

ARTE PÚBLICA EM LISBOA 94: CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA: INTENÇÕES E OPORTUNIDADES⁷⁷

Telmo Lopes. Universida de Bcelona – Bolseiro FCT

Summary

The capital city of Portugal, Lisbon - a coastal city with a population of around 540000 people – was nominated as European Capital of Culture in 1994. This study describes how Public Art projects were included in those cultural master plans and how they affected their environment, from the cultural event to the physical identity that remained there. This study relates the impact of Public Art in Urban Design under a reflexive point of view which expresses future connections of this theme with the city, and supply with documents Lisbon's Public Art of 1994, mainly through the influence of the event of Lisbon European Capital of Culture.

Antecedentes Europeus

"If I were to begin again, I would begin with Culture".

- Jean Monnet, fundador da CEE.

O programa Capital Europeia da Cultura nasceu no seio da União Europeia pelos Ministros da Cultura dos estados membros. Como refere Myerscough⁷⁸, a concepção não foi resultado de nenhum plano estratégico, mas sim, como acontece frequentemente em expeditos pensamentos artísticos, nasceu de uma simples ideia capaz de desenvolver uma visão cada vez mais ampla, conforme o desenvolvimento das heterogéneas diligências de cada país participante e como cada um pode aproveitar esta ideia de futuro para potenciar e transparecer as suas mais-valias de identidade cultural. Esta iniciativa foi desde início bem acolhida pelos estados membros por fomentar a cultura como um pilar considerado necessário ao desenvolvimento económico e social sustentável para uma Europa equilibrada.

Foi no primeiro encontro de Ministros da Cultura da Comunidade Europeia (CE) em Novembro de 1983, que surgiu a decisão de começar por designar ano após ano uma "Capital Europeia da Cultura" (European City of Culture). As acções culturais não faziam parte das decisões legais do sistema da CE, até que em Junho de 1983, os Chefes de Estado da CE, na sua "Solemn Declaration of European Union", convidaram os estados membros a consciencializar a necessidade de uma tomada de acção conjunta num número variado de áreas culturais⁷⁹.

Este facto gerou o primeiro encontro informal de Ministros da Cultura dos Estados Membros, presidido pelo Ministro da Cultura da Grécia, na altura Melina Mercouri que com o forte apoio do Ministro Francês Jack Lang, sugeriram aos restantes estados membros o estabelecimento do título "Capital Europeia da Cultura", assumido pelos próprios Ministros da Cultura, criando postos permanentes de supervisão destes eventos na Comunidade Europeia.

Este programa tem fundos de investimento com aplicação prática na acentuação da identidade local e visibilidade cultural além fronteiras. Deste modo, como nos apresenta a introdução à página web da União Europeia sobre Capitais Europeias da Cultura:

*"A designação da "Capital Europeia da Cultura" contribui para valorizar a riqueza, a diversidade e as características comuns das culturas europeias e permite um melhor conhecimento mútuo entre os cidadãos da União Europeia."*⁸⁰

⁷⁷ Fragmento da tese de DEA defendida na Universidade de Barcelona, setembro 2006

⁷⁸ MYERSCOUGH, John, "Measuring the impact of the Arts: the Glasgow 1990 experience", *Jornal do Market Research Society*, 1990.

⁷⁹ In FORREST, A., "A New Start for Cultural Action In European Union", *Jornal Europeu de políticas Culturais*, Vol.1, Nº.1, 1994.

⁸⁰ Em www.europa.eu/scadplus/leg/pt/lvd/l29005.htm

O programa teve então como base “criar uma maior aproximação e entendimento entre os cidadãos europeus⁸¹”, a importância económica da cultura também contribuiu para o rol de razões evocadas pela ministra da Cultura da Grécia, para o suporte de necessidades e intenções culturais. Melina Mercouri pretendia também um maior diálogo entre artistas e a “*inteligência*” na Europa – “*é hora dos ministros da cultura serem ouvidos tão alto como os tecnocratas. Cultura arte e criatividade não são menos importantes que a tecnologia o comercio e a economia.*”⁸²

O programa começou então com Atenas para o ano de 1985, e continuou sempre a actuar com base em acordos inter-governamentais. Actualmente, podem ser seleccionadas várias “Cidades Europeias da Cultura” que acontecem em simultâneo para um mesmo ano. Esta medida, acontece em casos pontuais e começou por acontecer no ano 2000 com um número excepcional de cidades em simultâneo, principalmente por ser um ano simbólico da viragem para o terceiro milénio, acrescentando a este marco a vontade participativa de cada estado membro. No ano 2000 existiram então 9 capitais europeias da Cultura⁸³ e foi o ano com maior número de cidades a impulsionar uma maior interligação cultural na sociedade europeia.

Como podemos concluir em resoluções do Conselho de Ministros⁸⁴, as regras do programa pretendem acima de tudo abrir à união europeia aspectos particulares da cultura da cidade designada, e do país ou região envolvida e concentrar na cidade em causa um número de contribuições culturais dos outros estados membros, e integrá-la numa rede de europeia de cidades culturais.

No que respeita às designações das cidades, os prazos entre a nomeação e a realização do evento diferem conforme a circunstância e em alguns casos são relativamente apertados, por exemplo no caso de Atenas e Florença foi de menos de um ano, outras cidades tiveram mais tempo, como por exemplo o Luxemburgo que teve desde 1989 a designação para 1995.

Contudo, os apoios da Comunidade Europeia são indirectos – é necessário ter em atenção, como foi referido no primeiro parágrafo deste capítulo, que o conceito deste programa não é da Comissão Europeia mas sim do Conselho de Ministros da Cultura dos Estados Membros – foi “Directorate X”⁸⁵, que apoiou os programas. Podemos observar um crescimento quantitativo dos apoios, principalmente na década de 90 (fig 1)

Os apoios cresceram também nos anos seguintes, determinando-se em 1994 o apoio de cerca de 3x1 milhão de ECUs para ano 2000.

É relevante que em estudos europeus sobre eventos culturais, os elementos artísticos são sempre considerados⁸⁶. A maior parte das “Cidades de Cultura” desta rede em curso, evita os “excessos do star-system” e procura uma identidade simbólica local a enfatizar, i.e., o teatro experimental de Berlim, os programas de artes visuais em Glasgow ou os projectos de “cross-art” em Amesterdão. Em Lisboa a característica proeminente da oportunidade deste título teve base nas intervenções urbanas e arquitectónicas daquele ano, mas uma situação geral é que apesar do incremento de oportunidades a curto prazo para artistas, os apoios financeiros são poucos, face a outras áreas culturais.

⁸¹ Citação da Ministra da Cultura da Grécia, no estudo de MYERSCOUGH: “*European cities of culture and cultural months*”, European Commission and city authorities of the N.C.C.E., Londres, 2003.

⁸² *Idem*.

⁸³ No ano 2000 foram Capitais Europeias da Cultura em simultâneo as cidades de Avignon, Bergen, Bologna, Bruxelas, Helsinki, Cracow, Reykjavik, Praga, Santiago de Compostela, o que foi uma excepção. A designação de mais do que uma Capital Europeia da Cultura para um mesmo ano aconteceu posteriormente, mas apenas com o título distribuído por 2 cidades para o mesmo ano: em 2001 (Porto e Roterdão), 2002 (Bruges e Salamanca), 2004 (Génova e Lille).

⁸⁴ Ver o *anexo* final que reúne os textos do Conselho de Ministros referentes a este assunto.

⁸⁵ O Directorate-General X (Décimo), ou DGX, trata de assuntos relacionados com Informação, Comunicação, Cultura e Política Audiovisual para a comissão Europeia.

⁸⁶ Segundo as análises feitas em “*Measuring the impact of the Arts: the Glasgow 1990 experience*”, por John Myerscough no Jornal do Market Research Society, 1990.

Ano	Cidade	Apoios (em ECUs)
1985	Atenas	108 000
1986	Florença	136 000
1987	Amesterdão	137 000
1988	Berlim	200 000
1989	Paris	120 000
1990	Glasgow	120 000
1991	Dublin	120 000
1992	Madrid	200 000
1993	Antuérpia	300 000
1994	Lisboa	400 000

É relevante que em estudos europeus sobre eventos culturais, os elementos artísticos são sempre considerados⁸⁷. A maior parte das “Cidades de Cultura” desta rede em curso, evita os “excessos do star-system” e procura uma identidade simbólica local a enfatizar, i.e., o teatro experimental de Berlim, os programas de artes visuais em Glasgow ou os projectos de “cross-art” em Amesterdão. Em Lisboa a característica proeminente da oportunidade deste título teve base nas intervenções urbanas e arquitectónicas daquele ano, mas uma situação geral é que apesar do incremento de oportunidades a curto prazo para artistas, os apoios financeiros são poucos, face a outras áreas culturais.

Como consequência deste facto aparecem então temas sócio-culturais relevantes, como as conferências político-sociais a um “assumido” nível internacional (europeu), como por exemplo EEC (European Capital of Culture) Conference, em Florença ‘86 “A Changing Europe: The Cultural Challenge”, ou em 1990 em Glasgow “Arts without Frontiers”, ou outros encontros abrangentes que criaram uma rede de discussão científica como acontece anualmente com as conferências internacionais do Waterfronts of Art⁸⁸.

É exactamente sobre questões relacionadas com elementos artísticos colocados no espaço público que vamos prosseguir, nas problemáticas que os “campos complexos” da escultura (Rosalind Krauss)⁸⁹ trazem ao levantamento de questões científicas nas últimas décadas do século XX, seja na indiferença ou na polémica pública que se gera⁹⁰, ou mesmo por ser consensual a percepção de acontecerem, por vezes casos de sucesso como também noutras situações, verdadeiros “desastres” no impacto da colocação de Arte no espaço público.

O contexto Português não apresenta grandes desfasamentos do que acontece ao nível internacional, mas as suas circunstâncias particulares fizeram com que durante as últimas décadas do século XX a Arte dos espaços públicos tivesse implicações sociais que se relacionam directamente:

⁸⁷ Segundo as análises feitas em “*Measuring the impact of the Arts: the Glasgow 1990 experience*”, por John Myerscough no *Jornal do Market Research Society*, 1990.

⁸⁸ Waterfronts of Art é um projecto do PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory), que publica online a revista científica com o mesmo nome pelo CRPolis (Polis Research Center) da Universidade de Barcelona.

⁸⁹ Em 1979, Rosalind Krauss publica *Sculpture in the expanded field*, texto de referência nas discussões sobre escultura nos anos seguintes, onde considera a questão do objecto escultórico para além do próprio objecto, pelos agentes exteriores que o afectam: quando a disciplina opera no que ela designa “campos complexos”, entre o limiar das fronteiras disciplinares da Arquitectura e da Paisagem, entre os agentes externos de influência como a paisagem, a cidade, as pessoas; contexto que difere do “campo neutro” da tradição moderna mercantil, i.e., sobre o branco da Galeria, sem agentes externos.

⁹⁰ Por exemplo, a obra *Tilte Arc* de Richard Serra, onde a polémica sobre a reestruturação dos percursos da Praça em volta da escultura (“muro”) recoloca, após a modernidade, a questão do poder da arte pública em reestruturar o espaço público para além do ornamento que possa representar, não obstante a controvérsia aprofundada no texto de Suzi Gablik em *Mapping the Terrain*, controvérsia gerada pela noções da liberdade radical e autónoma como a peça foi colocada, incidindo sobre questões estéticas formais mas problematizando as dimensões sociais da apropriação do espaço.

primeiro com transformações políticas nacionais e posteriormente com transformações para uma sociedade de consumo de massas; segundo e em simultâneo: de uma imagem cultural nacional, para uma imagem cultural internacional.

Lisboa e o contexto Português

Curiosamente foi quando Atenas aparece como 1ª Capital Europeia da Cultura que Portugal entra para a CE. No contexto português, em 1985, a Europa era uma mais valia de oportunidades externas. A vontade de integrar esta rede emergia de uma fase complexa em Portugal, que poucos anos atrás, tinha saído de um regime de ditadura colonial e vivia sentimentos instáveis de pós-revolução do 25 de Abril de 1974.

O contexto do país foi repentinamente transformado e a democracia encontrava-se em fase delicada, pelos possíveis excessos indefinidos das interpretações do novo gosto a “liberdade” político-social. O que aconteceu no espaço público acompanhou a queda do regime pela tentativa de destruição de símbolos, e pela pintura mural, por vezes agressiva e informal, com iconografias inclusive de influência “maoísta”⁹¹. As pinturas e cartazes que faziam então a imagem da cidade tinham um carácter informativo mas também impositivo, grande parte das vezes sem consistência material para se tornar uma camada perene na cidade, que fosse mais tarde considerada monumento.

Em vez de centrada nos objectos, a monumentalidade esteve na acção simbólica em si, como por exemplo a renomeação da ponte que atravessa o rio Tejo construída durante o regime do Estado Novo (anteriormente com o nome de “Ponte Salazar”), que passou a ter o nome de “Ponte 25 de Abril”.

Com esta conjuntura política, apenas no final dos anos 70 começou a ter expressão no espaço público a *Performance*, e mais do que erigir monumentos, são as *Artes performativas* que traduziram a libertação de ideias e comportamentos, e favoreceram o experimentalismo e o desenvolvimento de novos processos criativos. Renunciaram o Museu e as galerias, tanto como o objecto artístico “físico”, e procuraram a proximidade do público na rua, para se afastarem da mística académica das profissões artísticas⁹².

Aconteceram intervenções com expressão mediática no espaço público, como foram as do grupo ACRE, constituído por Clara Menéres, Lima de Carvalho e Queiroz Ribeiro com convicções para «*a total liberdade de criação*», em conjunto com «*Uma arte para toda a gente [...] um trabalho de arte colectiva e directa dos artistas, numa abordagem de um presente revolucionário*», e sem restrições para «*qualquer tipo de obra de intervenção artística sob o pretexto de que o povo não entende ou não precisa “disso”*». Registou-se uma importante intervenção em Lisboa deste grupo, que foi a pintura do pavimento da Rua do Carmo com um grande impacto visual, para além de outras intervenções no norte do país, significativas a nível nacional. Pela apropriação pública de emblemas nacionais (como na intervenção na torre dos Clérigos no Porto), o grupo distribuía comunicados onde afirmavam: «*Recusando processos elitistas... o Grupo Acre propõe uma Arte inconformista, pobre, festiva, simples nos processos e anticomercial*».

Com objectivos de se definir uma cultura artística no espaço público de Lisboa após a revolução, conhecida por uma «operação estética» nacional, os manifestos com maior impacto que surgem na sequência desta linguagem “*performativa*” da Arte da Capital Portuguesa e foram lançados pelo crítico Ernesto de Sousa⁹³ sob o nome de «*Alternativa Zero*», numa exposição em Belém com

⁹¹ Como por exemplo os cartazes do partido de esquerda MRPP (Movimento Revolucionário do Proletariado Português).

⁹² Em PEREIRA, José Fernandes (direcção), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa, 2005.

⁹³ Ernesto de Sousa, crítico da Arte Portuguesa do século XX, pede uma escultura “sem parede nem plinto”. De inspiração no grupo Fluxus de Joseph Beuys, com quem Ernesto de Sousa trabalhou, a exposição foi polémica e de carácter revolucionário, sob o nome “*Alternativa Zero*”, como acção essencialmente performativa, embora não possa ser considerada nos âmbitos da Arte Pública Perene de Lisboa, a sua importância no âmbito deste trabalho, assenta na polémica nacional que consegue levantar, sobre questões que se colocam entre os conceitos: Arte e Espaço Público em Portugal.

performances no espaço público. A exposição colocava em questão o possível caminho que a arte portuguesa devia seguir, com um certo grau de referência à Alemã Documenta de Kassel. Segundo José Augusto França, isto funcionou como uma “bomba” catalizadora para a saída da situação incerta que simbolizou o fim dos anos setenta.

Nos anos seguintes a essa revolução, as exposições realizadas no exterior não corresponderam a uma acção de “estudo sério”, que no entanto sempre faltou em Portugal⁹⁴, e o único pólo que apresentava as correntes artísticas contemporâneas mais internacionais ao povo Português era até então, a Fundação Gulbenkian. A única alternativa a este nível encontrava-se no Centro de Arte Contemporânea na cidade do Porto.

A falta de critérios de selecção sobre a negação da estética instaurada no antigo regime passou por situações como a falência do concurso para um monumento ao 25 de Abril em 1979, que em outras formas seguia as linhas conhecidas da *land, eco, minimal e body art*⁹⁵. Esse monumento que João Pinharanda⁹⁶ considera o mais genuíno monumento ao 25 de Abril de 1974, revelou-se um “anti-monumento” por se apresentar sem lugar nem corpo físico, mais pela sequência das circunstâncias político sociais do país do que por alguma consciência cultural e artística, próxima das novas teorias de arte que surgiam internacionalmente naqueles anos. **O povo português deste modo, demonstra o que não quer mas, não define que caminhos devem seguir as linguagens da Arte Pública na Cultura Portuguesa, deixando abertura à possível diversidade cultural, oposta à arte de propaganda do regime político anterior.**

Como consequência das reacções às circunstâncias deste período que acabamos de descrever, salvo poucas excepções, a produção Artística para o espaço público em Lisboa foi essencialmente efémera. Segundo José Augusto França, para a década após o antigo regime, o balanço do estado do final dos anos 80 foi de poucos resultados culturais no que respeita às Artes Perenes no espaço público, como se deu conta a Secretaria de Estado da Cultura e o seu Instituto Português do Património⁹⁷ (posição tomada após uma nova mudança de governo).

A necessidade de novos equipamentos culturais surge então, e sem estudos de público ou programas, começa a ser construído no início da década de noventa um grande Centro Cultural localizado em Belém, desenhado pelo arquitecto italiano V. Gregotti, enquanto o património continuava a ser tratado com atenção reduzida, mesmo após o grande incêndio no Chiado, em 1988, que abalou o centro urbano mais cultural da cidade.

As festas da cidade de Lisboa no início da década de 90, de entre um vasto programa, contemplaram a colocação de intervenções Artísticas no espaço público durante três anos consecutivos, i.e., foi relevante a visibilidade pela cor e escala das intervenções do artista português Xana na cidade Universitária, mas o carácter foi sempre festivo, mais associado ao período das festas da cidade do que à identidade simbólica da cidade dia a dia, sem produzir reflexões sobre a importância da Arte no espaço público.

A possibilidade de dotar de importância significativa os impactos da Arte Pública no Design Urbano e nas tensões da estrutura da cidade a uma escala territorial, tem um primeiro efeito propulsor com a designação de Lisboa Capital Europeia da Cultura em 1994, onde várias sinergias para acentuam a cultura no centro da cidade, e só posteriormente, com o a EXPO de 1998, se monumentaliza a periferia urbana a oriente da cidade, com a Arte Pública a dar um contributo importante nos novos significados de uma nova parcela de cidade pós-industrial, regenerada sob a frente do rio, dotando estas zonas do prestígio de nova centralidade.

⁹⁴ Em AUGUSTO FRANÇA, José, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX: 1910-2000*, Livros Horizonte, 4ª edição, Lisboa, 2000.

⁹⁵ Em AUGUSTO FRANÇA, *Idem*.

⁹⁶ Em PINHARANDA, João, “Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de Hoje” in *Arte Pública – estatuária e escultura de Lisboa (roteiro)*, (ed.) Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa 2005.

⁹⁷ Pelas decisões políticas consequentes, artes referidas no apontamento de José Augusto França, são certamente as Artes no geral, para além da Arte Pública “permanente”, englobam toda a vida cultural do espaço público, desde as Artes do espectáculo ao património arquitectónico.

Estas tensões centro periferia, aconteceram por acaso? **Existiria a necessidade de fazer mais Arte Pública “monumental” no centro? Ou o facto de se acentuar a vida cultural do centro da cidade pelo design urbano, que trouxe uma nova percepção da vida cultural urbana, aconteceu na procura de uma definição da cidade: como Capital do País, ser também capaz de suportar uma vida cultural com projecção internacional?**

É consensual que conceito subjacente a ao evento Capital Europeia da Cultura torna a Comunidade Europeia mais atractiva, como acrescento às dinâmicas internacionais europeias. A cidade contemplada com o título, durante um ano, organiza segundo as suas características específicas, os propósitos da candidatura que aspiram ao impulso ou renovação de uma cidade de Arte e Cultura, o que seria um impulso importante na imagem internacional da cidade de Lisboa, que antecipava e preparava dinâmicas sociais para sua exposição internacional de 1998.

Esta possibilidade pode, não sugerir somente uma torrente de eventos culturais, capazes de publicitar a cidade como uma cidade apetecível ao turismo, como pode sugerir também, um desenvolvimento de novos hábitos culturais nos habitantes, e deixar mesmo uma herança perene de imagem de cidade, que pode ser traduzida pela Arte Pública.

Convictas de possibilidades de desenvolvimento cultural a várias vertentes, a secretaria de Estado da Cultura e a Câmara Municipal de Lisboa, indicaram como ambição ao Governo Português em 1986/87 e a 2 de Novembro de 1989 que a cidade fosse então designada para cumprir os objectivos do título inicialmente previsto para 1996. Posteriormente, a designação foi antecipada de 1996 para 1994 segundo um acordo inter-governamental de troca de data com Dinamarca.

Lisboa: objectivos gerais e operacionais

Lisboa é a capital de Portugal, está localizada na foz do Rio Tejo junto ao Atlântico e apesar de ter uma população de 564.657 habitantes (sensos de 2001), é envolvida por uma grande conurbação na qual se define uma área metropolitana (grande Lisboa) que já em 1994 ultrapassava os 2,6 milhões de habitantes (e especificamente 2.661.1850 nos sensos de 2001).

Esta situação permite-nos observar que se trata de uma cidade com uma população que diariamente efectua deslocações pendulares entre o centro e as periferias, o que se reflecte na vida cultural do centro da cidade, já que grande parte da população vive nas periferias. Eram objectivos urgentes em 1994, contrariar a degeneração dos centros, atraindo e criando públicos culturais diversos.

A Cidade de Lisboa, consciente do alargado âmbito de benefícios que este programa poderia trazer, mostrou grande interesse em ser designada⁹⁸ e a estratégia realizada foi clara: focalizou-se no **desenvolvimento de estruturas, físicas e de evento para o sector da cultura da cidade**, ao acrescentar e estender ramos culturais, para implementar um programa durante todo o ano. Não no sentido de tornar 1994 apenas num festival mas para encher de conteúdo e diversidade as actividades regulares da cidade. Lisboa pretendeu também, deste modo, **estimular os mercados culturais**.

Tema chave foi: *“Lisbon a Meeting Point of Cultures”*, que teve na imprensa nacional um impacto possível de observar neste estudo. Para além da imprensa nacional, a informação no estrangeiro correspondeu às sinergias dos objectivos do programa por parte da Europa e por parte dos objectivos portugueses, na vontade da construção de um pensamento cultural internacional nos cidadãos portugueses e na recepção dos visitantes. Apesar da inserção de produções culturais portuguesas em circuitos da Europa central e para fora da Europa⁹⁹, 55% da imprensa internacional foi de Espanha, país vizinho, e 28 % do resto da Europa.

⁹⁸ Myerscough, *idem*.

⁹⁹ O caso dos filmes Portugueses de 1994 presentes em festivais europeus, ou as obras de Artistas portugueses inauguradas em estações de metro estrangeiras, i.e., a oferta de um painel de azulejos da autoria de Júlio Pomar, ao Metropolitano de Bruxelas, para a estação Jardin Botanique; ou a oferta de trabalhos de artistas – de David de Almeida ao Metropolitano de S. Paulo e de Bartolomeu Cid dos Santos ao Metropolitano de Tóquio, para a estação de Niombashi.

O efeito mediático do evento foi conseguido e publicaram-se folhetos de programação, vários catálogos de exposições para além dos relatórios logísticos das obrigações para com a Europa. Na falta de outra documentação primária sobre o assunto, os registos de imprensa revelaram ser o caminho possível por uma análise exaustiva dos artigos, para ser permissível tirar conclusões sobre o sucedido, nas quais, além da questionável veracidade de todas as informações, as conclusões têm foco, principalmente, na organização sobre a importância atribuída a certos assuntos, considerando que o poder dos *media* sobre os cidadãos condiciona em parte a sua interpretação.

Neste sentido, foi possível reunir documentação possível de ser analisada em função dos nossos objectivos, mas a fragmentação dessa documentação foi evidente, na falta de um estudo aprofundado sobre a camada de intervenções que ficou nesse ano sobre a cidade, especialmente no âmbito da Arte Pública urbana.

No role da diversidade dos ramos culturais impulsionados, as intervenções artísticas no espaço público não tiveram o protagonismo que se julga para um estudo deste género, mas as relações entre os processos que em 1994 tornaram possíveis os numerosos eventos e intervenções, são motivo de uma reflexão sobre a condição dos intervenientes criativos na construção da cidade, e como **as relações entre os diferentes profissionais, e a reflexão do profissional para com o seu modo de actuação, influenciam a condição da vivência simbólica da cidade e a aproximação aos objectivos de um programa deste género.**

A Arte Pública aparece em primeira instância, anexada ao grande somatório de eventos realizados. Digamos, em primeira instância, porque numa leitura directa por toda a imprensa, temos que a consideração se resume ao ornamento, quando: “Arte Pública” aparece no programa de Lisboa 94, são referidos slogans como: “Arte Pública anima a sétima colina” ou “Arte Pública dá vida à rua”. Mas numa análise atenta a todos os relatórios e documentações sobre as intervenções daquele ano, **é possível considerar certos programas de Arte Pública como estratégias base para a resolução de problemas de espaço público** como foi o projecto “Encenar a Cidade” que descreveremos adiante.

A consciência de alargar o âmbito do que se considera Arte Pública pelos fundamentos teóricos contemporâneos que estruturam toda uma convergência de questões essenciais sobre a evolução do conceito de Arte Pública, principalmente quando associada ao Design Urbano, aconteceu noutros projectos onde o sentido propulsor que se desejava a todos os ramos culturais, deixou abertura a uma diversidade possível de “tipos” de Arte Pública, que algumas vezes, **por não terem fronteiras definidas em categorias artísticas conhecidas, não foram considerados por vários mediadores naquele ano como intervenções de Arte Pública**, mas nesta análise posterior podemos considerá-las na íntegra, e situá-las como base da intervenção urbana que impulsionou todo o programa na cidade à aproximação aos objectivos da Capital Europeia da Cultura, e contribuíram sim para o legado artístico de 1994 na cidade de Lisboa, i.e., como foi o projecto das “Cores” para a Sétima Colina, que além de também ter sido projecto do mesmo Departamento de Intervenção Urbana esteve integrado nos programas relacionados com o Património e não nos programas de Arte Pública.

O sentido de Evento que foi noticiado toda a programação trouxe um carácter festivo e efémero, mas segundo Simonetta Luz Afonso¹⁰⁰: “pretendia-se conseguir algo para a posteridade [...], tínhamos o exemplo Barcelona”, afirma, referindo-se aos Jogos Olímpicos de 1992, onde se aproveitou a **oportunidade para fazer equipamentos que servissem posteriormente e criassem uma nova imagem da cidade.**

¹⁰⁰ Simonetta Luz Afonso, actual Presidente do Instituto Camões, foi presidente do Instituto Nacional de Museus e em 1994 administradora do departamento de exposições de Lisboa 94.