

Paredes sujas, estruturas temporárias e outros sucessos no espaço público

Margarida Brito Alves

Professora Auxiliar - Departamento de História da Arte FCSH-UNL / Investigadora IHA
margaridabritoalves@gmail.com

Em frente à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – um projecto de Cottinelli Telmo, inaugurado em 1951 – encontram-se alinhadas quatro estátuas em pedra realizadas por Salvador Barata Feyo, inspiradas em figuras da Antiguidade Clássica, e que representam a Eloquência, a Filosofia, a História e a Poesia. Colocadas sobre pedestais com uma altura de cerca de 2 metros, cada uma dessas estátuas tem sensivelmente 3 metros.

Simbólicas e representativas, trata-se assim de peças que, nos termos de Rosalind Krauss, obedecem a uma “lógica de monumento” (Krauss 1979, 33), mostrando, desde logo pela sua dimensão, que são “maiores do que a vida”, e obrigando-nos a olhá-las de baixo para cima, com distância e deferência.

No entanto, e se bem me recordo, essa distância nunca impossibilitou que estas estátuas fossem activadas como parte de um quotidiano social e académico.

Podia tentar lembrar-me com maior exactidão se foram essas as estátuas que vi vendadas durante as primeiras contestações ao pagamento de propinas nos anos 90, e que fotografei. Talvez pudessem ter sido as da Biblioteca Geral. Ou ambas. Pouco importa.

Recentemente voltei a Coimbra e subi a pé da Rua Ferreira Borges à Universidade, fazendo um percurso que nesses mesmos anos muitas vezes repeti e que agora me parecia repetir como uma estranha

Drawing from the tension between success and detour, this paper aims to discuss the relation between art and activism, analyzing the transformative potential of artistic interventions developed in public space – and that, testing the established conventions, in diverse ways, create new everyday dynamics. In this sense, it examines the projects of three artist collectives - Orange Work, Escritório Ambulante and Stalker – which, in different urban contexts and over the last decades, have addressed the city as a space of questioning and debate.

Keywords: Public Art; Art and Politics; Activism; Orange Work; Escritório Ambulante; Stalker.



de visita à cidade. Essa estranheza foi contudo um pouco menos estranha não por reconhecer as muitas construções, os degraus do Quebra-Costas, a Sé Velha – o imutável, os “pontos fixos” (Rossi 1966) e as memórias a eles associadas –, mas por reencontrar as paredes vivas dessas ruas – paredes que, constantemente, servem de suporte às mais diferentes frases que nelas são inscritas. Voltei a fotografar. Numa delas, anonimamente, alguém escrevera “Já ninguém sabe o que é a felicidade e quem sabe já só vive na saudade”. Enquanto fotografava, passou uma freira que me perguntou se eu concordava.

Continuei a subir, e a ler, e junto à Faculdade de Letras encontrei, desta vez, o pedestal da Poesia com a inscrição a vermelho “Paredes brancas, consciência suja”.

Com uma coroa de louros na cabeça e com um braço levantado como se declamasse, pareciam ser essas, naquele dia, as palavras de Safo.

O breve diálogo que tive durante a subida já me tinha confirmado os efeitos que uma intervenção no espaço público pode ter, incitando à troca de ideias, ao debate, à formação de uma relação (ainda que provisional), mas esta frase remetia para uma outra dimensão. Não apenas na medida em que estabelecia uma relação directa, de complementaridade, entre o público e o privado, ou entre o social e o individual, mas porque desarrumava uma certa ordem. Com efeito, nesta formulação, a eventualmente desejável e regrada brancura das paredes correspondia a um branqueamento, a um silenciamento, a um não agir, a um compactuar.

Um acto de transgressão, de desvio – grafitar uma parede numa rua –, poderia assim constituir-se como um gesto de consciência cívica, que utiliza o espaço público enquanto espaço de comunicação, de partilha, de crítica, de dissonância ou até de confronto – como é suposto que seja.

Em 1986, Marshall Berman publicou o artigo «Take it to the Streets: Conflict and Community in Public Space», no qual abordou as categorias de sucesso/fracasso ou de norma/desvio a partir do

espaço público, colocando a seguinte questão: “When we hear about successful public spaces, we should ask: successful for what? Who benefits from a police definition of success, that is, success as absence of trouble?” (Berman 2017, 83).

Embora, na actualidade, se tenha tornado muito mais complicado responder a esta questão, de facto, se o espaço público deve ser um espaço de diversidade, de encontros, de interacções, de trocas, de integrações, de transformações, de contradições, e até mesmo de protesto e de revolta, a imposição de uma norma compromete e reprime o potencial que o define. É neste sentido que, na perspectiva de Berman, “the real failures in public space are not the streets full of social, sexual and political deviants, but rather the streets with no deviants at all. (...) The glory of modern public space is that it can pull together all the different sorts of people who are there” (Berman 2017, 84).

É a partir desta ideia de sucesso, na qual o desvio opera como instrumento que está na base desse mesmo sucesso, que podemos abordar diversas propostas artísticas que têm vindo a ser desenvolvidas em diferentes contextos urbanos ao longo das últimas décadas. Relançando os debates em torno da relação entre arte e activismo, e através de múltiplas estratégias capazes de introduzir alterações na estrutura urbana, essas propostas têm abordado o espaço público justamente enquanto espaço de questionamento, de debate e de transformação. Com efeito, trata-se de práticas desenvolvidas a partir de especificidades locais e que assumem uma dimensão relacional (Borriaud 1998), procurando muitas vezes constituir-se como exercícios de intervenção social e política - e que têm vindo a ser pensadas por diferentes autores, tais como Hal Foster (1995, 2004), Grant H. Kester (1998), Lars Bang Larsen (1999), Tom Finkelpearl (2001, 2013), Miwon Kwon (2002), Claire Doherty (2004), Johanna Billing, Nilsson Lars e Maria Lind (2008), Claire Bishop (2006, 2012) ou Boris Groys (2014).

Com base nessas dinâmicas, em *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, publicado em 2002, Miwon Kwon diagnosticou aliás o que, seguindo a expressão de Suzanne Lacy¹, designou como “novos géneros de arte pública”, procurando inscrever estas práticas numa genealogia cujo início situa no final dos anos 60. Depois de verificar que, ao longo das décadas de 70 e 80, muitas intervenções no espaço público foram determinadas por critérios de especificidade que privilegiaram questões físicas e formais, Kwon notava então uma passagem do “site-specific” ao “community-specific”², ao identificar um foco em dinâmicas mais fluídas, centradas sobretudo em particularidades sociais, e que colocavam a sua ênfase no processo e não tanto na produção de um objecto.

É essencialmente dentro destas coordenadas que podemos inscrever o trabalho dos três colectivos de artistas que de seguida abordarei - *Orange Work*, *Escritório Ambulante* e *Stalker* -, procurando pensar algumas das formas de operar que, ao longo das últimas duas décadas, têm contribuído para o alargamento deste campo de acção e para o questionamento dos modos de habitar, e logo de transformar, a cidade.

Cor de Laranja

Em 2004, John Hawke e Sancho Silva iniciaram o *Orange Work*, um projecto colaborativo baseado na construção de estruturas temporárias, não autorizadas, no espaço público. Adoptando o cor de laranja fluorescente e executadas a partir de elementos usualmente associados a obras de manutenção e melhoramentos na cidade – como telas de protecção, cones de sinalização, faixas ou fitas – estas estruturas dissimulavam a sua presença enquanto objectos artísticos.

Ou seja, desviando uma linguagem associada a um sistema de controlo urbano, questionavam esse mesmo sistema. Funcionavam assim como dispositivos que testavam as lógicas que regulam o espaço público, subvertendo alguns dos códigos que lhe são inerentes.

Enquanto intervenções, estas construções incorporaram uma dimensão processual, na medida em que, a partir do momento em que eram instaladas, escapavam quase inteiramente ao controlo dos seus autores, passando a depender de imprevisíveis dinâmicas de interacção definidas pelos habitantes e transeuntes que com elas se confrontavam.

Instaladas em cidades como Nova Iorque, Lisboa, Milão ou Oslo, e estabelecendo uma tensão entre o anonimato e o reconhecimento, as diferentes estruturas que foram desenvolvidas pela dupla de artistas corresponderam, formalmente, a tipologias como um posto de observação, uma paragem de autocarro, um quiosque de informação, uma área de relaxamento, um monumento, ou um banco de descanso – e duraram um período que foi de 2 dias a 15 semanas, dependendo dos modos como foram assimiladas, ou recusadas, pelo contexto em que se localizavam.

A primeira dessas construções, *Cube and Clubhouse*, foi colocada em 2004 numa área negligenciada em Brooklyn, junto a um viaduto, e reclamava um perímetro urbano através de um procedimento de demarcação, limpeza e construção. Tratava-se de uma estrutura leve, executada em madeira e em tela plástica, configurada como um espaço acessível através de uma porta. Durou 5 semanas, tendo sido realocizada e quebrada por desconhecidos.

Situada muito perto do cruzamento entre as Myrtle e Bedford Avenues, em Brooklyn, no lugar de uma paragem de autocarro desactivada, *Bus Stop Project* correspondeu a uma estrutura que se formalizava como um espaço de espera, ou até de estar, e que se manteve activa durante 56 dias, entre Abril e Maio de 2005.

Executada com madeira e uma tela de plástico cor de laranja semi-transparente, e de planta rectangular – com uma dimensão de 305 centímetros de comprimento por 190 de largura –, a construção tinha uma altura de 213 centímetros, e era recortada por duas entradas, que permitiam o seu atravessamento, e um rasgo rectangular horizontal, num dos seus topos, que facultava a visualização da estrada. Incluía ainda dois bancos de madeira virados um para o outro, incitando à socialização, e um texto, afixado no seu

interior – que foi removido no segundo dia, e que suscitava alguma confusão sobre a legalidade da presença da estrutura, uma vez que era composto a partir de uma lei sobre o depósito de lixo na ruas de Nova Iorque, tendo sido substituídas algumas das palavras do documento original.

De acordo com o registo que foi mantido durante o processo pelos artistas – que diariamente anotaram as diferentes situações observadas –, a obra foi quase imediatamente ocupada por diferentes utilizadores após ter sido instalada, tendo aliás sido assumida pelos próprios condutores de autocarros como um ponto de paragem.

Ao longo de seis semanas, a estrutura funcionou como espaço de espera, mas também de abrigo em dias de chuva ou de neve, e chegou a ser deslocada para uma posição de perpendicularidade em relação ao passeio, funcionando como um espaço de passagem. Durante esse período, os artistas asseguraram a sua manutenção: retiraram o lixo acumulado no seu interior (como jornais e copos descartáveis de café, que testemunhavam a sua utilização); reposicionaram a construção quando deslocada; cobriram, com novas fitas, buracos feitos com cigarros; reforçaram a estrutura; num dia de neve, limpam a cobertura e salgaram alguma área em redor da construção, definindo um espaço envolvente. Paralelamente, a construção foi igualmente reposicionada e limpa por desconhecidos, e foi suporte de diferentes graffitis que assinalaram a sua apropriação, através de *tags* e palavras como “Vanessa, Wanda, Tyrene, Shandel”, mas também “Our Hut”.

Depois de 56 dias de ocupação, após várias reparações periódicas, e tendo em conta a sua falta de estabilidade, os artistas resolveram remover a construção – que, mais tarde, serviu como *non site* em contexto expositivo, para albergar o vídeo *Bus Stop*, que documentou o projecto.

Posteriormente, entre outros projectos, John Hawke e Sancho Silva desenvolveram estratégias semelhantes em obras como *Infogon*³ (2005), em Lisboa; *Bench Zone* (2006) e *Rest Area – Open House*⁴ (2006), ambas em Nova Iorque; *Steam Shop Project*⁵ (2006), em Oeiras; *Adam Smith Memorial*⁶ (2006), em Milão; ou *Solarium Complex*⁷ (2007), em Oslo.

Invariavelmente, os projectos realizados testaram as convenções do espaço público, nele interferindo ao interromperem hábitos e ao constituírem-se como elementos capazes de suscitar novos usos – e assim alterar, mas também criar, dinâmicas quotidianas. Com efeito, enquanto *obras abertas* (Eco 1962) apropriáveis por todos, equivaleram a formulações que, partindo dos artistas, foram completadas pelo público – que, através da sua participação, se tornou num agente activo na própria construção da obra e na sua inscrição na cidade. Com base em mecanismos de apropriação, absorção, alteração, rejeição, ou mesmo destruição, essas construções testaram a elasticidade e a plasticidade do espaço urbano. Desse modo, revelaram e activaram o próprio sistema que estrutura a cidade – que, ao longo do processo, foi igualmente reestruturada.

Por outro lado, ao colocarem uma estrutura susceptível de ser ocupada no espaço público, os Orange Work esbateram as fronteiras entre o colectivo e o individual, ou entre o exterior e o interior, uma vez que geraram formas alternativas de habitar a cidade, desencadeadas pelas múltiplas relações entre indivíduos – de partilha, de colaboração, de discussão ou de tensão – suscitadas a partir do objecto.

Lotes Vagos

Formado por Breno Silva e Louise Ganz, o *Escritório Ambulante* foi constituído em 2004, em Belo Horizonte, correspondendo a um espaço fixo, mas também a um módulo de trabalho móvel, instalável nas ruas dessa cidade, que visava oferecer serviços de projectos de arquitectura e de design. Com base nessa estrutura, e em contacto próximo com as populações locais, os dois artistas e arquitectos desenvolveram diversos projectos de activação do espaço urbano, através dos quais procuraram questionar os modos de habitar a cidade.

Em 2005, iniciaram o projecto *Lotes Vagos: Ação Colectiva de Ocupação Urbana Experimental*, que posteriormente se desdobrou em diversas edições⁸, e que se objectivou na transformação temporária de lotes de propriedade privada em espaços públicos.

Organizada como uma acção colectiva, a iniciativa contou com a participação de um número relativamente alargado de artistas e arquitectos⁹, mas também de habitantes locais, e consistiu na ocupação de cinco lotes de propriedade privada em Belo Horizonte¹⁰, que foram disponibilizados pelos seus proprietários e nos quais decorreram diversas intervenções que, por um período previamente definido, os activaram enquanto parte de um quotidiano urbano.

Desenvolvendo-se como um processo de identificação, negociação e apropriação, o projecto foi iniciado com a realização de percursos pela cidade que tiveram o propósito de mapear os muitos lotes que apesar de coexistirem no quotidiano urbano estão usualmente dele desligados, tratando-se de áreas muitas vezes abandonadas ou limitadas por muros e vedações. Depois de, num segundo momento, os lotes seleccionados terem sido negociados com os seus proprietários – através de acordos verbais ou contratos assinados que definiram o seu carácter e duração (Ferreira 2008) –, foram discutidas e implantadas as propostas de utilização para cada um deles. Por fim, as parcelas tornaram-se acessíveis às populações locais, oferecendo novas possibilidades de uso e redefinindo, desse modo, o desenho e as vivências da cidade.

Assim, num dos lotes que ficava numa zona perto de hospitais, com pequeno comércio, restaurantes e habitações, e que foi disponibilizado por um período de três meses, foram plantados 100 m² de relva. A operação contou de imediato com a participação de vizinhos, que não apenas colaboraram na instalação das placas de relva, como projectaram áreas para a plantação de flores e de hortaliças. Durante os fins-de-semana, passaram a levar piscina,

grelhador, guarda-sol e jogos para aquele espaço, assumindo-o como um lugar de lazer da comunidade.

Utilizado durante a semana como parque de estacionamento, um outro lote funcionou aos domingos como perímetro para feira de frutas, leituras, cortes de cabelo, massagens e conversas. Um lote situado numa área comercial, sem zonas verdes, passou a constituir-se como um espaço para pausas durante a hora de almoço, no qual foram instaladas redes para descanso. Num lote aberto, frequentemente utilizado como campo de futebol, foi organizado um banquete com os moradores da habitação local – que contribuíram com comida e levaram cadeiras, pratos, talheres e copos.

Nestas dinâmicas, Breno Silva e Louise Ganz funcionaram sobretudo como catalisadores de um processo participativo, acolhendo sugestões e acasos e tornando-se autores de “um projecto sem projecto” (Ganz 2013, 140). Com efeito, transferidos temporariamente do individual para o colectivo, esses lotes mobilizaram os habitantes locais para a definição da utilização de uma área que foi assumida como um espaço de convivência, de conectividade e de partilha. O vazio, indeterminado, passou assim a oferecer-se como um campo de possibilidades que expôs “um sentido de liberdade e de expectativa”¹¹, tal como referiu Louise Ganz.

Nessa medida, o projecto estabeleceu uma dinâmica que não apenas criou novos programas para o usufruto de uma população local, mas reforçou um sentido de comunidade e suscitou novos comportamentos com base na discussão e participação. Por outro lado, questionou a própria construção da cidade, e as lógicas de mercado que lhe são subjacentes, ao tornar ténues as fronteiras entre o público e o privado, ao dar acesso ao previamente inacessível. Habitar a cidade, nestes termos, não é uma prática apenas determinada por um desenho fixo rigidamente estabelecido, condicionado e regrado, mas pode corresponder a um fluxo que incorpora a capacidade de redefinir o espaço urbano.

Efectivamente, os programas que foram desenvolvidos no âmbito deste projecto, subvertem normas e sistemas de regulação. Expandem o doméstico, criam novas ecologias, definem microestruturas e testam novos sistemas de relações entre habitantes. Como afirmou igualmente Louise Ganz, distanciam-se da espectacularização e podem aliás equivaler a “uma forma de resistência a uma sociedade de controle.”¹²

Ao fomentar uma noção de comunidade, o projecto *Lotes Vagos* demonstrou como as relações entre indivíduos podem produzir, construir e reconstruir a cidade – que, nesta perspectiva, e tal como defendeu Henri Lefebvre (1968), não resulta apenas da organização de relações, mas depende dessas relações.

Transurbâncias

Stalker é um colectivo de arquitectos e investigadores associados à Universidade Roma Tre, constituído em meados da década de 1990, e que em

2002 fundou a rede *Observatorio Nomade (ON)* – que estendeu as acções do grupo à participação de artistas e activistas, e que, internacionalmente, tem vindo a desenvolver diferentes iniciativas¹³ centradas na problematização e activação do espaço urbano.

Privilegiando uma dimensão fenomenológica, e adoptando o caminhar como instrumento de acção, os *Stalker* organizam caminhadas colectivas – transurbâncias –, pautadas pela indeterminação e guiadas pelo mote “quem perde tempo ganha espaço” (Careri 2016, 171). Em articulação com as práticas de deambulação e de deriva situacionistas, estas caminhadas cruzam zonas periféricas e marginais das cidades, procurando mapear um território híbrido e fragmentado, usualmente considerado anónimo, e determinado por supostos “vazios”. Estes “vazios” são contudo espaços habitados, que cresceram como sistemas paralelos, organizando as suas próprias dinâmicas e construindo as suas próprias regras. Como a zona do *Stalker* de Andrei Tarkovsky – uma inspiração declarada do grupo –, trata-se de espaços codificados, com fronteiras e armadilhas invisíveis que podem no entanto ser (cuidadosamente) atravessados.

A primeira das caminhadas organizadas pelos *Stalker* decorreu entre 5 e 8 de Outubro de 1995, em Roma. Reuniu artistas e arquitectos, e consistiu num percurso com início na estação de Vigna Clara, em ruínas, e que atravessou zonas abandonadas. Foram então percorridos campos, rios e ferrovias, tendo sido cumprida uma radial externa ao centro da cidade. Nas palavras de Francesco Careri, cruzaram “áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contém em si mesmas a dupla essência de refugio e recurso”, “lugares difíceis de serem compreendidos e, conseqüentemente, de serem projectados”, e determinados por um “equilíbrio instável” (Careri 2017, 15) – “um espaço intermediário, um parêntesis da cidade” (Idem, 17).

O trajecto, que contribuiu para uma leitura da cidade a partir da sua periferia, foi documentado através de fotografias, um vídeo, um diário de bordo, um manifesto e um mapa – intitulado *Planisfero Roma*, no qual foram assinalados os cheios e os vazios dessas áreas, respectivamente marcados a amarelo e a azul marinho, revelando um arquipélago cujo mar consistia num “vazio informe” (Idem, 18).

No entanto, e seguindo ainda Careri, esse vazio “não é, afinal, tão vazio como pode parecer” (Idem, 21), correspondendo a um espaço de pluralidades, que assume diferentes identidades, e é marcado por novas populações, e novas relações, em contínua transformação – que necessitam de ser compreendidas.

Após alguns anos de exploração de zonas urbanas periféricas, os *Stalker* iniciaram um trabalho que, para além da observação e auscultação com base nas caminhadas, passou a assumir uma responsabilidade de transformação – procurando assim, através da interacção com os habitantes locais, fazer parte de um processo de mutação.

Nesse sentido, Campo Boario, a área de um matadouro abandonado em Roma, serviu, a partir de 1999, como laboratório para uma primeira experiência centrada na interação e convivência entre diferentes culturas. Com efeito, no pátio interno desse complexo situam-se as caravanas dos Rom Kaldeirash – nómadas italianos especializados em trabalhos de metal –, mas também os estábulos com cerca de 300 cavalos de condutores que colaboram em circuitos turísticos da cidade; o *Villagio Globale*, um centro social; assim como diversas comunidades de senegaleses, norte-africanos e italianos sem moradia fixa. Nesse ano, na sequência de uma proposta dos *Stalker*, em articulação com a associação Azad¹⁴, para que fosse recuperado e ocupado um dos edifícios do Campo Boario¹⁵, o espaço passou ainda a contar com um núcleo de refugiados curdos. Através de um processo de constante tensão e negociação, a chegada dessa comunidade curda não só transformou as dinâmicas previamente existentes naquela área, como tornou mais permeáveis as suas fronteiras – que se abriam também à convivência com os artistas, arquitectos e investigadores dos *Stalker*.

Com base nesse processo de co-habitação, ao longo dos meses, e anos, seguintes, foram desenvolvidas diferentes iniciativas que contribuíram para a construção de um sentido de comunidade e para a produção de um espaço social – através de actividades como a organização de jogos e workshops, a partilha de refeições ou a celebração de datas especiais referentes às diferentes culturas.

De acordo com Francesco Careri, foi necessário encontrar “a maneira conveniente” de se relacionarem com os habitantes locais, salientando que o facto de não terem qualquer intenção de desenhar projectos ou criar obras, mas terem antes assumido uma “modalidade lúdica”, propondo “acções poéticas e não funcionais” (Careri 2017, 29), foi um elemento chave para conseguirem actuar dentro dos processos de transformação que decorreram.

Cruzando e habitando áreas desligadas da cidade consolidada, mas que nem por isso deixam de ser cidade, as transurbâncias dos *Stalker* tornam visíveis zonas consideradas invisíveis, procurando aprender com as dinâmicas que testemunham e com as quais interagem a partir de uma relação de colaboração. Nessa medida, não apenas contribuem para a discussão dos modos de habitar e de fazer cidade, como introduzem alterações aparentemente subtis que, contudo, têm a capacidade de suscitar novas relações espaciais e sociais – de criar um espaço de conectividade capaz de alterar comportamentos, mas também de transformar a própria ideia de cidade.

Efectivamente, tendo por referência a *Nova Babilónia*¹⁶ de Constant, os *Stalker* propõem mecanismos de projecto e de funcionamento mais fluídos, que nos façam interrogar o que é a cidade e o que entendemos por espaço público, procurando sobretudo construir pontes capazes de revelar contradições e diluir as dualidades entre centro e periferia, entre dentro e fora, mas também entre culturas e identidades.

Nas Ruas

Ainda que temporárias, as actividades dos colectivos acima abordados assumem um carácter experimental e exemplificam práticas que exploram o potencial transformativo da estrutura urbana em que se inscrevem. Operando no *desvio*, perturbam e consistem em intervenções através das quais a cidade não obedece apenas a um desenho fixo e rígido, previamente determinado, mas corresponde a um espaço não neutralizado, em constante transformação, e determinado por um envolvimento directo e activo por parte dos habitantes na sua definição e construção.

De facto, estes projectos constituem-se essencialmente através de encontros e cruzamentos, e estabelecem conexões sociais inclusivas e indeterminadas que poderão, ou não, a partir deles ser estendidas. Nestes termos, baseiam-se em formulações que contam sobretudo com o que cada um está disposto a investir, ao definirem uma articulação na qual os artistas não assumem uma posição hierárquica, surgindo antes como agentes, quase invisíveis, que incitam à aproximação e à integração, mas também ao reconhecimento da pluralidade, ou mesmo ao confronto entre antagonismos. Encorajando o estabelecimento de relações, e agindo no *político* (Mouffe 2006), mais do que alguém que pensa o espaço urbano, o artista cria uma estratégia, ou até um campo de possibilidades, para que os outros se envolvam igualmente, e diversamente, nesse exercício.

Os projectos dos três colectivos sob análise introduzem assim micropolíticas com a capacidade de criar espaços, de desafiar restrições, redefinir vivências, alterar consciências e explorar processos alternativos de fazer cidade. Nessa medida, abordam a cidade não apenas como palco, mas como arena (Lefebvre 1968, 58); como um território de continuada estruturação, desestruturação e reestruturação; um território reconfigurável, negociado, recodificável e produzido através das práticas que nele têm lugar, revelando que o desenho da cidade pode modelar os comportamentos, mas que os comportamentos também modelam a cidade.

No entanto, embora desenvolvidos directamente no quotidiano - e lançando assim a discussão em torno do binómio arte/vida - estes projectos equivalem essencialmente a laboratórios, uma vez que, enquanto práticas artísticas, pertencem a um regime outro. Como afirmou Jacques Rancière, “as práticas artísticas são «maneiras de fazer» que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações que estas estabelecem com as maneiras de ser e as formas de visibilidade” (Rancière 2010, 14). Nesta perspectiva, através dos desvios que propõem e das ideias que emprestam, e que iluminam, inspiram e dão sobretudo visibilidade a possibilidades alternativas - e, apenas desse modo, participam na partilha e na construção de um comum (Rancière 2010, 13). Nestes termos, mostram não tanto como o espaço público funciona, ou como deve funcionar, mas antes como *também* pode funcionar.

Independentemente dos debates que estas propostas, e muitas outras, suscitam, tendo em conta as relações que estabelecem entre arte e vida ou entre arte e política - desde o questionamento sobre a necessidade de que seja preservada "a especificidade do activismo artístico enquanto prática diferenciada de outras formas de activismo político" (Kester 1998, 8) e a problematização das relações que os artistas estabelecem com as suas audiências, constituintes e comunidades (Kester 1998, 13); à discussão acerca das frágeis analogias entre arte e política que por vezes estruturam este projectos (Foster 2004); à polémica em torno da prevalência da dimensão colaborativa e social sobre a dimensão artística que os determina, e da forma como deslocam o foco do objecto para o processo (Bishop 2006, 180); ou ainda ao debate sobre as tensões e os paradoxos entre arte e activismo (Groys 2014) -, é de salientar o modo como elegem a rua, o espaço público, como território privilegiado de actuação para questionar as normas e os padrões instituídos.

Importa pois, sobretudo tendo em conta as (em grande parte ausentes) políticas de espaço que definem o nosso quotidiano - e recordemos, como refere Kristin Ross, que a vida quotidiana é principalmente (embora não inteiramente) um conceito espacial (Ross 1988, 8-9) -, voltar às ruas de forma activa e participada.

Recuperemos aqui, e uma vez mais, Marshall Berman, para quem a rua era um lugar primordial de comunicação, o espaço onde devemos viver o tempo em que vivemos, e que defendeu uma noção de modernismo ancorado ao presente, participado e em constante actualização, contraditório e intimamente ligado a uma dinâmica urbana com a capacidade de aproximar os cidadãos.

Num mesmo sentido, contraditoriamente, também alguns dos desvios no espaço público podem afinal corresponder a sucessos, determinados por ambiguidades, confrontos e constantes transformações, sendo a rua um lugar onde podemos "experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho" (Berman 1989, 372) - e no qual, eventualmente, escrever nas paredes, instalar estruturas temporárias, activar lotes vazios ou simplesmente caminhar, poderão ser formas de exercer o *direito à cidade*.

[Enquanto terminava e não terminava de escrever este texto voltei novamente a Coimbra. O pedestal da Poesia foi entretanto limpo, devolvido ao branco. Por enquanto.]

Notas

¹ Miwon Kwon recupera a expressão “new genre public art” utilizada por Suzanne Lacy numa conferência em 1993. Ver Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2004, p.104.

² Miwon Kwon refere a noção de “community-specific”, seguindo o artista Christopher Sperandio, que utilizou o termo para se referir um noção mais expandida de “site-specific”. Ver Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2004, p.109.

³ *Infogon*, de 2015, teve a duração de 10 semanas e fez parte do programa *Project Room*, comissariado por Delfim Sardo no Centro Cultural de Belém. Constituiu-se como uma triangulação, ou rede de transferências, entre a sala de exposição, um relvado exterior ao CCB e um quiosque octogonal implantado num vazio urbano em Chelas. Para mais informação, ver <<http://www.johnhawke.com/public-art/infogon/1>>, consultado a 10 de Julho de 2017.

⁴ Produzida no âmbito do projecto *Mind the Gap*, com curadoria de Eva Diaz e Beth Stryker, Smack Mellon, *Rest Area - Open House* tratou-se de uma estrutura formalizada em madeira e tela cor de laranja semi-transparente, que configurava um espaço com dois bancos e uma mesa, e que esteve instalada em Brooklyn entre 15 de Março e 22 de Abril de 2006 - tendo sido removida pelo Sanitation Department. Simultaneamente, foi realizado um vídeo com base em entrevistas feitas aos habitantes da zona.

⁵ Organizada como parte do programa *Steam Shop (or the painter's studio)*, que consistiu numa residência de 10 artistas apresentada na Fábrica da Pólvora, em Oeiras, com curadoria de Alexandra do Carmo.

⁶ Com a duração de uma hora, *Adam Smith Memorial* correspondeu a uma participação no programa *Seeing the Invisible*, que teve a curadoria de Shin Il

Kim e de Valeria Schulte-Fischedick e foi organizado pela Galeria Ricardo Crespi em Milão.

⁷ Consistiu numa instalação produzida no contexto da iniciativa *Urban Interface Oslo*, com a curadoria de Susanne Jaschko, e que teve a duração de três semanas.

⁸ O projecto teve continuidade em 2005, ainda em Belo Horizonte, e em 2008 e 2009, respectivamente em Fortaleza e em São Paulo. Em 2006, esteve na base do documentário M2 - DOC TV 3, realizado por Ines Linke e Louise Ganz e produzido pela Arquípedago Audiovisual.

⁹ Designadamente, Ana Paula Baltazar, Breno da Silva, Carolina Junqueira, Cinthia Marcelle, Fabiola Tasca, Grupo MOM, Hélio Passos, Ines Linke, Lais Myrrha, Louise Ganz, Maril Dardot, Melissa Mendes, Rodrigo Borges, Rita Velloso, Ronaldo Macedo, Sara Ramo e Silke Kapp.

¹⁰ Em 2016, a cidade de Belo Horizonte, com cerca de 2.400.000 habitantes, possuía sensivelmente 70.000 lotes vagos - que representavam 10% da totalidade de propriedades privadas. Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (n.º. 11), São Paulo: USP, 2008 - artigo disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>>, consultado a 4 de Julho de 2017.

¹¹ “O lote vago tem uma potência evocativa sobre a percepção da cidade contemporânea, pois expõe a ausência de uso, de actividade, e ao mesmo tempo o sentido de liberdade e de expectativa. Está ao lado das residências e dos locais de trabalho. Com o uso dos lotes vagos uma outra dinâmica se estabelece, outros comportamentos surgem e novos programas locais podem ser desenvolvidos. Podem ser transformados em espaços para o encontro, para a observação e experimentação da natureza na microescala urbana. Podem-se criar vacas leiteiras, estender roupas, colocar piscinas plásticas, realizar casamentos e festas, realizar jantares, podem ser salas

de estar, local colectivo para assistir TV. Os jardins podem ser de hortaliças, de flores ou pequenos campos selvagens. Podem se constituir como espaços de trocas de produtos, lugares para descanso e leitura, para costuras, para observação dos astros, ou actividades como jogos, salão de cabeleireiros, pequenos concertos musicais". Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (n.º. 11), São Paulo: USP, 2008 - artigo disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>>, consultado a 4 de Julho de 2017.

¹² "Esses possíveis programas para lotes vagos distanciam-se da espectacularização, já que podem ser construídos pela própria população local, ser efémeros e constituírem novas ecologias e sistemas. Acredito serem uma forma de resistência a uma sociedade do controle". Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (n.º. 11), São Paulo: USP, 2008 - artigo disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>>, consultado a 4 de Julho de 2017.

Bibliografia

AAVV, *Scènes à Faire*, New York: Art & Law Residents, 2012

AAVV, *Flâneur. New Urban Narratives*, Lisboa: Procurarte, 2016

ALVES, Cauê; TEJO, Cristiana (curadores), *Itinerários, Itinerâncias - 32º Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011

BERMAN, Marshall (1982), *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar*, Lisboa: Edições 70, 1989

BERMAN, Marshall (1986), «Take it to the Streets: Conflict and Community in Public Space», *Modernism in the Streets. A Life and Times in Essays. Marshall Berman*, editado por David Marcus e Shellie Sclan, London/ New York: Verso, 2017, pp. 73-91

¹³ A partir de 2009, o colectivo desdobrou a rede em diversos projectos, tais como *Primaveraromana*, *LAC_Laboratorio Arte Civiche*, *Museo Relazionale*, *Stalker Walking School* ou *Space Experience*. Para mais informação, ver Francesco Careri, *Caminhar e Parar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

¹⁴ Trata-se de uma associação de apoio ao povo curdo.

¹⁵ Para mais informação sobre este processo, ver Francesco Careri, «Boario Stop», *Caminhar e Parar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 25-30. Consultar também *Circles Campo Boario 1999-2007. Eight Years in the City of Others*, disponível em <stalkerpedia.wordpress.com/circles/>, consultado a 19 de Julho de 2017.

¹⁶ *Nova Babilónia* foi um projecto desenvolvido entre 1956 e 1974 por Constant (1920-2005) - que, através de maquetes, desenhos, pinturas e colagens, conceptualizou um modelo de cidade nómada, de propriedade colectiva, baseada numa ideia de rede que transformaria o mundo, libertando os seus habitantes para o lúdico.

BISHOP, Claire, «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», *Artforum* (February 2006), pp. 178-183

BISHOP, Claire, *Participation*, London / Cambridge: Whitechapel / MIT Press, 2006

BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectorship*, London / New York: Verso, 2012

BILLING, Johanna; LIND, Maria; NILSSON, Lars, *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. London: Black Dog Publishing, 2008

CARERI, Francesco (2002), *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016

- CARERI, Francesco, *Caminhar e Parar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017
- DIAZ, Eva; STRYKER, Beth (curadoras), *Mind the Gap*, New York: Smack Mellon, 2006
- DOHERTY, Claire, *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*, London: Black Dog Publishing, 2004
- ECO, Umberto, *Opera Aberta*, Milão: Bompiano, 1962
- FERREIRA, Ines Karin Linke, *Inter/Loc/ Ação. A concepção da obra e as suas interdependências espaciais*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008
- FINKELPEARL, Tom, *Dialogues in Public Art*, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2001
- FINKELPEARL, Tom, *What we made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, 2013
- FOSTER, Hal (1995) «Artist as Ethnographer?», *The Return of the Real*, Cambridge - Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 171-203
- FOSTER, Hal, «Arty Party», *London Review of Books* (London, 4 December 2004), pp. 21-22
- GANZ, Louise, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (nº. 11), São Paulo: USP, 2008 - artigo disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>>
- GANZ, Louise, «Lotes Vagos», *Devir Menor. Arquiteturas e Práticas Espaciais Críticas na Ibero-América*, editado por Susana Caló e Inês Moreira, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013, pp.140-145
- GROYS, Boris, «On Art and Activism», *eflux journal* #56 (June 2014)
- HAWKE, Jonh, «Authorized Disruption. John Hawke and Orange Work, 2005-2010», *Radical History Review* N. 109 (Winter 2010), New York: MARHO, pp. 153-161
- KESTER, Grant H., *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham / London: Duke University Press, 1998
- KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol. 8 (Spring 1979), pp. 30-44
- KWON, Miwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge - Massachusetts, The MIT Press, 2004
- LARSEN, Lars Bang, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, no.1 (London: Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-87
- LEFEBVRE, Henri (1968). *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011
- LEFEBVRE, Henri (1974), *The Production of Space*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 1991
- MOUFFE, Chantal (2006), «Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica», *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, pp. 59-70
- PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2005
- RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne, 2010
- ROSS, Kristin, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988
- THOMPSON, Nato, *A Guide to Democracy in America*, New York: Creative Time Books, 2008.