamento por oposição a um exterior, ao delimitar-se o território por meio de mapas, propor-se a sua especificidade como o resultado de uma longa história interiorizada, patente em fotografias e textos antigos, e a atribuição de uma identidade, estática e única, oposta à crescente mobilidade da nossa vida

contemporânea (Massey, 1993: 66-68). De igual modo, Rosalyn Deutsche critica a forma como os discursos urbanos conservadores constroem o espaço urbano como uma unidade e um espaço coerente ao usarem estratégias de unificação, tais como a continuidade histórica, a preservação da tradição, o embelezamento cívico ou o utilitarismo, na tentativa de suprimirem o carácter conflitual dos lugares (Deutsche, 1996: 278-9).

O mesmo princípio esteve patente na construção de um modelo tridimensional de Marvila por crianças com idades compreendidas entre os doze e os dezasseis anos que frequentam um centro comunitário de um dos bairros. O projecto proporcionou aos participantes um primeiro contacto com os métodos de medição partindo do corpo humano como unidade de medida. Também lhes foi ensinado “como transpor *uma visão tridimensional e fragmentária da experiência espacial* para um plano determinado” (Extramuros, 2001: 92). Numa visita organizada, os jovens puderam “tomar contacto com plantas, desenhos e maquetas a diversas escalas – instrumentos que permitem conhecer a posição de cada um de nós e referenciá-la face a outros lugares” (*ibid.*: 92). Esta acção em particular exemplifica a tentativa de construção de um sentido de lugar, ou de familiaridade com a sua representação, de forma a criar um sentido de comunidade ou pertença, cuja inexistência a organização lamenta. Porém, este projecto patenteia a interacção disciplinadora que LCN procurou ter com as pessoas que vivem e trabalham em Marvila. A imposição de uma racionalidade perceptiva sobre a “visão tridimensional e fragmentária da experiência espacial” e sobre a subjectividade da experiência de um lugar ilustra bem o argumento de David Harvey de que a competição entre lugares é jogada nas lutas pelas suas representações (Harvey, 1993: 22-23).

5. A imobilização/territorialização dos outros: turismo do outro

Os novos modos de vida, onde se exacerba a *mobilidade*, e as novas formas de organização do espaço [...] limitam a troca de conhecimentos e a descoberta de interesses em comum e, consequentemente, vão erodindo o sentido de identidade e de pertença a um dado grupo ou a um dado território. (Alves, 2001: 58-9)

Alguns autocarros e uma estação de metro servem a área de Marvila, a qual apresenta o tipo de paisagem descontínua que caracteriza lugares com um desenvolvimento assimétrico ou faseado no tempo. No entanto, Mário Caeiro afirma que os problemas urbanos são mais evidentes em Marvila do que em qualquer outro lugar por causa desta “desconexão territorial, onde a falta de contacto, muitas vezes a solidão, dão uma sensação de inutilidade,

de que não servimos para nada” (Extramuros, 2001: 417). A visão estereotipada da baixa auto-estima nas pessoas que residem em áreas urbanas carenciadas é apenas uma das formas através das quais o projecto no seu todo constrói o lugar de Marvila como um “nós” e “eles”:

Eles estão no espaço global da fruição de outras coisas. Vêem televisão como as outras pessoas, fazem outras coisas globais como toda a gente, mas há qualquer coisa em Marvila, e isso é que é mágico, que faz com que cada bairro mantenha algumas tradições, um forte peso cultural. (*ibid.*: 439)

As pessoas de Marvila são retratadas como simultaneamente marginais e exóticas; pobres, mas abençoadas. E se, por um lado, partilham um forte sentimento de comunidade e de cultura, por outro lado, esse sentimento parece ter de ser fomentado.

O olhar turístico sobre as pessoas de Marvila é baseado na ideia de comunidades “autênticas” e em vias de extinção bem como no desejo de “autenticidade” de um “outro” desconhecido. Na reprodução de um caderno de notas preparatórias para o projecto lê-se: “faremos de Marvila um lugar de festa e convívio, de partilha de memórias, lugares, espaços, maneiras de ver e de ser. Vamos à descoberta do outro. Vamos nessa?” (*ibid.*: 85). Esta atitude, baseada possivelmente na ideia da “missão” do design urbano – a de estar no “epicentro desta nova cultura que vive de dar vida às visões do Outro” (*ibid.*: 77) – surge igualmente em projectos de arquitectura e design no espaço público que foram produzidos noutros países, baseados no “desejo do encontro, a curiosidade de conhecer o Outro” (*ibid.*: 80). Com despudor, Mário Caeiro declara numa entrevista: “Em última análise, convidamos as pessoas a fazerem turismo em Marvila. Turismo na sua própria cidade, só que é um turismo cultural, um turismo afectivo e um turismo social” (*ibid.*: 436).

É forçoso notar que o contraste entre a mobilidade de uns, afortunados de a ter, e o situacionismo, ou condição de imobilidade, de outros não é objecto de reflexão por parte da organização. A mobilidade que caracteriza a vida contemporânea, e que Teresa Alves vê como responsável, em grande parte, pela formação de “territórios do nada” e de ninguém, é a mesma que lhe permite, enquanto intelectual, professora, geógrafa, etc., propor um sentido de lugar contido em Marvila de modo a contrariar a sua descrição da sensação de insegurança na sociedade actual. As suas afirmações não lidam com a desigual distribuição da mobilidade nas nossas sociedades nem com os diferentes níveis de controlo dessa mobilidade. Como sugere Doreen Massey, “a mobilidade e o controlo sobre a mobilidade simultaneamente reflectem e reforçam o poder” (Massey, 1993: 62). Excepcionalmente, um

projecto dos arquitectos Pedro Pacheco e José Adrião – que não foi concretizado – expressou um entendimento da necessidade de mobilidade e fluidez como virtuais fontes de poder por parte das pessoas. O projecto, baseado na ideia de ligações, propunha a recuperação e a melhoria de uma das antigas vias, uma azinhaga de Marvila, privilegiando assim a mobilidade e não as raízes.

Um exemplo de como as “fronteiras de Marvila” foram construídas em torno de um eixo “nós / eles”, o qual podia ser atravessado por “nós”, foi o projecto “Belcanto” de Catarina Campino, que “concebeu uma série de performances/recitais que visaram a execução de peças de ópera clássica, para voz e piano, em cinco locais ‘improváveis’ da freguesia, criando um contraste entre o espectáculo de beleza total que é a ópera, e a rudeza da realidade de Marvila” (Extramuros, 2001: 176). De acordo com o texto da publicação, o projecto procurou “questionar o lugar da cultura e os seus rituais próprios, bem como *dignificar* as pessoas e a paisagem de um bairro votado ao abandono por parte dos agentes culturais” (*ibid.*: 176). Os objectos e pessoas envolvidos, dizem-nos, foram pensados como uma “escultura total”. A artista pretendeu “*oferecer* aos habitantes de Marvila um momento privilegiado de beleza clássica que pudesse ficar na memória das suas vidas: quinze minutos da mais bela música escrita para piano e voz servidos com traje a rigor, e ao domicílio” (*ibid.*: 176).

A representação de outros e dos seus lugares reforça o desequilíbrio de capital cultural, simbólico e económico que é produzido através da circulação assimétrica de pessoas, bens ou significados. Como afirma David Harvey, “a luta travada pelas imagens e contra-imagens de lugares é uma arena na qual a política cultural dos lugares, a economia política do seu desenvolvimento, e a acumulação de um sentido de poder social estabelecido se fundem frequentemente de uma forma inextricável” (Harvey, 1993: 23). É disto exemplo a forma como a organização aborda a questão do acesso ao projecto LCN, patente no comentário de Mário Caeiro acerca dos textos traduzidos para crioulo guineense, quando afirma: “nós não traduzimos o projecto todo. Não pretendemos reforçar os guetos, essa tradução é apenas um gesto, e tudo isto é um conjunto de gestos [...]. É um símbolo!” (Extramuros, 2001: 420). Embora não saibamos quantas pessoas em Marvila falam crioulo guineense, este gesto, meramente simbólico, contrasta com o gesto bem real de produzir uma edição bilingue português/inglês e um site na WWW.

Contrariamente àquilo que é comumente afirmado em projectos no espaço público, o que está subjacente às atitudes dos intervenientes, é ainda a ideia de que o artista é uma pessoa especial com poderes especiais. LCN assumiu o carácter de projectos de arte pública desenvolvidos noutros paí-

ses nos anos 70 e 80, nos quais os artistas eram convidados a trabalhar com arquitectos e agentes do planeamento urbano para “humanizarem” os projectos.¹ É o caso do projecto da artista Fernanda Fragateiro, que foi convidada a participar no processo de melhoramento da área junto a um bloco de apartamentos com o objectivo de desenhar um jardim. O seu projecto reafirma, uma vez mais, a importância de promover um sentido de pertença ao lugar, e a vontade de “contribuir para a permanente construção de uma identidade social de bairro, que factores sociais, económicos, culturais e políticos não permitem cristalizar” (Extramuros, 2001: 191). A mistificação dos poderes da artista, evidentes no próprio processo de trabalho, reforça a singularidade dos que têm a mobilidade e o controlo para criar o espaço de acordo com a forma como imaginam os outros a viverem nesse espaço:

Como objecto de arte urbana, os jardins agregariam em si duas perspectivas distintas, uma primeira conceptual, onde *a artista sentiria o espaço, ouviria a sua linguagem e tentaria traduzir em códigos próprios o seu sentir*. Por sua vez, uma segunda, mais empírica, traduziria *a percepção da artista sobre como os outros sentem*, codificam e vivem o espaço, e seria na procura de uma cumplicidade entre ambas que nasceria o que a mesma apreende como “Lugar”. (*ibid.*: 192)

6. Despolitização e apropriação do espaço social

A apropriação do espaço público referida no projecto, ou a instigação da vontade de outros para que dele se apropriem, é um processo sobre o qual a organização e os agentes participantes não reflectem. A única autocrítica, presente no comentário acerca de um possível reforço do “exercício de poderes tradicionais” (Extramuros, 2001: 107), acaba, afinal, numa nota positiva: a experiência reforçou a visão da organização acerca da potencialidade deste tipo de projectos no espaço público, para os quais alguns agentes não estão ainda sensibilizados (*ibid.*: 107). Os organizadores não lidam de forma reflexiva com as suas posições subjectivas, com o poder que lhes advém da sua própria mobilidade ou com o modo como afinal *constroem* a noção de um lugar real. No final do projecto, nenhuma avaliação é feita acerca daquela que é talvez a única apropriação do espaço público em Marvila: a da própria organização.

Tal como no pior cenário proposto por Hal Foster em “The Artist as Ethnographer”, LCN não questiona a sua autoridade etnográfica nem a ausência de uma crítica institucional (Foster, 1996: 197); tais questões são até mesmo afirmadas no projecto. Parafraseando Foster, proponho que

¹ Veja-se, por exemplo, Kwon, 2002; Deutsche, 1996; Harding, 1995.

LCN “abstrai a cultura em estudo” ao cartografar o lugar como um território do nada, confirmando “a autoridade do cartógrafo sobre o lugar de um modo que reduz a desejada troca dialógica no trabalho de campo” (*ibid.*: 190). Para Rosalyn Deutsche, a dificuldade do termo “apropriação” é a de se perceber que o que tem de ser reconhecido no espaço público é a legitimidade do *debate* acerca do que é ou não legítimo (Deutsche, 1996: 273). A democracia e o espaço público são criados unicamente “quando a concepção de sociedade como uma entidade fechada” é abandonada e a identidade da sociedade se torna um enigma que está aberto à contestação (*ibid.*: 274).² Deutsche considera que o discurso urbano contemporâneo, ao operar com o slogan “a qualidade de vida”, usa uma estratégia apropriativa que pressupõe um sujeito universal equiparado a “o público” (*ibid.*: 275-276). Desse modo, é o conceito de apropriação de Claude Lefort que aqui se evoca; o do encerramento do espaço público por um poder distintamente anti-democrático, que se legitima ao atribuir ao espaço social um significado “adequado” e, assim, incontestável (*ibid.*: 275-276). Mas, ainda que LCN proponha apropriar “o espaço para além do seu domínio pelo poder capitalista e do Estado” (*ibid.*: 1996: xvi), como sugere o conceito de apropriação de Henri Lefebvre, é certo que nenhuma apropriação real pode ocorrer, por parte das pessoas, num projecto legitimado pelo poder do Estado. Isto é por de mais evidente na afirmação “temos connosco a força de grandes instituições, inclusive por parte da Câmara Municipal” (Extramuros, 2001: 424) – para não mencionar o Ministério da Cultura e o mais alto poder do Estado: a Presidência. O trabalho artístico de Francisco Tropa ilustra este argumento ao compreender a natureza fundamentalmente política de qualquer intervenção no espaço público. Tropa produziu um objecto em ouro, de valor igual ao do orçamento que recebeu, e ofereceu-o ao presidente da Junta de Freguesia – o representante da autoridade local envolvida no projecto. Com este gesto simbólico (e concreto), Tropa afirmou a responsabilidade política pelo actual estado dos espaços públicos e devolveu o poder nele investido, enquanto artista, à pessoa que afinal o detinha.

Em LCN, a tentativa de despolitizar o evento, e o próprio lugar, pretendeu legitimar a intervenção de organizações políticas e representantes públicos no espaço público em nome das pessoas e da melhoria da sua qualidade de vida. Mário Caeiro entende a “arte política” como um processo de negociação necessário à prossecução do projecto (Extramuros, 2001: 436, 440). Porém, duas das quatro condições que facilitaram o evento foram a não confrontação com decisões políticas, das quais resultariam os aspectos mais

² Ver também Laclau e Mouffe, 1985; Mouffe, 1993, 2000.

negativos da urbanização de Marvila, e a adequação do projecto aos objectivos políticos dos programas de financiamento: “Era fundamental não se dar ao evento um enfoque exclusivamente crítico de opções políticas; tínhamos de ser honestos e manter as ideias e as propostas num estado latente” (*ibid.*: 10). Por outro lado, a aprovação do financiamento pelo Programa Operacional da Cultura (POC), comprovou que o projecto se enquadrava nos objectivos, estratégia e prioridades do próprio POC, nomeadamente, “Promover uma nova imagem urbana” (*ibid.*: 11).

As duas outras condições para a implementação do projecto foram a negação da dimensão política do evento e do próprio espaço público de Marvila. Primeiro, Caeiro afirma que não estão a fazer política e que o processo nunca entrou na arena dos partidos políticos, agradecendo ao Presidente da Junta de Freguesia por não tirar vantagens políticas da situação (*ibid.*: 431). Segundo, a organização, ao optar por uma abordagem “pela positiva e não numa lógica de confronto directo com problemáticas delicadas” (*ibid.*: 11), minimiza a importância, para uma “democracia participativa”, de arenas públicas diversificadas e entendidas como espaços de contestação, bem como apaga todas as diferenças – culturais, raciais, de classe e de sexo. Nada ilustra melhor esta ideia de uma breve “participação numa comunidade de traça universal” (*ibid.*: 132) do que o cordão humano organizado durante o evento ao som de “Stand by me” de Ben E. King.

Em LCN, a reflexividade esteve ausente e a autoridade não foi questionada. Os projectos descritos na publicação não mostram sinais da participação das pessoas num plano conceptual; nenhum sinal, por isso, da referida intenção de “dar o maior destaque possível a contributos locais” (*ibid.*: 66), ou de que as pessoas tenham intervindo “no processo todo” (*ibid.*: 427), nem da publicitada “participação real” (*ibid.*: 107). Até mesmo as trocas com a população são desvalorizadas quando é sublinhado que a relação entre os artistas e a população foi uma *dádiva*, por parte dos primeiros, mais do que uma troca (*ibid.*: 432), eliminando assim qualquer gesto de cumplicidade por parte dos participantes – incluindo o papel dos espectadores imediatos enquanto produtores, também eles, de significados, e enquanto dimensão constitutiva do trabalho. LCN foi um projecto de natureza fundamentalmente dissociada, ou desvinculada, por se dirigir a uma audiência que não está imediatamente presente; uma esfera intelectual, académica, artística e política.³ Tal facto é evidente na fase inicial do projecto, a de

³ Numa discussão dos editores da publicação americana Documents, John Lindell, membro do agrupamento artístico Gran Fury, diz que “o sítio primário já não é o espaço físico da intervenção. É o evento e tudo mais à sua volta, porque ninguém vê estas exposições [...] [a cobertura pelos jornais] é uma audiência muito maior do que a dos visitantes de museus” (Foster, 1994: 14-15).

“recolha de textos de apoio” e “projectos de referência realizados no Estrangeiro”, os quais foram tidos em consideração “procurando garantir alguma espécie de validade teórica” (*ibid.*: 73). Mas o carácter discursivo e o posicionamento do projecto, noutra território que não Marvila, estão também patentes no formato escolhido para a sua “avaliação”. Mário Caeiro diz textualmente que, quando o projecto acaba, é tempo de “recuar e dar espaço aos *nostros* observadores, porque este projecto tem a característica de ter tido quatro observadores em várias áreas do conhecimento [...]. O projecto teve essa abertura” (*ibid.*: 449).

A palavra final é dada aos “especialistas” que, desse modo, saem reforçados na sua mobilidade e autoridade. Os observadores não se representam apenas a si próprios, informados pelas suas particulares experiências e especialidades; são vistos como representantes das diferentes ciências envolvidas. A sua autoridade científica é reforçada no modo como os seus nomes aparecem seguidos pela área que representam: “Medicina/Arte”, “Política Cultural”, “Design Urbano” e “Antropologia do Espaço” (*ibid.*: 491). A legitimidade destas áreas disciplinares substitui qualquer informação acerca da relevância do trabalho destes especialistas nestes campos. Contrariamente à intenção de que todos os participantes se revejam na publicação (*ibid.*: 107), esta mesma lê-se do princípio ao fim como um instrumento auto-congratatório. O sentido de alto risco assumido nos projectos, por diversas vezes elogiado pela organização (*ibid.*: 114, 417, 421), foi grandemente diminuído pelo poder exercido pela própria organização, para além de que o maior risco, o da invisibilidade, fora calculado desde o início: “A Arte e a Fotografia garantiram visibilidade para a iniciativa” (*ibid.*: 114).

7. “Porque é que existe o ser em vez do nada?”

José Maãs de Carvalho concebeu o seu trabalho para LCN como uma campanha publicitária, usando o slogan “Porque é que existe o ser em vez do nada?”.⁴ O projecto consistiu na selecção de doze pessoas de um dos bairros de Marvila para terem a sua imagem ampliada e promovida em posters e mupis juntamente com o slogan, bem como um número de telemóvel através do qual poderiam ser contactadas individualmente. Embora os posters não contivessem nenhuma referência à identidade da pessoa e ao seu estatuto, o artista, juntamente com a organização, seleccionou estas

⁴ A campanha baseia-se na mesma frase usada por Mark Titchner em 2001 num mural exposto no aeroporto de Heathrow, em Londres, no qual se lia “Why is there something instead of nothing?”.

peçoas para serem “heróis” da sua comunidade, e sublinhou o facto de que estas eram “peçoas reais” a que poderíamos ter acesso, ao contrário das celebridades promovidas nos *media*.

A motivação deste trabalho assemelha-se à do artista norte-americano John Ahearn numa encomenda para o programa “Percent for Art” em 1991, no South Bronx em Nova Iorque. Ahearn criou três estátuas-retrato de três peçoas que, segundo o artista, representavam “uma certa verdade acerca do bairro” (Kwon, 2002: 91). Ahearn procurou “contrariar os estereótipos negativos correntes sobre o Bronx” (*ibid.*: 84) ao criar retratos de peçoas do bairro, que foram assim “elevadas” ao serem colocadas num pedestal. Na sua análise ao projecto de Ahearn, incluindo os ataques às estátuas e sua eventual remoção, Miwon Kwon argumenta, plausivelmente, que “a argumentação desenvolvida acerca da comunidade e para a comunidade pelos artistas, comissários, administradores, críticos e demais grupos do público requer uma ampla análise crítica” (*ibid.*: 94). O que pretendo questionar no projecto de Maças de Carvalho é sobretudo aquilo que informa a obra, o que está subjacente às acções do artista, ao seu posicionamento e, neste caso concreto, embora semelhante a outros projectos que propõem *testemunhar* os outros, a forma como posiciona os outros. O problema reside na posição da qual o artista parte, muito próxima da que foi tomada pela própria organização do evento. Para entendermos melhor esta questão deveremos analisar o porquê de estas peçoas terem sido seleccionadas, o modo como isso foi feito, e o que significa ser herói da e para a comunidade.

David Chaney define “heróis” como a categoria mais tradicional de uma identidade ou tipo de fama institucionalizados: “Estas são figuras nos mitos e contos da cultura tradicional capazes de ultrapassar dificuldades e resolver exigências contraditórias impossíveis através de feitos extraordinários, de tal forma que se tornam modelos de valores sociais” (Chaney, 2002: 110). Este é claramente o caso no projecto de Maças de Carvalho, patente na sua intenção de “dar rosto(s) a esses bairros... gente que tenha um devir comunitário” (Extramuros, 2001: 153). A publicação menciona um “longo casting” para conhecer e compreender os bairros, mas Mário Caeiro explica o modo breve como foram seleccionados os heróis, através da mediação feita pela organização junto de membros representativos da comunidade:

Quando consultámos várias forças, que nós chamamos de “forças vivas” da freguesia. Uma delas é o Frei Franco, que é líder da comunidade religiosa franciscana [...] ele demonstrou-se disponível para nos ajudar a encontrar estes líderes. Houve também uma série de coincidências que nos agradaram; quando fomos ter com o Frei Franco, vimos um rapaz a passear com seu cão e perguntámos-lhe “quem é que faz

graffiti” e ele disse: “faço eu”. Quer dizer, em dois, três dias, a gente apanhou uma radiografia rápida de quem eram, assim como um par de líderes. Encontramos uma rapariga indiana que é assistente do Frei Franco, há o Sr. Casimiro, que é polícia e campeão de malha, há o Francisco, que é campeão mundial de juniores de *kickboxing*. (*ibid.*: 435)

A selecção pretendia ter um efeito moral muito particular, como explica Mário Caeiro: “A dada altura percebeu-se que poderia haver uma celeuma do tipo: ‘mas porque é que este é líder, e eu não?’ Mas rapidamente eles perceberam que eles eram líderes. Como eles *poderiam ser, pelo menos muitos outros, que fossem válidos, em termos sociais*” (*ibid.*: 435). Não restam dúvidas acerca de quem define as regras desta validade social, o que é tanto mais grave dada a visibilidade deste projecto em particular, ao funcionar como uma espécie de panfleto promocional do já proclamado “turismo do outro”:

Através disto conhece-se o Outro. Qualquer pessoa, neste momento, tem acesso a esse Outro via cartaz ou via postal, via Internet ou via mupis que já estão distribuídos por Lisboa [...] e é óbvio que nós estamos a desafiar as pessoas a confrontarem-se com esse Outro, telefonando para estas pessoas. (*ibid.*: 413)

Para o artista, a ideia de “aceder aos heróis” é uma crítica à celebridade mediática. Ao insistir na ideia de que os heróis de Marvila são “pessoas reais” com “vidas reais” que podem “realmente” ser “contactadas”, Mações de Carvalho participa num dos debates mais comuns acerca do estrelato; a questão da autenticidade suscitada pelo provável desfasamento entre a pessoa que é uma estrela e a sua *persona* pública (Chaney, 2002: 111). Os heróis da cultura de massas são “mais eficazmente categorizados como estrelas” (*ibid.*: 110). Pode dizer-se que são “famosos em todos os aspectos do seu ser”; o que os torna famosos não é tanto o que fazem mas sobretudo aquilo que são, podendo assim “transcender o seu contexto original” ao serem reforçados em “relatos suplementares” (*ibid.*: 110-111). Se os heróis podem ser ou não ficcionais, como afirma Chaney, “as estrelas são efectivamente pessoas reais” (*ibid.*: 111) e não é necessário que sejam exemplares. De facto, aquilo de que parecem precisar é de “meios de publicidade baratos e de fácil reprodução, mas, mais substancialmente, as fotografias têm a capacidade de expressar uma atitude ou estado de espírito através do posicionamento, adereços, iluminação – personalidade” (*ibid.*: 111). Há ainda a considerar as celebridades: “pessoas que adquirem autoridade meramente pela sua presença no discurso público” ou que simplesmente “adquiriram uma

identidade pública” (*ibid.*: 113). Ironicamente, Mações de Carvalho tenta contrariar o que considera ser um “modelo” negativo gerado pela profusão de estrelas e celebridades nos *media* em relação à quais estamos enganosamente longe, produzindo os seus heróis através de instrumentos semelhantes, permitindo um real acesso aos heróis de Marvila através do mais massificado e icónico adereço moderno:

A cada um foi dado um telemóvel (artifício identitário que sublinha a individualidade destas pessoas – às vezes não atenderam, porque estavam na escola ou no trabalho... como as pessoas reais!), que permitiu a quem telefonou saber o que é o projecto mas, essencialmente, conhecer estes heróis, o que fazem. (Extramuros, 2001: 157)

Os contos de heroísmo requerem um enquadramento narrativo simples (Chaney, 2002); estes foram criados usando o contexto de uma identidade estereotipada sobreposta ao território e às pessoas de Marvila. Contudo, deveríamos perguntar-nos, qual o feito extraordinário que fez destas pessoas heróis? Como afirmou Mário Caeiro, muitos outros poderiam ter sido escolhidos “se fossem válidos em termos sociais”, e, segundo os critérios do artista e da organização, seriam válidos aqueles “cuja actividade tivesse um devir comunitário” (Extramuros, 2001: 157). Sabemos que havia um rapaz que era campeão de juniores de *kickboxing*, uma jovem que tinha um grupo de dança, uma jovem assistente do frei, um músico, um graffitter, um polícia reformado, etc. Se tais actividades podem ser consideradas socialmente válidas, elas não são de modo algum extraordinárias de forma a garantir aos que as praticam o estatuto de heróis. Assim, estas pessoas são vistas como “heróis de Marvila” precisamente, ou unicamente, porque elas *estão* em Marvila; em Marvila a sua normalidade, “socialmente válida”, é *extraordinária*.

Mações de Carvalho *constrói* estas pessoas como “heróis do quotidiano”, como lhes chama (*ibid.*: 157), e heróis da comunidade, ao apresentar a realidade deles, a sua imagem (eles próprios) como extraordinária na sua normalidade. Constrói-os a partir de uma narrativa feita da imagem negativa que é um cliché da vida suburbana, onde ser normal é um feito singular que o artista testemunha e nos apresenta para ser testemunhado com um efeito moralizador. A falta de reflexão sobre a posição do artista está patente na aparente ausência de subjectividade – aclamada pelos defensores de um papel artístico actuante na esfera pública, dedicado a *ser para os outros*, e já não como figura isolada no seu estúdio (Lacy, 1995) – a qual esconde afinal uma autoridade reforçada neste novo papel de narrador (Kwon, 2002), ou mesmo manipulador de marionetas; o de fazer dos outros aquilo que eles são. Quero com isto dizer que, rebatendo alegadamente uma imagem

supostamente negativa, o artista propõe a salvaguarda da identidade de outros, construindo-a sob a forma fantasiosa do herói, a partir da imagem daquilo que eles já são: pessoas comuns.

8. Conclusões

A mobilidade da arte pública tornou-se mais popular depois da polémica remoção da obra de Richard Serra “Tilted Arc” da Federal Plaza em Nova Iorque, em 1989, a qual reforçou a visão de que as comunidades locais devem estar envolvidas no processo de produção da arte nos espaços públicos. A possibilidade de fazer projectos específicos mas de cariz temporário resultou das novas práticas museológicas, que ultrapassaram a ideia do valor do original para valorizarem e adquirirem a arte desmaterializada de outrora. As práticas artísticas de intervenção em contextos locais dificilmente poderiam ser significativas para um público mais vasto, já que o seu envolvimento com questões locais concretas teria uma esfera de circulação e influência restritas. Porém, no mundo da arte, enquanto *network*, os projectos artísticos de intervenção no espaço público circulam independentemente do seu lugar de origem; os discursos académicos e as narrativas históricas através das quais procuram legitimação são os receptáculos que lhes permitem navegar em águas supra-nacionais. Estas práticas discursivas, situadas sobretudo no plano teórico, e dissociadas do espaço que efectivamente as acolhe, têm a vantagem de serem desmaterializadas, reduzindo-se, no essencial, a informação que pode ser documentada. Dessa forma, os projectos no espaço público são desenhados especificamente para gerar sítios mediáticos, na medida em que o sucesso depende sobretudo da extensão da sua visibilidade. LCN dificilmente pode ser localizado em Marvila, Lisboa; em vez disso, Marvila é o espaço onde o projecto pôde ser construído através de discursos que estão situados noutros espaços, nomeadamente no mundo da arte e, cada vez mais, também, no mundo académico.

As novas possibilidades de trabalhar no espaço público e com comunidades resultam de mudanças no sistema de financiamento das artes e da economia moral da reforma urbana (Kester, 1995). Os projectos culturais públicos, como Lisboa Capital do Nada tentam regenerar espaços urbanos considerados problemáticos e ajudar a construir uma identidade social, vista como a identidade das pessoas com o lugar. No entanto, como argumentei aqui, o projecto apropria-se do espaço público em nome das pessoas e com a autoridade que lhe é concedida por poderes locais e nacionais. A condição de mobilidade de artistas, intelectuais, políticos e especialistas, contrasta com a imobilidade de outros, que são, dessa forma, sujeitos a uma identidade local e objectificados por um olhar turístico. Esta forma de turismo cultural

mantém as assimetrias de mobilidade, reforçando o poder daqueles que detêm o controlo sobre a sua própria mobilidade e sobre a circulação de significados. Nesta nova incursão pelos espaços públicos, os artistas vanguardistas publicitam o seu estatuto artístico e o poder da arte para mudar a sociedade com trabalhos que pretendem construir os sítios como específicos, ao substituir a experiência fragmentada e subjectiva do espaço por uma representação disciplinadora e unificadora, ou coerente, descurando assim o conceito de lugar como *processo*.

Referências Bibliográficas

- Alves, Teresa (2001), "Territories of Nothing: Between Hope and *utopia*", in *Extramuros*, 53-61.
- Augé, Marc (1995), *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trad. John Howe. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*, org. R. Johnson. Cambridge/Oxford: Polity Press.
- Chaney, David (2002), *Cultural Change and Everyday Life*. New York: Palgrave.
- Crane, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: the New York Art World, 1940-1985*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Debord, Guy (1995), *The Society of the Spectacle*, trad. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone.
- Deutsche, Rosalyn (1996), *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Esche, Charles (2002), "The Possibility Forum – Institutional Change and Modest Proposals", *Artlink*, 22(4), 11-13.
- Extramuros (2001), *Lisboa capital do nada/Lisbon capital of nothing*. Lisboa: Extramuros.
- Foster, Hal *et al.* (1994), "On Site Specificity", *Documents*, 2(4/5), 11-22.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Frow, John (1991), "Tourism and the Semiotics of Nostalgia", *October*, 57, 123-151.
- Harding, David (1995), "Another History", in Malcolm Dickson (org.), *Art with People*. Sunderland: AN Publications, 28-37.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harvey, David (1993), "From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity", in Jon Bird *et al.* (orgs.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. London: Routledge, 3-29.
- Kester, Grant (1995), "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art", *Afterimage*, January, 5-11.
- Kwon, Miwon (2002), *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Lacy, Suzanne (org.) (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.
- Massey, Doreen (1993), "Power-Geometry and a Progressive Sense of Place", in Jon Bird *et al.* (orgs.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. London: Routledge, 59-69.
- Mouffe, Chantal (1993), *The Return of the Political*. London / New York: Verso.
- Mouffe, Chantal (2000), *The Democratic Paradox*. New York: Verso.