

ENSAIOS (SOBRE A MESA)

A partir da coleção do Museu de Lisboa
e do Museu Bordalo Pinheiro

ENSAIOS
(SOBRE A MESA)



ÍNDICE

APRESENTAÇÃO SANDRA VIEIRA JÜRGENS	7
ENSAIOS (SOBRE A MESA): A PARTIR DA COLEÇÃO DO MUSEU DE LISBOA E DO MUSEU BORDALO PINHEIRO COLETIVO DE CURADORES	9
DO ENSAIO EM CURADORIA CAROLINA MACHADO	11
A CURADORIA E A ARTE COMO PRÁTICAS SOCIAIS: MODELOS PARA UMA EXPOSIÇÃO ZÉ RUI PARDAL PINA	15
A CIDADE SOBRE A MESA: O PALCO DE TODOS NÓS CATARINA MONTEIRO	21
CULTURA DO QUOTIDIANO: UMA REFLEXÃO SOBRE A HERANÇA DA VIDA SOCIAL URBANA INÉS CABRAL FERNANDES MARTA ALMEIDA SANTOS	23
[ENTREVISTA] JOANA SOUSA MONTEIRO, DIRETORA DO MUSEU DE LISBOA RUI ALMEIDA	27
[ENTREVISTA] JOÃO ALPUIM BOTELHO, DIRETOR DO MUSEU BORDALO PINHEIRO RUI ALMEIDA	31
EXPOSIÇÃO	35
MARATONA	63



APRESENTAÇÃO

A exposição *ENSAIOS (SOBRE A MESA)*: A partir da coleção do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro é o culminar do trabalho desenvolvido ao longo do ano pelo coletivo de curadores da segunda edição da Pós-Graduação em Curadoria de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA 2016/2017). O projeto expositivo fez parte da programação oficial da Galeria Quadrum | Galerias Municipais de Lisboa, e decorreu de 20 de julho a 1 de outubro de 2017.

O trabalho curatorial desenvolveu-se em torno das coleções do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro, e teve como objetivo dar uma vida comum a estes espólios, convocando diferentes experiências de reflexão, partilha e debate, através de uma programação de atividades performativas, educativas e discursivas que decorreram ao longo da exposição.

No âmbito do programa paralelo da exposição *ENSAIOS (SOBRE A MESA)*, organizaram-se diferentes atividades abertas a toda a comunidade: visitas guiadas, *ateliers*, *workshops* e encontros informais, como a Maratona, realizada nos dias 23 e 24 de setembro na Galeria Quadrum, que enriqueceu a reflexão e o debate sobre a exposição, a coleção e a cidade com a participação de trinta convidados. O projeto contou igualmente com uma plataforma *online* que documenta,

registra e dissemina o trabalho realizado e a investigação produzida neste contexto, disponível em: <http://ensaiosobreamesa.weebly.com>.

A produção do projeto expositivo, do programa paralelo e deste catálogo visou promover uma experiência de formação num contexto profissional, bem como fomentar a função cooperativa através do envolvimento e participação direta dos estudantes num projeto coletivo orientado pelos coordenadores e docentes da Pós-Graduação em Curadoria de Arte da FCSH/NOVA. Os alunos foram os responsáveis pelo projeto curatorial, pelos programas educativos e públicos, bem como pela produção de conteúdos e processos de produção editorial. O resultado traduziu sem dúvida a qualidade, exigência e dinamismo que a Pós-Graduação em Curadoria de Arte tem gerado desde a sua primeira edição e felicitamos todos os envolvidos neste projeto global. Um agradecimento ao coletivo de curadores formado por: Ana Quintino, Carolina Machado, Carolina Serrano, Carolina Trigueiros, Catarina Monteiro, Elsa Garcia, Inês Cabral Fernandes, Madalena Galvão, Marco Oliveira, Marta Almeida Santos, Patrícia Ferreira, Rosa Ruivo, Rui Almeida, Stefanie Pullin, Thiago Verardi, Zé Rui Pardal Pina.

Dirijo igualmente um agradecimento especial ao João Mourão e à Emília Tavares, docentes que coordenaram este projeto da Pós-Graduação em Curadoria de Arte da FCSH/NOVA, curso coordenado por Raquel Henriques da Silva, Sandra Vieira Jürgens e Nuno Crespo.

ENSAIOS (SOBRE A MESA) resulta de uma parceria da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA) e EGEAC, contando com o apoio fundamental da Fundação Millennium BCP.

SANDRA VIEIRA JÚRGENS (IHA/FCSH/NOVA)

Coordenadora executiva da Pós-Graduação em Curadoria de Arte



ENSAIOS (SOBRE A MESA): A PARTIR DA COLEÇÃO DO MUSEU DE LISBOA E DO MUSEU BORDALO PINHEIRO

COLETIVO DE CURADORES

Em cada objeto da coleção, o murmúrio da cidade. Em cada caixa. Em cada estante. Em cada armazém. Há que perscrutar essa imensa acumulação de histórias e de estórias que fez cidade esta cidade. Há sempre algo por dizer. De facto, o objeto museológico existe sempre para e na iminência de ser redescoberto. Uma e outra vez. A cada dia que passa, novos significados e novos sentidos se entretecem. A cada novo olhar, outras memórias se avivam. Buscamos o olhar contemporâneo, esse olhar *a partir, através, além, para lá* de. Que trespassa, pela intemporalidade, a infinita cacofonia de acasos. Que reanima o objeto, depois da sujeição ao número de inventário. Procuramos transcender as classificações, as hierarquias, as etiquetas. Ensaíamos as correlações, as afinidades, as sincronias. De entre as possíveis, as nossas, as vossas.

Sobre a mesa, sem rede nem reticência. Uma casa de todos, para todos. Que se habite a coleção. Que nunca se cale. Lançamos aqui as pistas para o diálogo. Numa encenação sugestiva e inevitavelmente inacabada, as peças reclamam as nossas e as vossas interpelações. Queremos as perguntas, mais do que as respostas. Abrimos esta casa ao debate informal, desprezioso, livre. Trata-se de uma proposta para a ativação da coleção, assente na participação e, por isso, indefinidamente em construção. Que entre toda a gente, a gente desta e de qualquer cidade. Façamos a coleção. Façamos a cidade. Cruzemos as nossas e as vossas memórias. Ouçamos as experiências e as confidências, as opiniões e as sugestões, as ideias e os projetos. Reflitamos sobre

os acontecimentos e as circunstâncias, os símbolos e as retóricas, as topografias e as biografias. Construamos juntos um lugar de encontro, de comunhão, de partilha.

Mas não necessariamente de concordância. Importa afirmar a crítica, no sentido da pluralidade, da divergência, da dissensão. Buscamos o olhar caleidoscópico, esse que atravessa – e que, por vezes, fere irremediavelmente – a estrutura institucional, o discurso hegemónico e a verdade absoluta. Propomos um diálogo inédito, reformador, provocatório até. Não impondo uma certa e determinada leitura. Não lendo, mas dando a ler. Que se diga. Que se contradiga. Cremos na contradição, tanto ou mais que no consenso.

Em cada objeto da coleção, a latência do agora, essa urgência de contemporaneidade. Há que trazer a coleção à luz desta cidade, a de hoje, hoje e sempre, para que se mantenha como organismo vivo. Convidamos ao debate *a partir* das micronarrativas, dos fragmentos ou mesmo dos restos. O que fica do que passa? O que fica *para lá* da espuma das coisas? Pensemos a coleção em todas as suas vertentes – histórica, antropológica, simbólica, urbanística, social, económica, por aí adiante – e no confronto com a atualidade. É sob a luz destes dias que a coleção respira, mesmo que aludindo a outros, mais ou menos distantes. Concebamos a exposição como ponto de partida para a recuperação da vitalidade interrompida. Um novo fôlego. Em cada conversa, a epifania.

Sobre a mesa, sem mestre nem aprendiz. Uma exposição de todos, para todos. É a interpretação como exercício de questionamento. É a curadoria como trabalho de revelação. Diríamos até como prática social, não querendo, ainda assim, ceder às categorizações ou às tendências. Além disso, a superação do abismo entre a vida e a arte. Mas também entre a arte e o artefacto. Não há por que restringir, preterir, elitizar. Construamos juntos um espaço de experimentação. Façamos da galeria o nosso laboratório. Reencontremos a cidade no cidadão anónimo, no lisboeta desconhecido. Em cada retrato seu. Em cada objeto de decoração ou de mobiliário. Em cada representação, artística ou não, dessa pertença. E tanto que fica por expor. E tanto que fica por contar. Devolvamos a coleção à cidade, mesmo que uma ínfima parte, assumindo o compromisso da sua revivificação.



DO ENSAIO EM CURADORIA

CAROLINA MACHADO

«The essayist dismisses his own proud hopes which sometimes lead him to believe that he has come close to the ultimate [...]. But he ironically adapts himself to this smallness – the eternal smallness of the most profound work of the intellect in face of life [...].» (LUKÁCS, apud ADORNO, 1991: 9-10)

Perante uma coleção imensa, essa totalidade inalcançável, a exposição toma a forma de ensaio. Não apenas porque se lhe nega, logo à partida, a possibilidade da dimensão universal e da abordagem totalizante. Ora, a forma enuncia, por si só, o posicionamento do coletivo no desenvolvimento do projeto curatorial. Trata-se, antes de mais, de uma declaração de ignorância: o reconhecimento do inevitável desconhecimento, a partir do qual se estabelece a real abertura de espírito.

Propõe-se a rejeição da pretensão criacionista e, nesse sentido, a celebração da criação que lhe antecede, tão fascinante como a que está por vir. É a exposição feita ensaio na medida em que assume o deslumbramento com a palavra já dita: *«[...] its efforts reflect the leisure of a childlike person who has no qualms about taking his inspiration from what others have done before him.» (ADORNO, 1991: 4)*. Não em busca da invenção, sempre tão sobrestimada, mas antes da interpretação – ou mesmo da interpretação que deriva da interpretação. Note-se que o ensaio assenta

precisamente no princípio do eterno desdobramento: «*Nothing can be interpreted out of something that is not interpreted into it at the same time.*» (Ibid.: 4). Eis que o coletivo trabalha a partir dessa sedimentação, mais ou menos profunda, inerente a qualquer coleção. Neste caso, ou talvez em todo o caso, impor a *tabula rasa* seria contraproducente – e, aliás, deveras prepotente.

Assim, a exposição é concebida como um ciclo de apropriação infinito, em que todo e qualquer novo contributo se apossa daquele que o precede, corroborando ou contrariando a tese que lhe está subjacente. Na verdade, pouco importa a orientação que toma, desde que honre o compromisso fundamental do projeto curatorial, ou seja, desde que aprofunde, de algum modo, o trabalho de revivificação da coleção. Isto significa que a exposição não se afigura como um produto acabado, restrita no seu âmbito, mas antes como um processo de construção, sempre aberta a outra leitura. Afinal, a exposição estabelece apenas a matriz, atuando como uma urdidura. É a partir desta que se tece a trama: «*Thought does not progress in a single direction; instead, the moments are interwoven as in a carpet. The fruitfulness of the thoughts depends on the density of the texture.*» (Ibid.: 13).

Neste contexto, não se respeita uma certa lei ou uma determinada ordem, pelo que a dita textura vive das irregularidades, das vicissitudes, das idiossincrasias – as de um debate que se quer genuinamente aberto. Pode até dizer-se que a única premissa do ensaio é a liberdade – este avança, sem freio, ao sabor do pensamento. Considere-se a exposição como um *work in progress*, sendo que a data do encerramento não implica necessariamente o fim da discussão. Pois que o *display* reclama, sobretudo, a interrogação. E o sucesso desta proposta reside, portanto, na fecundidade das perguntas, não propriamente na infalibilidade das respostas. De facto, o ensaio abraça essa tão apazível angústia de não ter como antever um desfecho, uma vez que consagra a imprevisibilidade do pensamento: «*In the essay as a form, the need makes itself felt, unconsciously and atheoretically, to annul theoretically outdated claims to completeness and continuity [...]*» (Ibid.: 16).

Entende-se a curadoria na sua dimensão ensaística, recusando a segurança de uma solução já testada e admitindo a permeabilidade de um diálogo tão livre quanto imprevisível. Afirma-se o gesto interpretativo em detrimento do gesto

inventivo, assumindo a pequenez de todo e qualquer gesto, essa que expressa, em última análise, a profundidade da investigação. É a superação de uma necessidade, porventura inata, de plenitude: «*It self-relativization is inherent in its form: it has to be constructed as though it could always break off at any point.*» (Ibid.: 16).

Perante uma coleção imensa, a busca pela plenitude seria impensável – e, de resto, não necessariamente pertinente. Nesta coleção, o que resta de coerência é a incoerência, no sentido em que a constante, a existir, passa justamente pela ideia de fragmentação. Tal como o ensaio, esta exposição encontra a unidade numa possível combinação dos fragmentos: «*It thinks in fragments, just as reality is fragmentary, and finds its unity in and through the breaks and not by glossing them over.*» (Ibid.: 16).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. (1991). «The Essay as Form» In *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press. Vol. 1, pp. 3-23.



A CURADORIA E A ARTE COMO PRÁTICAS SOCIAIS: MODELOS PARA UMA EXPOSIÇÃO

ZÉ RUI PARDAL PINA

«*Happenings* são eventos que simplesmente acontecem. [...] A sua forma tem um final aberto e fluido; nada de óbvio é procurado e, como tal, nada é dado como adquirido, excetuando a certeza de uma série de ocorrências às quais estamos particularmente atentos.» (KAPROW, 2003: 16)

FAÇA-SE ACONTECER!

Fazer acontecer uma exposição, um lugar no qual objetos, pessoas, memórias e comunidades confluíssem; um lugar de partilha e de comunhão, livre de formalismos e de formalidades, em que a arte é consubstanciação do que lá pode surgir; espaço de permutas, de ideias debatidas; uma rede de outras tantas alternadas; um lugar social; um lugar político, que confronte o indivíduo e o faça questionar sobre o seu posicionamento no mundo, na cidade, no bairro, na rua e no microcosmos que o seu lar prefigura – foram estas as premissas que nortearam a conceção desta exposição.

Não nasceu de uma atitude apriorística: a compreensão ontológica da coleção de um museu de cidade, a sua essência, informou este caminho. A coleção em causa é uma coleção pública, com obras que foram adquiridas ao longo dos tempos, repleta de peças doadas, e que, por isso, pertenceram à esfera íntima

de muita gente. A designação de coleção é, contudo, um tanto ou quanto errada; espólio talvez seja mais correto, uma vez que permite uma abrangência plural, múltipla, dos objetos e das obras que compreende. Um espólio que, por seu lado, é feito de muitas coleções e de variadíssimas e inesgotáveis mensagens e diálogos. Além disso, a instalação numa galeria municipal, pública, foi também decisiva para entender o rumo a tomar.

Mas voltando atrás: fazer acontecer uma exposição. A expressão «fazer acontecer», de um modo geral, já sintetiza muito do que se pretende fazer. O verbo é confirmação de uma ação. O desejo foi o de criar um acontecimento profundamente arraigado na convicção de que só assim se conseguem juntar várias experiências e vivências num mundo cada vez mais atomizado.

Desde o início que nos causou alguma perplexidade a separação de tarefas na elaboração de uma exposição: produção, comunicação, serviço educativo, etc. Combatendo esta norma, teve-se por bem formular uma proposta integradora e una: o serviço educativo também podia ser parte integrante da exposição, como elemento a expor, e a comunicação igualmente, sem que se considerem como estágios paralelos ou secundários de um evento, de uma programação, de uma exposição. A especialização não é desejável, segmenta o conhecimento.

De um modo geral, entende-se, pois, a curadoria como tarefa agregadora entre a arte e a vida que, para além da responsabilidade natural à Arte e à História da Arte, tem também uma componente de responsabilidade social, isto é, de promover o debate público, de promover o debate político, crítico e não panfletário. O mesmo é dizer que a curadoria abre lugar a uma performatividade do indivíduo e de todos os agentes envolvidos na realização de um evento. Os espaços da arte, como os espaços da vida quotidiana, não são lugares neutros. Portanto, é com base nesta museografia radical – tal como Claire Bishop a estipulou – que *ENSAIOS (SOBRE A MESA): A partir da coleção do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro se faz acontecer.*

ARTE=VIDA

Por algum motivo que se desconhece, as práticas que cruzam a arte com as comunidades cessaram na última década, ainda que, mais recentemente, tenham vindo a ser recuperadas. O mundo digital criou a noção de que um novo espaço público pode existir à revelia de toda uma construção histórica, milenar, do *homo civicus*, cuja presença na cidade era indispensável ao progresso, à consolidação política, à democracia. Além do mais, o mundo liberal das artes isolou-se numa bolha de semelhantes, recusando qualquer espécie de alteridade.

«Para Ernesto Sousa, a arte não se dissocia de uma reflexão ética e política do seu papel num contexto político e cultural. Ele acreditava no potencial transformador da atividade estética, numa prática interventiva da arte, revolucionária, de implicações políticas, o que o leva a definir a sua ação como a de um militante cultural, mas apertado.» (JÜRGENS, 2016: 281)

Recordam-se experiências de Joseph Beuys, de Allan Kaprow, de Robert Filliou ou de Ernesto Sousa, uma figura seminal no contexto artístico português da década de 1960 adiante, que muito se pugnou, como os seus contemporâneos, por uma arte dialogante, mobilizadora, participativa e até festiva. Sendo certo que todas estas figuras foram artistas, a sua produção extravasou os domínios tradicionais e solitários da arte e do *atelier*, para assumirem funções de proximidade e de relacionamento típicas de curadores e de programadores culturais. São esses os exemplos que procurámos seguir com atenção.

O excesso burocrático, excessivamente institucional, milimétrico e politicamente correto, impediu roturas e submergiu estas práticas no esquecimento. A aleatoriedade salutar destes encontros informais era complicada de gerir. É difícil haver qualquer espécie de concomitância entre a arte e a burocracia sob a qual as instituições operam, num regime de castração e de limitação (de ideias, de verbas, etc.). Logicamente, o esforço que agora se promove tem, à partida, uma limitação (entre muitas outras) por se inscrever entre duas instituições de vincado poder: uma universidade e um órgão municipal. Mas nem por isso se crê que o

teor das conversas venha a ser balizado por estas insuficiências. E combater estes procedimentos kafkianos acaba por ser um desafio, quando não frustrante, enriquecedor: que resiste mais?

«*The social role of museums and the social dimensions of curating have been of central importance to proponents of the «new museology», which has its roots in the social movements of the 1960s and 1970s and in community-based museum initiatives. The new museology arose from a widespread dissatisfaction with conventional interpretations of the museum and its functions.*»
(KREPS, 2003: 314-315)

A CURADORIA E A ARTE COMO PRÁTICAS SOCIAIS

A curadoria como prática social é relativamente recente e constitui a base da «nova museologia». Para sermos precisos, é preciso frisar que a curadoria, aliada à missão museal pública, sempre teve essa componente, mais não seja pelo desiderato pedagógico e educativo de informar e de dotar a população de bases estéticas. Todavia, e situando esta prática paralelamente a uma arte voltada para a comunidade, foi depois da queda do comunismo e da ascensão do capitalismo neoliberal que a curadoria começou a exercer a sua disciplina junto da sociedade de forma mais diligente, sendo que uma densificação mundial da rede de museus não pode ser indiferente. Desde então, os museus começaram a operar programas sociais e comunitários e a focar-se mais no indivíduo e menos nos objetos. O museu deveria passar a ser um espaço dinâmico e não um depositário de obras, de ambiente austero e vagamente lúgubre.

Compreende-se, então, a curadoria enquanto prática social como a redação de um discurso que coloca em primeiro lugar o sujeito e a sua posição num momento crítico e singular, e só depois o discurso historiográfico, académico ou estético, que, por norma, está sujeito a abstrações linguísticas típicas dessas disciplinas. Não é que este último seja obliterado; é simplesmente a evidenciação da necessidade de uma inversão na ordem narrativa das coisas.

O modelo base não está muito distante do da «casa do povo», uma casa de sociabilização, de lazer, de acontecimentos paralelos, de funções mistas, que se cruzam de forma inusitada. Mas, se este modelo tem uma conotação ideológica francamente salazarenta, o que ora se propõe nada tem a ver com essa época; será antes uma «casa de todos os povos», universal, democrática e radicalmente livre.

Em suma, *ENSAIOS (SOBRE A MESA): A partir da coleção do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro* é uma exposição/ação/acontecimento que tem como base uma reflexão de âmbito social e cultural, em que a arte se mostra como substância integradora e contextualizante de tudo o que lá venha a suceder, procurando fazer da cidade catalisador de um processo contínuo de mudança. Através dos vários modelos mencionados – o cruzamento da arte com a vida, a curadoria como prática social, a «casa de todos os povos» – tenta-se fazer acontecer um espaço de arte partilhado, sujeito a renovações e a olhares variados, na esperança de que cada um acrescente um pouco ao que está exposto.

BIBLIOGRAFIA

- JÜRGENS, Sandra Vieira. (2016). *Instalações Provisórias. Independência, Autonomia, Alternativa e Informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no Século XX*. Lisboa: Sistema Solar | Documenta, STET – Livros e Fotografias, In.Transit Editions.
- KAPROW, Allan. (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press.
- KREPS, Christina. (2003). «Curatorship as Social Practice» In *Curator: The Museum Journal*. Vol. 46, N.º 3, pp. 311-323.



A CIDADE SOBRE A MESA: O PALCO DE TODOS NÓS

CATARINA MONTEIRO

Existe um espaço cenográfico à escala da cidade, no qual o ator social (nós) tem a possibilidade de escolher o seu palco e a sua peça, assim como o figurino, sendo o seu principal objetivo o de se ajustar a cada tipo de situação, com a ajuda dos restantes atores sociais. Victor Turner afirma que as raízes do teatro se basearam no drama social, tendo sido o teatro a urbanizar as sociedades à escala de civilizações, através de um domínio específico, onde a experimentação se legitimou através de diferentes modos de representação (TURNER, 1982: 12). Neste sentido, o teatro não é apenas uma réplica do padrão processual do drama social, mas sim uma hipérbole do mesmo. Enquanto atores sociais, devemos ou deveríamos criar métodos de provocação no discurso da cidade com o objetivo de gerar intervenção e discussão pública, assumindo o espaço público e a cidade como um registo contemporâneo de ações dramáticas contínuas.

Acreditamos que é na diminuição da distância entre a arte e a vida que ocorrem paralelamente mutações e novas dinâmicas na produção do espaço urbano, sendo este, no limite, o palco do espetáculo do drama que é a vida social. O espaço cénico da cidade enquanto palco de representação, de convicções ou de *flanneuries*; a experiência da cidade enquanto evento contínuo ativado pelas mais diversas ações que nele decorrem.

Definidas como locais onde várias culturas convivem e combinam diferentes modos de vida e concepções do mundo, as cidades são complexos sistemas de representação, nos quais espaço e tempo são compreendidos e experienciados na forma de representações mentais. A história enquanto fenómeno urbano por excelência, por sua vez, influencia a cidade enquanto conjunto de símbolos estratificados ao longo do tempo histórico. Assim, admitimos a cidade enquanto acervo histórico e museu da história, marcada nas ruínas, nos monumentos e nas marcas do tempo, incisivas em todas as suas construções. A cidade enquanto sinónimo de história.

Enquanto artifício que pertence a uma cultura material, a cidade é uma entidade socialmente produzida, negociada através de sistemas de representação. Todos os sistemas de representação são compostos de signos específicos: palavras escritas, discursos orais, pinturas, figuras, fotografias, mapas, sinais, filmes, movimentos coreográficos, instalações, eventos, edifícios e lugares. No entanto, a cidade é algo que nunca conseguiremos compreender ou prever na sua totalidade, é um fenómeno que excede a nossa capacidade de descrição e de representação e, conseqüentemente, é sempre experimentalmente infinita. Foi através da vivência da cidade que o ser humano adquiriu a experiência da diversidade. Experiência essa que sempre motivou uma certa promessa utópica de emancipação política e económica, um lugar de integração social.

A cidade passa por uma operação que envolve, por *contrato social*, a preservação do passado e a inserção de ruturas e de descontinuidades, de memória e da falta dela. Da possibilidade de esquecer, também. De refazer, fazer e reconstruir.

BIBLIOGRAFIA

TURNER, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.



CULTURA DO QUOTIDIANO: UMA REFLEXÃO SOBRE A HERANÇA DA VIDA SOCIAL URBANA

INÊS CABRAL FERNANDES
MARTA ALMEIDA SANTOS

«Património histórico. A expressão designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos.» (CHOAY, 1999: 11)

Património: um conceito complexo, cuja «função é, enquanto isso, a de legitimar e autenticar o ser de uma réplica visual, primeira, frágil e transitiva, na qual é, desde aí, delegado o seu valor» (Ibid.: 20). Este, parte de uma nação, cultura ou comunidade, afigura-se como o testemunho do legado de um ser coletivo, atualmente parte de uma indústria cultural de inclinações declaradamente turísticas e inevitavelmente mercantis.

Antes desta herança ser encarada como património, é considerada mera antiguidade. Este último termo é, na verdade, a criação de um afastamento em relação a algo que já não nos diz respeito, que já não está presente em nós. O excesso de zelo subtrai-lhe sentido e razão de existência, por descurar o valor do seu papel no quotidiano e as condições de adaptação humana ao mundo real.

Por outro lado, a cultura material por que nos encontramos rodeados diariamente é encarada pela maioria como um meio, uma ferramenta meticulosamente pensada e construída para preencher as necessidades quotidianas. Apenas isso. Será então difícil concebê-la como o cristalizar de uma geração, um modo de pensar e de viver, digno de arquivo e de conservação.

Numa sociedade orientada, por um lado, pelo utilitarismo e, por outro, pelo consumo impulsivo e inconsequente, o objeto produzido em larga escala para um público ou um consumidor alargado parece ter sido destituído de valor simbólico e histórico. Este fenómeno resulta no sentimento de estranheza, na falta de entendimento da relevância e da razão de ser de exposições ou de coleções de design.

Quando se observa então a passagem de objeto/obra a património? Quais serão os critérios que definem esta passagem, se realmente necessária? Serão meramente temporais, por sobreviverem ao passado, ainda que longe de intactos, ou terá a memória coletiva um papel nesta passagem? A mudança pela qual uma obra passa a património é realizada, segundo Françoise Choay, pela engenharia cultural: «A sua relação com o tempo vivido e com a memória, noutras palavras, a sua função antropológica, constitui a essência do monumento [...]» (Ibid.: 16). Assim, «[...] o esquecimento, a desafetação, o desuso, fazem esquecer-los e deixam-nos cair [...]» (Ibid.: 22).

Observa-se então uma existência paralela do objeto projetado, uma de usufruto público e uma de arquivo ou de contemplação museológica. Seguindo princípios museológicos convencionais, estas duas existências nunca se interseccionariam. A mudança de paradigma e a aproximação da vida museológica à vida social e política incitam o espectador à participação, à interação e à transformação da obra ou da exposição, como se do quotidiano se tratasse. Esta metodologia traduz-se em efeitos subversivos no que diz respeito à exposição da cultura material herdada e aos respetivos espólios e coleções.

O público de uma exposição que recorre a objetos como meio para comunicar um conceito, um ideal ou uma proposta curatorial é hoje um público

confuso, com uma vaga ideia do papel da cultura material neste contexto e, contrariamente, uma ideia pertinaz e espartilhada do seu papel na história, nas subtis transformações em modos de pensar e de viver.

Objetos resultantes do ofício do designer, mas também do ofício do artesão ou do manufator, são o resultado de um projeto, de um processo de reflexão crítica do «estado das coisas» pelo desenho, materializado no cenário que compõe e pontua a vida privada e pública do ser humano, que contribui ativamente na sua vivência e na sua evolução num habitat artificial, por ele construído, à sua medida, composto por diferentes escalas e por disciplinas projetuais.

BIBLIOGRAFIA

CHOAY, Françoise. (1999). *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.



[ENTREVISTA]

JOANA SOUSA MONTEIRO

DIRETORA DO MUSEU DE LISBOA

RUI ALMEIDA

Há cerca de dois anos, o Museu da Cidade sofreu uma reestruturação que implicou a mudança de nome para Museu de Lisboa. Que estratégia esteve subjacente a essa reestruturação e que alterações concretas implicou?

O início de 2015 foi o culminar de um processo de alguns anos de estudo e de reprogramação do Museu da Cidade por parte da sua equipa, dos membros do Grupo Consultivo do Museu da Cidade, criado pela Vereadora da Cultura, e ainda por outros especialistas nas áreas da museologia, da história e da arquitetura de Lisboa e da gestão cultural.

Importava repensar aquele Museu criado em 1908, inaugurado na década de 1940 num primeiro espaço e no atual Palácio Pimenta em 1979. Um dos objetivos óbvios era o de aproximar este Museu das tendências internacionais verificadas, desde os últimos cerca de quinze anos, nos museus de cidade, já não como simples museus de tutela autárquica, mas como museus de uma tipologia muito específica dedicada a contar a história e também a acompanhar os tempos recentes dos centros urbanos.

A mudança do nome foi um simples ato de clarificação e de simplificação: o de colocar a palavra Lisboa na sua designação, pois só Museu da Cidade pode ser de qualquer cidade portuguesa e não só, e o de tornar o nome o mais curto e direto possível – um museu sobre Lisboa. Também aqui seguimos as tendências de alguns museus de cidade que mudaram recentemente os seus nomes para, por exemplo, Museu de Amesterdão, Museu de Londres, Museu de Helsínquia,

Museu de Copenhaga, Museu de Frankfurt, Museu de Moscovo, etc.

O anúncio do novo nome foi acompanhado da apresentação da nova missão e dos objetivos do Museu, da clarificação da sua estrutura polinucleada, com mais dois núcleos do que antes, bem como da apresentação da nova equipa de direção e de coordenação.

Os vários núcleos que compõem o Museu teriam, com certeza, espólios diferenciados e dinâmicas de funcionamento diferentes, quer ao nível da gestão propriamente dita, quer ao nível do estudo, da investigação e da inventariação das coleções. Como tudo se processa sob este novo modelo?

Não diria tanto assim. Os então Museu do Teatro Romano e Museu Antiano estavam sob a mesma direção do Museu da Cidade, sob a mesma equipa técnica e com coleções documentadas num mesmo sistema de inventário. A direção era apenas uma para todos os museus municipais (incluindo também o Museu Bordalo Pinheiro).

Com o novo modelo de gestão do Museu de Lisboa, foi definida a estrutura seguinte: o Museu tem cinco núcleos, cuja sede é no Palácio Pimenta, onde continuará a estar patente uma exposição diacrónica de longa duração, e os restantes são o Teatro Romano, o Santo António, o Núcleo Arqueológico da Casa dos Bicos e o Torreão Poente do Terreiro do Paço. A direção é uma, mas é partilhada com três coordenadores dos principais núcleos, o Palácio Pimenta, o Teatro Romano e o Santo António, que passaram assim, ao contrário da situação anterior, a ter capacidade de programação própria. Somos assim quatro pessoas a dirigir e a programar o Museu de Lisboa, museu de grande dimensão, coadjuvados por toda a equipa. A gestão é feita a nível micro por cada uma das unidades orgânicas e a nível macro pela direção do Museu.

Muitos dos museus municipais e até nacionais debatem-se com o eterno problema das políticas de incorporação seguidas ao longo dos anos. O Museu de Lisboa não é uma exceção. Que práticas têm sido seguidas?

Sendo um museu municipal muito antigo, o seu acervo é muito vasto, com cerca de setenta mil bens móveis, e muito diversificado. Embora não tenhamos

ainda uma política de incorporações formal, o que será efetuado em breve, as práticas seguidas têm ido no sentido de apenas recebermos no acervo bens patrimoniais diretamente relacionados com a vocação do Museu, quando doados ou transferidos. Por outro lado, temos tentado adquirir, dentro das limitadas possibilidades financeiras, alguns bens que vão ajudando a complementar as coleções, nomeadamente documentos, estatuária ou pintura históricos e, pontualmente, arte contemporânea. O importante é manter a coerência entre a vocação ou a missão do Museu e o seu acervo, o que não é fácil de fazer num museu público multidisciplinar com uma história tão longa.

Um museu de cidade é, por natureza, um guardião das memórias dessa mesma urbe. Que balizas cronológicas podem ser estabelecidas no Museu e de que forma essas memórias estão materializadas nas suas coleções?

As balizas cronológicas são as mais vastas que é possível: desde a pré-história à atualidade, pois a história de Lisboa tem origens em povoados pré-históricos. A investigação das coleções existentes, bem como as novas incorporações vão complementando épocas mais frágeis. De qualquer modo, há períodos claramente mais fortes e que devemos promover, como os séculos XVII e XVIII e fases posteriores dos séculos XIX e XX até à era presente.

A estratégia do Museu de dar a conhecer a história da cidade tem passado pela realização de projetos expositivos nos vários equipamentos de que dispõe. Que outras iniciativas estão previstas, a médio ou a longo prazo, para prosseguir com essa missão?

Uma das grandes alterações efetuadas desde 2015 foi a preparação e a apresentação sistemática de exposições temporárias sobre Lisboa nos dois espaços para o efeito, o Pavilhão Preto do Palácio Pimenta e o Torreão Poente do Terreiro do Paço. Nestas exposições, têm sido abordadas temáticas não apresentadas antes e tem sido tentado um equilíbrio entre assuntos de história mais recuada e temas contemporâneos e disciplinarmente transversais. Dou alguns exemplos de exposições dos últimos dois anos: *Varinas de Lisboa – Memórias da Cidade*; *A Luz de Lisboa*; *Fragments de Cor – Azulejos do Museu de Lisboa*; *Quando Lisboa*

Treme – De 1755 à Cidade Resiliente; A Lisboa Que Teria Sido; Debaixo dos Nossos Pés – Pavimentos Históricos de Lisboa.

Deve ser ainda ressalvada a também sistemática renovação das exposições de longa duração, as quais acompanharam as obras de total remodelação dos conteúdos, da museografia e das acessibilidades já efetuadas nos núcleos do Teatro Romano e do Santo António, sendo que se seguirão o Palácio Pimenta e o Torreão Poente do Terreiro do Paço.

A par dos projetos expositivos, os quais contêm a montante projetos de investigação e de documentação, o Museu tem desenvolvido novos conteúdos e novos modelos de atuação ao nível da oferta educativa, dos projetos comunitários de proximidade e dos projetos internacionais. Acrescentamos uma não menos importante estratégia de comunicação consistente, não só de todas as exposições, como também das múltiplas atividades educativas para público escolar e não escolar, jovens e adultos, e ainda de todos os eventos promovidos pelo Museu que proporcionam uma oferta complementar à restante expositiva e educativa.

Todo este trabalho é constantemente desenvolvido em parceria com outras instituições e outros indivíduos, não só por uma questão de melhor gestão dos recursos, mas mais ainda para aumentar a qualidade, o espírito crítico e a inovação da oferta museológica aos diversos públicos.



[ENTREVISTA]

JOÃO ALPUIM BOTELHO

DIRETOR DO MUSEU BORDALO PINHEIRO

RUI ALMEIDA

A origem da coleção e da posterior criação do Museu Bordalo Pinheiro, em 1916, tem uma história muito peculiar. Fale-nos, resumidamente, da sua singularidade.

O Museu nasceu da coleção que Ernesto da Cruz Magalhães fez de obras de Bordalo Pinheiro. Cruz Magalhães era um poeta amador, admirador e correligionário republicano de Bordalo.

De uma forma simples, pode contar-se que, num período de grande tristeza e desânimo causados pela morte da sua mulher, os amigos aconselharam-no a colecionar obras de Bordalo, de que tanto gostava e que tanto o divertiam – e ele assim fez.

Quando resolveu construir no Campo Grande uma nova casa, em 1914, para sua morada, decidiu destinar três salas para a exposição pública da obra de Bordalo (que, entretanto, tinha morrido em 1905). Estas salas dispunham de iluminação zenital e de entrada própria.

Desta forma, criava um espaço de homenagem ao artista e de divulgação dos ideais republicanos.

Estas salas abriram ao público em 1916 e estava assim inaugurado o primeiro Museu dedicado a um artista em Portugal e, simultaneamente, um dos primeiros edifícios construídos de raiz para albergar um Museu – o mais antigo que se mantém em funcionamento. A casa mereceu uma menção honrosa nos prémios Valmor de 1914.

O crescimento da coleção obrigou ao alargamento do número e salas e, em 1924, Cruz Magalhães negociou a cedência do Museu à Câmara Municipal de Lisboa, com a construção de um edifício anexo para sua habitação (onde hoje funcionam os serviços administrativos do Museu), acabando por ficar todo o edifício original com a função de Museu.

Em 2016, no ano do seu centenário, a tutela do Museu passou para a EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E.M.

A base da coleção partiu do espólio do seu fundador, mas, ao longo dos anos, foram sendo incorporadas novas obras. Como tem sido a política de incorporação?

O Museu procura adquirir peças que possam completar a coleção, que estejam naturalmente disponíveis no mercado, nomeadamente em leilões. Atualmente, o facto de Bordalo «estar na moda» faz com que os preços atinjam valores elevados, tornando difícil a aquisição.

De que tipologias é constituída a coleção?

A coleção é composta essencialmente por obras de Bordalo, nas suas vertentes cerâmica e gráfica. Há ainda algumas peças de outros autores, que têm algum relacionamento com Bordalo. O Museu tem também um arquivo documental importante para estudar a obra bordaliana.

Nos projetos expositivos que têm apresentado, recorrem apenas às coleções do Museu ou também a empréstimos externos, por parte de instituições e de particulares?

A valorização e o estudo da coleção do Museu são fundamentais na sua atividade, mas não nos podemos ficar pela nossa coleção. A política de exposições temporárias pretende relacionar e estudar os variadíssimos aspetos pelos quais a obra de Bordalo pode ser abordada, incluindo a sua influência na contemporaneidade. Assim sendo, é fundamental recorrer a empréstimos de outras instituições

ou mesmo a exposições da obra de outros artistas. Exemplo do convívio destas duas vertentes é o conjunto das próximas duas exposições temporárias: em Setembro, *Filhos do Manguito*, uma homenagem de ilustradores e de autores de banda desenhada do *The Lisbon Studio* à figura de Bordalo e, no fim do ano, apresentaremos as melhores peças de cerâmica do Museu.

A atualidade é dominada pelos conceitos de «sinergias» e de «parcerias». Neste Museu, têm-se conseguido estabelecer algumas dessas comunhões?

Sinergias e parcerias são muito mais trabalhosas do que os conceitos parecem querer dizer. Isto para dizer que não temos feito tantas como desejaríamos, mas as que desenvolvemos, principalmente com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Licenciatura em Arte Multimédia – Animação) e com a Universidade Lusófona (CICANT e ECATI), demonstram que é um investimento que vale a pena, pelas oportunidades que abre.

Para além das exposições, que outras iniciativas ou atividades têm realizado para divulgar a obra de Bordalo?

Acompanhamos as exposições com um conjunto de atividades que enquadram e desenvolvem os temas das exposições: visitas, conversas e também atividades de Serviço Educativo, para várias idades. A realização de catálogos e de outras edições é fundamental para continuar no tempo o que as exposições revelam num período de tempo limitado. Instituímos também a comemoração dos dias de nascimento de Bordalo e da criação do Zé Povinho. E assinalamos a morte de Bordalo. Neste último caso, fazemo-lo porque a data (25 de Janeiro) acontece pouco tempo depois da do ataque ao Charlie Hebdo (7 de Janeiro) e pareceu-nos que seria importante ligar a figura de Bordalo a um debate sobre liberdade de imprensa, o que temos feito desde 2015. Em Rafael Bordalo Pinheiro, o talento artístico é indissociável do homem de valores e de pensamento livre, empenhado e responsável, e não queremos esquecer esses aspetos.

Nestas atividades, queremos sempre ser fiéis ao espírito de Bordalo: «O que é indispensável é rir. [...] O nosso êxito prova isto: que o riso tendo deixado talvez de ser uma arma, pode ainda ser um remédio [...]» (PINHEIRO, 1900: 10).

BIBLIOGRAFIA

PINHEIRO, Rafael Bordalo. (1900). «Artigo de fun... dilho» In *A Paródia*. Ano 1, N.º 2, 24 de Janeiro. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa.





//
1. Vista da exposição.



//
2. Da esq. para a dir.: Daniel Blaufuks, s/ título (da série *Lisboa, Pessoa, Exílio, Saramago*), 1999-2001, papel fotográfico, 1210 x 1530 mm, coleção do Museu de Lisboa; Francisco Romano Esteves, *Velha Assando Castanhas*, 1934, óleo sobre tela, 1210 x 845 mm, coleção do Museu de Lisboa; José Luís Neto, s/ título (da série *Anónimos*), 2005, papel fotográfico, prata e gelatina, 75 x 50 mm (cada), coleção do Museu de Lisboa; Alfredo Miguéis, *A Dobadoura*, 1919, óleo sobre tela, 800 x 650 mm, coleção do Museu de Lisboa; Charo Marin, *Retrato*, s/ data, óleo sobre tela, 655 x 755 mm, coleção do Museu de Lisboa.



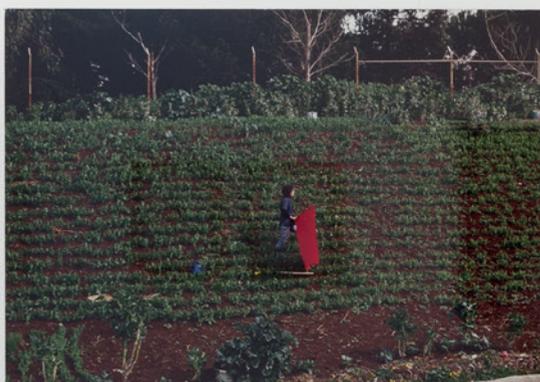
//
3. Daniel Blaufuks, s/ título (da série *Lisboa, Pessoa, Exílio, Saramago*), 1999-2001, papel fotográfico, 1210 × 1530 mm, coleção do Museu de Lisboa.



//
4. Da esq. para a dir.: Francisco Romano Esteves, *Velha Assando Castanhas*, 1934, óleo sobre tela, 1210 × 845 mm, coleção do Museu de Lisboa; José Luís Neto, s/ título (da série *Anónimos*), 2005, papel fotográfico, prata e gelatina, 75 × 50 mm (cada), coleção do Museu de Lisboa; Alfredo Miguéis, *A Dobadoura*, 1919, óleo sobre tela, 800 × 650 mm, coleção do Museu de Lisboa; Charo Marin, *Retrato*, s/ data, óleo sobre tela, 655 × 755 mm, coleção do Museu de Lisboa.



//
5. Da esq. para a dir.: Charo Marin, *Retrato*, s/ data, óleo sobre tela, 655 × 755 mm, coleção do Museu de Lisboa; Francisco Rocchini, *Aguadeiros*, séc. XIX, papel fotográfico, albumina e cartolina, 87 × 59 mm, coleção Museu de Lisboa; Francisco Rocchini, *Vendedor de Palitos e Rocas*, séc. XIX, papel fotográfico, albumina e cartolina, 95 × 72 mm, coleção do Museu de Lisboa; António Rafael, *25 de Abril de 1974*, 1974, papel fotográfico, 250 × 270 mm, coleção do Museu de Lisboa; Álvaro Perdigão, *Cabeça de Varina*, 1990, óleo sobre madeira, 410 × 330 mm, coleção do Museu de Lisboa; Leopoldo de Almeida, s/ título, s/ data, gesso patinado, 500 × 260 × 270 mm, coleção do Museu de Lisboa.

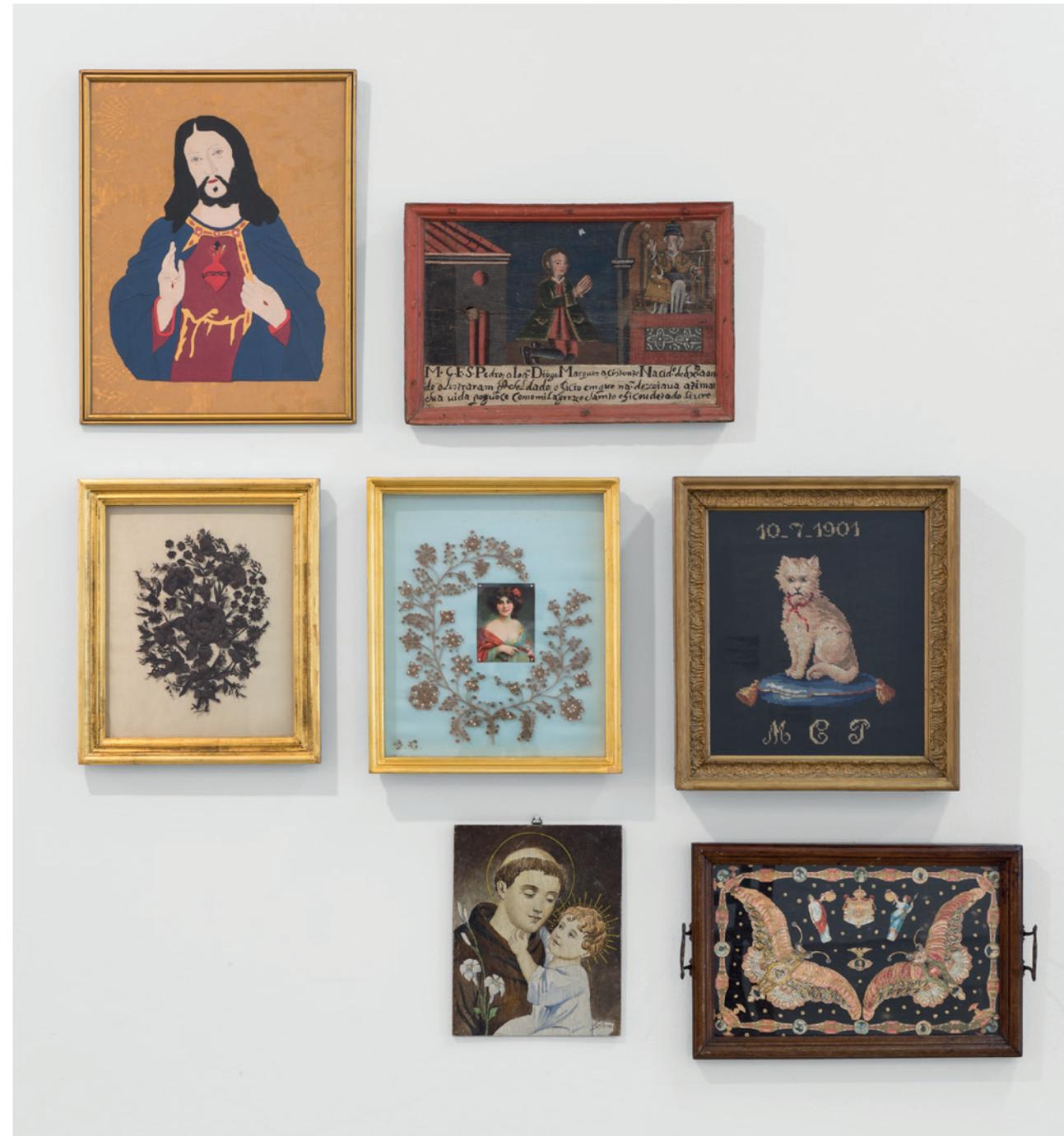


//
6. Da esq. para a dir.: Ângela Ferreira, s/ título (da série *Hortas na Auto-Estrada: Jardins Portugueses*), 2006, papel fotográfico sobre alumínio, 705 × 1000 mm (cada), coleção do Museu de Lisboa; Ana Jotta, s/ título (da série *Rua Ana Jotta*), 1989-2003, óleo sobre tela, 450 × 350 mm (cada), coleção do Museu de Lisboa; Autor desconhecido, *Os 7 Muinhos e Campo de Ourique*, séc. XIX, aguarela *grisaille* sobre papel, 183 × 225 mm (cada), coleção do Museu de Lisboa.



//
7. Vista da exposição.

//
 8. Da esq. para a dir.: Rosa Campeans, s/ título, s/ data, técnica mista, 445 × 335 mm, coleção do Museu de Lisboa; Autor desconhecido, s/ título, s/ data, óleo sobre madeira, 240 × 380 mm, coleção do Museu de Lisboa; Rosa Campeans, s/ título, s/ data, técnica mista, 300 × 245 mm, coleção do Museu de Lisboa; Rosa Campeans, s/ título, s/ data, técnica mista, 340 × 285 mm, coleção do Museu de Lisboa; Rosa Campeans, s/ título, 1901, bordado, 320 × 290 mm, coleção do Museu de Lisboa; J. Lusitanus, s/ título, 1938, pintura sobre madeira, 221 × 276 mm, coleção do Museu de Lisboa; Rosa Campeans, s/ título, s/ data, técnica mista, 270 × 460 mm, coleção do Museu de Lisboa.





//
9. Vista da exposição.

//
10. Autor desconhecido, s/ título, s/ data, arquivo em madeira, cortesia Galeria Quadrum; Autor desconhecido, s/ título, s/ data, conjunto de fotografias, postais, autocolantes e livros, adquirido na Feira da Ladra, em Lisboa.



//
11. Da esq. para a dir.: Autor desconhecido, s/ título, s/ data, vitrine em madeira e vidro, 640 x 640 x 1795 mm, coleção do Museu de Lisboa; Rafael Bordalo Pinheiro, *A Paródia* [reprodução da capa do N.º 2, *A Finança: O Grande Cão*], 1900, impressão a laser sobre papel, 420 x 297 mm, coleção da Hemeroteca Digital; Rafael Bordalo Pinheiro, *A Paródia* [reprodução da capa do N.º 32, *A Burocracia: A Grande Rata*], 1900, impressão a laser sobre papel, 420 x 297 mm, coleção da Hemeroteca Digital; Rafael Bordalo Pinheiro, *A Paródia* [reprodução da capa do N.º 1, *A Política: A Grande Porca*], 1900, impressão a laser sobre papel, 420 x 297 mm, coleção da Hemeroteca Digital. Na vitrine: Rafael Bordalo Pinheiro, *Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, s/ título, 1902, barro vermelho, esmalte verde, vidrado óxido de ferro e vidrado óxido de cobre, 355 x 185 x 237 mm, coleção do Museu Bordalo Pinheiro; Rafael Bordalo Pinheiro, *Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, s/ título, s/ data, barro vermelho e tintas não cerâmicas, 190 x 75 x 114 mm, coleção do Museu Bordalo Pinheiro; Rafael Bordalo Pinheiro, *Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Paris*, 1900, barro vermelho, esmalte, pigmentos cerâmicos vidrado óxido de cobalto e vidrado óxido de ferro, 165 x 114 x 103 mm, coleção do Museu Bordalo Pinheiro; Autor desconhecido, s/ título, s/ data, barro vermelho e tintas não cerâmicas, 85 x 155 x 130 mm, coleção do Museu de Lisboa; Luís Pastor de Macedo, s/ título, 1940, barro vermelho e tintas não cerâmicas, dimensões variáveis, coleção do Museu de Lisboa; Autor desconhecido, s/ título, s/ data, peça cerâmica, 230 x 400 mm, coleção do Museu de Lisboa; Autor desconhecido, s/ título, s/ data, peça cerâmica, 130 x 380 mm, coleção do Museu de Lisboa.

// [PÁGS. ANTERIORES]

12. Da esq. para a dir.: Autor desconhecido, s/ título, 2017, vídeo, cor, som, 16:9, a partir do Arquivo RTP; Rafael Bordalo Pinheiro, *A Paródia* [reprodução de página do N.º 1, *A Política: A Grande Porca*], 1900, impressão a laser sobre papel, 420 × 297 mm, coleção da Hemeroteca Digital; António Rafael, *25 de Abril de 1974*, 1974, papel fotográfico, 260 × 200 mm e 300 × 240 mm, coleção do Museu de Lisboa.

//

13. Autor desconhecido, s/ título, 2017, vídeo, cor, som, 16:9, a partir do Arquivo RTP.





//
14. Vista da exposição.



SOBRE A MARATONA

No âmbito do programa paralelo da exposição *ENSAIOS (SOBRE A MESA)*: A partir da coleção do Museu de Lisboa e do Museu Bordalo Pinheiro, o coletivo de curadores da Pós-Graduação em Curadoria de Arte da FCSH/NOVA organizou um evento informal, livre e aberto a toda a comunidade, visando o aprofundamento da reflexão em torno da exposição, da coleção e da cidade.

Neste evento, pensado como *Maratona*, cada orador/a dispunha de 10 minutos para a sua intervenção, período de tempo em que apresentava a sua perspetiva, a sua opinião, a sua investigação, o seu projeto, a sua ideia, partindo de uma lista temática genérica, meramente indicativa:

Colecionismo, Museologia e Curadoria
Cultura e Programação Cultural
Arte e Mediação Artística
Arquitetura e Planeamento Urbano
Turistificação e Gentrificação
Iniciativa Social
Memória Urbana

A Maratona decorreu no fim de semana de 23 e 24 de setembro, entre as 15:30 e as 19:00, na Galeria Quadrum, contando com a participação de Alda



Galsterer, Ana Bigotte Vieira & Ana Mira, Ana Pérez-Quiroga, André Guedes, António Miranda, Carla Baptista, Eduardo Salavisa, Fernando Vendrell, Guilherme Gomes, Helena Barranha, Helena Botelho, Joana Simões Henriques, Joana Sousa Monteiro, José Sousa Machado, João Alpuim Botelho, João Biscainho, Mafalda Sebastião, Manuel Sarmiento Pizarro, Marta Gonzalez, Miguel Cardoso, Nuno Centeno, Patrícia Madeira, Raquel Henriques da Silva, Rita Múrias, Rui Mendes, Susana Anágua, Susana Mendes Silva e Sílvia Câmara.

* * *

Sob a égide do museu, o objeto tornado museológico pouco ou nada é do que outrora e originalmente foi, mas algo de totalmente distinto e distante, como que extraviado no cosmos, ao serviço da estrutura institucional. É precisamente esta realidade – de descontextualização ou de deslocamento do objeto museológico – que o coletivo procura questionar, reconhecendo a importância da participação do público no trabalho de revivificação de uma coleção, isto é, no processo de restituição da vitalidade até então interrompida. Assim, concebe a

exposição como um lugar de encontro, de comunhão, de partilha – em que cada um ativa, a partir da experiência pessoal e da memória individual, a coleção em causa. Isto significa que recusa a configuração de uma visão unilateral, fechada sobre si, sem margem para discussão.

Que toda e qualquer intervenção se alimente daquela que a precede, corroborando ou contrariando a tese que lhe está subjacente. Na verdade, pouco importa a orientação que toma, desde que honre o compromisso fundamental do projeto curatorial, ou seja, desde que aprofunde, de algum modo, o trabalho de revivificação da coleção. A cada novo contributo, o objeto museológico recupera a vitalidade que foi lhe subtraída pela reclusão em armazém. Para a reanimação



desta tão diversa coleção, o coletivo idealizou um evento abrangente, transversal, multidisciplinar.

É tão pertinente uma abordagem do ponto de vista académico, focada numa qualquer área do conhecimento que se enquadre nesta reflexão, como um relato da vivência urbana, por parte de um qualquer agente desta cidade – de quem nela reside, trabalha ou passeia. Que se reflita, por exemplo, sobre o que é ou o que pode ser um museu de cidade na cidade de hoje, com vista à definição de uma tipologia museológica, mas também sobre o que é ou o que pode ser a cidade numa conjuntura de acelerada transformação urbana, tendo em conta a tão atual problemática da turistificação e da gentrificação. Que se discuta a importância do trabalho curatorial em contexto institucional, especialmente na interpretação de uma coleção de museu de cidade, bem como, num plano mais geral, a dimensão social da programação cultural e da mediação artística em contexto urbano, nomeadamente no que respeita à construção de uma cidade aberta, inclusiva, multicultural. Que se pense a cidade-museu, esta cidade tornada museu – ou, no fundo, a arquitetura e o planeamento urbano ao serviço do turismo – e o seu impacto no quotidiano de cada um. Que cidade queremos? Que cidade teremos?

Sob o paradigma do ensaio, a exposição não se afigura como um produto acabado, restrita no seu âmbito, mas antes como um processo de construção, sempre aberta a outra leitura. Afinal, a exposição estabelece apenas a matriz, atuando como uma urdidura. É a partir desta que se tece a trama, num diálogo tão livre quanto imprevisível. Sobre a mesa, sem rede nem reticência.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Vereadora da Cultura da CML
Catarina Vaz Pinto

Conselho de Administração da EGEAC
Joana Gomes Cardoso
Lucinda Lopes
Manuel Veiga

Diretora das Galerias Municipais
Sara Antónia Matos

Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Curadoria de Arte
Raquel Henriques da Silva (IHA/DHA/FCSH/NOVA)

Coordenação Executiva do Curso de Pós-Graduação em Curadoria de Arte
Nuno Crespo (IHA/FCSH/NOVA) e Sandra Vieira Jürgens (IHA/FCSH/NOVA)

Coordenação da Curadoria
Emília Tavares e João Mourão

Coordenação da Produção
Emília Tavares, João Mourão e Sandra Vieira Jürgens (IHA/FCSH/NOVA)

Curadoria
Ana Quintino, Carolina Machado, Carolina Serrano, Carolina Trigueiros, Catarina Monteiro, Elsa Garcia, Inês Cabral Fernandes, Madalena Galvão, Marco Oliveira, Marta Almeida Santos, Patrícia Ferreira, Rosa Ruivo, Rui Almeida, Stefanie Pullin, Thiago Verardi, Zé Rui Pardal Pina

Produção de Conteúdos
Carolina Machado, Carolina Trigueiros, Catarina Monteiro, Elsa Garcia, Inês Cabral Fernandes, Marta Almeida Santos, Rui Almeida, Zé Rui Pardal Pina

Coordenação e Revisão Editorial
Sandra Vieira Jürgens (IHA/FCSH/NOVA)

Produção
Inês Cabral Fernandes, Marco Oliveira, Patrícia Ferreira, Rui Almeida, Stefanie Pullin, Zé Rui Pardal Pina, Galerias Municipais

Comunicação
Ana Quintino, Carolina Trigueiros, Catarina Monteiro, Marta Almeida Santos, Galerias Municipais

Serviço Educativo e Programação Paralela
Carolina Serrano, Elsa Garcia, Madalena Galvão, Rosa Ruivo, Thiago Verardi

Layout
Inês Cabral Fernandes, Marco Oliveira, Patrícia Ferreira, Rui Almeida, Stefanie Pullin, Zé Rui Pardal Pina

Design
Paula Prates

Parceiros
FCSH/NOVA, Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA), Galerias Municipais (EGEAC)

Agradecimentos
Entidades: Fundação Millennium BCP, Museu Bordoal Pinheiro (EGEAC), Museu de Lisboa (EGEAC).
Particulares: Joana Sousa Monteiro, João Alpuim Botelho, Rosário Dantas, Sofia Matos



CATÁLOGO

Textos
Carolina Machado, Catarina Monteiro, Inês Cabral Fernandes, Marta Almeida Santos, Rui Almeida, Zé Rui Pardal Pina

Fotografias
Bruno Lopes [Exposição]
Inês Cabral Fernandes [Maratona]

Design
José Domingues

Coordenação e Revisão Editorial
Carolina Machado e Sandra Vieira Jürgens (IHA/FCSH/NOVA)

Edição
Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

ISBN 978-989-99192-8-0

Setembro de 2017



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto UID/PAM/00417/2013.

