

Entrevista a Sara Antónia Matos

Colectivo de Curadores (Alda Galsterer e Verónica De Mello) – Projecto MAP

<http://www.projectomap.net/>

no **Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015**

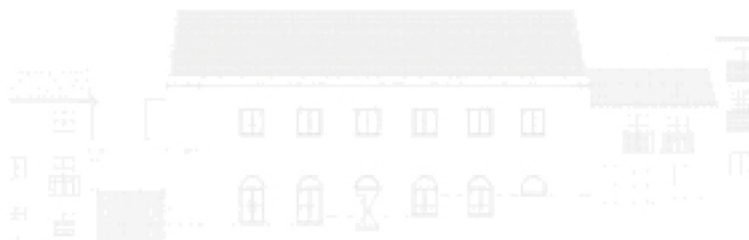
Condução da entrevista: Alda Galsterer e Verónica De Mello

[Alda Galsterer/ Verónica De Mello] Neste momento és directora do Atelier-Museu Júlio Pomar, mas sabemos que vens da escultura. Podes falar-nos deste teu percurso enquanto estudante e escultora para directora do museu?

[Sara Antónia Matos] De facto, fiz a licenciatura em escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e considero que ainda hoje o meu trabalho, na curadoria mas também na escrita sobre arte, é determinado por essa formação.

Embora tenha trabalhado com grande parte dos artistas já como curadora, digamos, que os encontrei enquanto escultora ou na condição de alguém que trabalha com os materiais, nomeadamente, a Fernanda Fragateiro que me fez a ligação com o Projecto MAP.

Terminei a licenciatura em 2001 e, no ano seguinte, abre na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a primeira edição do curso de Curadoria, com a coordenação de Delfim Sardo e José António Fernandes Dias. Aquela primeira edição do mestrado teve um simbolismo quase mítico, não só pelo elenco do corpo docente, internacional, como porque de certa forma inaugura a profissionalização da curadoria em Portugal. Inscrevi-me no curso, suspeitando que jamais conseguiria entrar. Tinha terminado o curso de escultura e embora tivesse muito boas notas não era apenas isso que contava. Sabia que existiam muitos profissionais já institucionalizados, a trabalhar em museus, que iam concorrer a essa primeira edição. As vagas eram reduzidas e os candidatos já tinham muita experiência.



[AG/VM] O facto de haver pessoas já institucionalizadas a candidatarem-se tinha que ver com outro modo de encarar a qualificação profissional. Anteriormente, fazia-se o curso, trabalhava-se e ganhava-se experiência, construía-se uma carreira e depois então podia voltar-se à faculdade e tirar-se um mestrado. Hoje em dia, com as alterações e modelos impostos por Bolonha já não é assim.

[SAM] Alterou-se muita coisa e sobretudo a exigência de conhecimento que é requerida em cada grau. Julgo que foram os próprios modelos do ensino que se alteraram, provavelmente porque os anteriores deixaram de fazer sentido nesta sociedade informatizada e matematizada. Mas tudo isto aconteceu antes de ser implantado o modelo de Bolonha. Quer o mestrado, quer o doutoramento, fi-los ainda no modelo antigo, com a resiliência de um monge [risos]! Como estava a contar, era a primeira edição e era tudo muito novo para mim. Considerei de tal modo que não tinha hipótese de ser escolhida que quando recebi a carta de aceitação, li o que não estava escrito, lia-a e percebi-a ao contrário. Quando lhe peguei outra vez, é que discerni que o resultado era positivo. Não só entrei como posso dizer que fui a primeira pessoa a acabar o mestrado e a defender a tese em Curadoria em Portugal.

[AG/VM] Quando é que começaste a trabalhar?

[SAM] Assim que terminei o curso comecei logo a trabalhar em curadoria, quase sem me aperceber como isso aconteceu, mas julgo que é assim que muitas coisas acontecem, sem andarmos obsessivamente atrás delas. Ainda fazia escultura, e continuo a fazê-la quando posso, por prazer, mas também percebi que a curadoria e a prática artística são campos contíguos e exigentes demais para se praticarem em simultâneo.

[AG/VM] Isso interessa-nos...

[SAM] Pode dizer-se que há pontos comuns entre as práticas mas também diferenças que as distanciam e as tornam campos de exercício completamente distintos. Digamos que há

saberes que se transportam de um lado para o outro, que ajudam a formular questões, mas que cada um dos campos requer saberes específicos, e uma prática contínua.

[AG/VM] Mas então como é que surge o teu interesse pela curadoria?

[SAM] Julgo que nasce com a disposição e a montagem das obras no espaço, nos movimentos espaciais a que as obras obrigam o corpo do espectador, o facto de as obras poderem funcionar como pontos de atracção no espaço, levando o espectador daqui para ali. As relações espaciais são comuns às duas áreas: artística e curatorial. Nesse âmbito, foi quase evidente para mim transportar o saber da escultura, o saber fazer material e corporal, para a montagem de exposições.

Há uma série de relações que acontecem na escultura, por necessidade de instalar as obras no espaço, que acontecem também na curadoria e isso tem que ver com a componente sensível da arte, com a afectação sensível do corpo pelas obras e pelo espaço. O corpo reage-lhes reproduzindo comportamentos de atracção ou repulsão, afundamento ou alargamento, etc. De qualquer modo, eu também já me interessava por 'arquitectura' em termos latos, e na minha tese de doutoramento acabo por investigar mais profundamente as relações espaço-corporais entre as artes plásticas e a arquitectura – o corpo que as recebe!

[AG/VM] De que trata a tese, qual é o tema e o título?

[SAM] Para além das relações intrínsecas entre corpo e espaço, trata da minha passagem da escultura para o campo da curadoria. Dei-lhe o título «Da escultura à Espacialidade».

[AG/VM] E podemos ler essa tese?

[SAM] Já tive vários convites para a publicar mas, de facto, com o trabalho do Atelier-Museu não tenho conseguido reeditá-la, sobretudo porque é necessário cortar e limpar parte das notas que são exigidas pelas regras da academia e isso exige muito tempo.

[AG/VM] A propósito das relações entre arte e arquitectura...

[SAM] É curioso que, por acaso ou não, acabo por vir parar ao Atelier-Museu onde as relações entre arte e arquitectura são evidentes, e faço questão de as explorar. Como sabem o edifício foi redesenhado pelo arquitecto Siza Vieira e parte dos públicos que o visitam são motivados também pela componente arquitectónica, não só pelas obras de Júlio Pomar.

[AG/VM] Queremos que nos contes isso também, a tua vinda para aqui, mas para já gostávamos de te ouvir mais sobre as relações de que estavas a falar.

[SAM] Como estava a dizer, a relação mais imediata que encontrei entre a escultura e a curadoria veio por via da instalação das obras no espaço, mas claro que essas relações vim a compreendê-las com outra profundidade mais tarde e acabei a minha investigação a defender que instalar obras no espaço para fazer uma exposição, é também «editar». Editar no sentido em que, também no espaço, com a montagem das obras, se criam intervalos, respirações, formas de leitura e um contexto discursivo para as obras. Para além disso, a prática da curadoria envolve também a vertente de edição e de escrita sobre arte propriamente dita. Assim, pode dizer-se que envolve uma edição das obras no espaço, e uma outra edição relacionada com o ensaio, a escrita e a publicação – vertentes de que também não abduco. Como veem, as afinidades entre os campos começam a encontrar-se [sorriso]! Percebi, a dada altura, que a minha escrita sobre arte era marcada pelo saber fazer proveniente da escultura. Acho que há um entendimento ou um conhecimento trazido pela experiência do fazer, do manusear as matérias, do conhecer as suas temperaturas e os comportamentos plásticos, que faz com que certos procedimentos ou decisões inerentes ao processo artístico se tornem apreensíveis intuitivamente. Tudo isso se transfere para a escrita espontaneamente.

[AG/VM] Como é que começa exactamente o trabalho, com quem trabalhaste, como foi o processo na área da escultura?

[SAM] Referem-se ao meu trabalho na área da escultura ou ao meu trabalho com outros escultores?

[AG/VM] As duas coisas!

[SAM] Eu trabalhava ferro e vidro... Trouxe coisas antigas para verem que a minha escultura existe mesmo [risos]! Trabalhei sobretudo em aço porque o meu companheiro é engenheiro de estruturas metálicas e através dele tenho acesso a uma serralharia/metalúrgica de profissionais de quem hoje sou amiga.

Os vários trabalhos em vidro, com o vidro soprado, aconteceram na Marinha Grande, perto de onde nasci e onde conhecia antigos vidreiros e indústrias onde sopravam as misteriosas bolas de magma incandescente e que, julgo, comovem qualquer um. Entretanto, já mandei vários amigos artistas para a Marinha Grande para fazerem obras em vidro. Passamos os contactos uns aos outros.

[AG/VM] Mas é espantoso que tu dás o salto para a curadoria num período extremamente curto, que passa a ocupar a tua carreira... Passas de um lado para o outro muito rapidamente. Talvez porque sempre tenhas visto essas relações entre a escultura e curadoria.

[SAM] Os primeiros projectos correram bem e isso foi determinante para prosseguir, creio. Entre 2006 e 2009 organizei, em Montemor-o-Novo, na Associação Oficinas do Convento, dois ciclos de conferências e simpósios/*workshops* – sobre os problemas do espaço na arte – reunindo curadores, artistas e pensadores da área. Para mim, esses projectos foram extremamente importantes porque tive, não só de conceber e architectar o programa, escolher os autores que nele participavam, como de executar candidaturas a fundos de financiamento e gerir as verbas que foram alocadas a este projecto. Por outro lado, ganhei um treino de produção e gestão de projectos que julgo que qualquer profissional desta área deve ter, inclusive os curadores. Não vejo mal nenhum (bem pelo contrário) saber

desempenhar todas as tarefas, nomeadamente as mais elementares. O que não posso deixar de dizer é que nada disso teria sido possível sem a equipa da *Associação Oficinas do Convento* e sem a inteira confiança da escultora Virgínia Fróis que me lançou o desafio para liderar esses programas, acreditando que eu os podia levar à prática e realizar. A confiança que ela em mim depositou foi proporcional à liberdade que a Associação me concedeu. Reuni artistas de várias gerações, quem quis e como quis. Convidei pensadores de vários campos, a eles juntaram-se os públicos, apresentaram-se os resultados dos projectos práticos, fizeram-se as publicações, e, claro, existiram muitos momentos de convívio e troca de ideias, inesquecíveis. Para ser franca, não sei se hoje teria sido possível as coisas acontecerem da mesma maneira: as pessoas disponibilizaram-se para ficar no campo vários dias, dispunham de tempo e, sobretudo, de vontade para estar.

[AG/VM] Mas voltando à tua vertigem para a curadoria...

[SAM] Foi uma espécie de um íman que me chegou muito rapidamente. Depois passei a usar a escultura apenas como retaguarda – como forma de pensar com os materiais. Uma espécie de conhecimento basilar, visceral, que uso depois na montagem e, portanto, acabo por me dedicar à curadoria que exige muito estudo, teoria e investigação. Apesar disso, continuo a fazer coisas na oficina esporadicamente, porque como disse, há uma relação material com o próprio corpo que nunca se desaprende e que nunca se deve desprezar. Mas acho que, neste momento, uso isso mais como forma de pensar e de tirar prazer. De qualquer forma, não posso esquecer que dei aulas de projecto e escultura, primeiro na Faculdade de Belas-Artes e depois no Ar.Co, durante três anos, sendo responsável pelo departamento, cruzando o conhecimento técnico-prático com o teórico, o que considero indispensável.

[AG/VM] Para pensar o espaço? Se o desenho é uma forma de pensar para muitos artistas; para ti a escultura também o deve ser, não?

[SAM] De pensar, de sentir, de compreender o mundo. A escultura também é uma forma de pensar, sim. Mas a curadoria não o é menos. É-o de maneira diferente, com outro ângulo de perspectiva – o de quem tem de construir um contexto e um discurso crítico para as obras, e para o que aí vem (que é ainda mais difícil, julgo). É disso que se trata em primeiro lugar: ensaiar. E esse ensaio é formulado em termos físicos (com as obras no espaço) e intelectuais, ou se quiserem, conceptuais, tendo em conta uma série de factores: sociais, históricos, económicos, por aí fora... Mas voltando à escultura, julgo ser fácil perceber o modo como se pensa com e através da matéria.

[AG/VM] A forma de pensar do arquitecto é através do desenho...

[SAM] Digo que não será tão fácil perceber a relação do corpo com os materiais, no caso de um arquitecto, porque não executa o objecto físico. Não põe tijolo sobre tijolo, para construir um edifício, pensam-no de forma abstracta com recurso ao desenho, às imagens ou, em certos casos, com recurso a materiais tridimensionais mas em pequena escala.

Na escultura, o envolvimento material é de tal ordem que, a dada altura, a matéria pode ultrapassar-te e mandar sobre quem a manuseia. Dizia sempre isso aos meus alunos. A matéria pode ensinar-nos a caminhar, pode dizer-nos para onde ir e o que fazer. E estancar-nos se a tratarmos de modo errado! Quero dizer, por exemplo, que por princípio (a não ser que a intenção seja mesmo essa, de ir contra a natureza do material) o barro não se esculpe com um escopro, a madeira não se molda com um teque, e o ferro não se junta com cola. A dada altura, percebe-se também se és um escultor que trabalha as massas e os blocos (pedra, madeira), ou se pensas e fórmulas a obra com a linha (ferro, etc.). E o mesmo, com as outras áreas artísticas. Obviamente que estou a simplificar muito tudo isto, mas é uma afinidade deste tipo que faz com que os artistas tenham materiais de eleição, ou pelo contrário, trabalhem com todos os meios em simultâneo e sejam artistas *intermedia*, como dizia a Rosalind Krauss.

[AG/VM] Então a matéria diz o que tem de ser feito?

[SAM] Julgo que, em parte, sim. Pode dizer-se que se há simbiose entre o corpo e a matéria, entre o movimento e aquilo que se quer fazer. Mas é exactamente isso que mais tarde venho a encontrar também na curadoria e na montagem de exposições. Perceber como se geram os pontos de atracção, como isto leva àquilo, quando é preciso uma pausa para respirar, etc. Vamos deixando que as forças impostas pelas obras e pelo espaço vão dizendo o que fazer, além daquilo que queremos comunicar ou formular, e que eu chamo: a «construção de um discurso». Esse discurso pode levantar uma ou várias questões e deixá-las em aberto; penso que isso será o mais interessante das «exposições-ensaio», que têm por ambição levantar um problema, tal como qualquer obra de um artista.

[AG/VM] Exemplo...

[SAM] Uma exposição que questione, por hipótese: o rumo que a arte está a tomar; aquilo que aí vem e que ainda não conseguimos discernir bem; que proponha o alargamento do conceito de arte; o esgotamento ou renovação de uma disciplina; a relação arte-vida; etc. Para mim, a curadoria pergunta-se sobre tudo isto, muitas vezes sem conseguir dar resposta, sem sequer abrir uma clareira, mas essa impotência também faz parte do campo e do exercício. Não é por acaso que na tese (de Doutoramento) proponho a noção de «espaço não-resolvido» como um conceito fundamental. Esse conceito expressa a ideia de que o exercício da arte e da curadoria criam uma «abertura» e fica sempre um espaço aberto, obscuro, por resolver. As respostas ou soluções não estão garantidas. A perturbação, a impotência, a falha, a irresolução estão inerentes à área das artes. Assim como o risco. Colocar em risco, é para mim, um princípio fundamental da curadoria. Sem ele não há ensaio. Risco e ensaio parecem andar de braços dados na arte. Mas, posso dizer, no que me toca particularmente, que a maior parte das vezes, as exposições não chegam a ter este alcance de lançar um conceito ou questão totalmente novos. Mas há outras abordagens que se entroncam com estas, igualmente importantes de fazer, que passam por relacionar artistas/obras/coleções menos óbvios, perceber que sementes foram deixadas por um artista ou geração nas gerações posteriores, como é que determinadas exposições

caucionaram (para o bem e para o mal) uma obra; por que razão algumas se instituíram como momentos históricos, etc. Acho que o mais correcto é dizer que a curadoria tem tantas funções quantas as perguntas que lhe consigamos inventar. É daí que vem o seu enorme desafio.

[AG/VM] Estamos no Atelier-Museu, mas isto já começou há algum tempo... Quando foi a tua primeira exposição de curadoria, como começa?

[SAM] Faz quinze anos que finalizei o curso, dez o mestrado e três o doutoramento. De facto, fiz muita coisa num período curto, mas para ser sincera acho que trabalhei muito. A curadoria propriamente dita começa mal acabo o mestrado, em 2005, com um trabalho na Fundação Carmona e Costa [FCC] que ia abrir as suas portas ao público.

[AG/VM] Fizeste uma exposição lá, qual foi?

[SAM] A exposição com título «*Moradas*» trabalhava a ideia de casa e de habitar. Foi uma experiência óptima.

[AG/VM] Foi com a Fernanda Fragateiro, a Ana Vieira, o Fernando Brízio e a Catarina Pereira.

[SAM] Exacto. Eles tinham a exposição marcada na FCC, mas encontravam-se a quatro meses de a inaugurar e, por diversas razões, ainda não estavam articulados, a exposição não estava em marcha, não estava concebida. E, é neste contexto, que a Fernanda Fragateiro resolveu chamar-me. Foi assim que aconteceu a primeira exposição, e no tempo que restava, chateei-os tanto ou tão pouco que a coisa aconteceu.

[AG/VM] Foste como um “mestre de orquestra”!

[SAM] Sim, a comparação é pertinente. Essa imagem é óptima! Ainda conseguimos fazer uma publicação com textos – que é também uma das vertentes que mais me dá prazer. Fazer livros, concebê-los, pensar a intercalação dos textos com as imagens, os papéis, etc., é fascinante. Houve duas pessoas determinantes no que diz respeito à minha paixão pela

edição de publicações. Uma foi a Isabel Corte-Real que me ensinou da forma mais rigorosa todos os passos que uma publicação envolve, e, a outra pessoa, foi um amigo mais velho que morava em Berlin (já morreu), o Nuno Gonçalves, que era colecionador de *livros d'artista* e me incutiu o gosto pelos livros até ao limite do possível. A paixão dele pelos livros era tal, que não havia um lugar da casa sem eles, e para perceberem até que ponto isto chegava, conto-vos que, quando, pela primeira vez, entrei na cozinha dele e abri as portas dos armários para pegar num copo, em vez da loiça e dos utensílios de cozinha encontrei livros. Uma vez, fartei-me de rir porque no lugar dos pratos encontrei um "Livro de cozinha" do Beuys (na verdade era uma caixa em madeira, vazia; o vazio correspondia a um livro de cozinha) que no tampo do fundo tinha inscrita uma receita para cozinhar, com uma única palavra: *imaginação*. Todos os anos ia passar uma temporada com ele a Berlim e analisávamos e dissecávamos exposições, obras e os livros até à exaustão. Eu chegava a ficar de rastos de tão cansada, mas cada discussão era mais estimulante que a outra.

[AG/VM] Voltando ao percurso das exposições...

[SAM] Um tempo depois, fui eu a propor à Fundação Carmona e Costa a exposição do Carlos Nogueira, também relacionada com as temáticas do 'espaço' e da 'arquitetura'. Na Fundação, depois de algumas exposições de intervalo, fiz ainda a do Rui Moreira com o Pedro H. Paixão e depois, bastante mais tarde, propus à Fundação a exposição do Rui Chafes com Alberto Carneiro, à qual dei o nome de *Khora* – um conceito que estava a trabalhar para o meu doutoramento e que envolve simultaneamente a ideia de 'corpo' e de 'espaço'. Eles nunca tinham exposto juntos, pelo menos, daquela maneira. São dois dos meus dois escultores do peito e eu queria fazer uma exposição de desenho.

[AG/VM] De desenho mas com escultores, ou seja...

[SAM] Escultores que desenhavam.

[AG/VM] Era um desafio grande, não era?

[SAM] Era, porque embora ambos desenhem e embora ambos sejam escultores, vamos dizer que se encontram em campos estéticos distantes. Mas, tal como disse, para mim, a curadoria deve «pôr em perigo», e o que aí foi trabalhado foi a ideia de penetração corporal, olhar e tacto, proximidades e distâncias.

Entretanto, já tinha aparecido o convite para comissariar uma exposição com a colecção do BES, no espaço BES Art & Finança, em Lisboa, onde também explorei a *espacialidade* no meio fotográfico. Fi-lo através da representação da arquitectura, da textura e da possibilidade ou sensação de penetração do corpo no espaço bidimensional. Aliás a exposição chamou-se “Arquite(x)turas”, relevando dessa mesma ideia. Pode dizer-se que a fotografia abre um espaço em que se pode também entrar, apesar de ser um suporte plano, bidimensional; que há uma espécie de memória táctil que nos faz sentir hapticamente o espaço, apesar de nele não se estar. Fui à colecção e escrutinei tudo o que havia de relações possíveis com o espaço, com a arquitectura e com essa ideia inerente ao conceito háptico. Foi uma exposição muito exigente para mim, porque eu nunca tinha trabalhado só com o suporte da fotografia. Foi um óptimo desafio. Tive de aprender a trabalhar e sobretudo a “interrogar” o suporte bidimensional. Claro que nada disso é estranho quando se provém, estuda e trabalha no campo das artes (seja qual for a formação). Adquirem-se conhecimentos e dispõem-se de ferramentas que permitem pensar todos os meios plásticos, mas enfim não era o meio em que me sentia mais à vontade. Estudei muito e aprendi muito; negativo era se nos ficassemos pelo que já sabemos, pelo que nos é confortável. No campo da arte, há sempre um mundo para aprender, cada artista traz um novo universo que nos inunda de questões. É por isso que gosto tanto, me interessa tanto, fazer entrevistas aos artistas; ouvi-los de viva voz, sem mediações. Curioso é que, mais tarde, em 2013-2014, a exposição de João Tabarra no CAM [Fundação Calouste Gulbenkian] foi só fotografia outra vez.

[AG/VM] A exposição que fizeste no BES foi a convite de quem, surgiu como?

[SAM] O convite chegou-me pela Alexandra Pinho que era a responsável pelo espaço e pela colecção, penso que por recomendação de Delfim Sardo que lhe sugeriu alguns curadores.

[AG/VM] Tu falas na *espacialidade* da fotografia e desta dificuldade que uma escultora tem em passar para a bidimensionalidade, que no entanto, como tu dizes, não é nada bidimensional.

[SAM] Não sei se me exprimi bem. Não é uma dificuldade; é mais um desafio que passa por saber como interrogar o suporte plano, e sobretudo que questões fazem sentido problematizar, desde logo porque a imagem artística também tem uma história; uma história de especificidades que anda lado-a-lado, e de forma cada vez mais avassaladora, com a produção de imagens não--artísticas. É um domínio cada vez mais complexo, sobre o que se espera das imagens da arte e da fotografia em particular: tempo, combate, resistência, actualidade, sobrevivência, reprodução, repetição, circulação, manipulação... parece que vem tudo atrás!

[AG/VM] Em Portugal somos pouco politizados, os artistas trabalham sempre com os temas que lhes interessam particularmente, e os curadores também. Exploram os temas que lhes interessam a eles em particular. Que temas te interessam? Pelo que percebemos aqui há uma imensa ligação entre a arquitectura e a arte, o espaço.

[SAM] Não me parece que a arte em Portugal não seja politizada. A arte não precisa de ser ilustrativa à esquerda ou à direita, para afirmar posicionamentos políticos. Eu considero que há artistas cuja obra é imensamente politizada, o que não é a mesma coisa que dizer panfletária ou partidária.

[AG/VM] Sim, estamos a comparar com Espanha, Barcelona e outros países, em que praticamente o tema central é a política.

[SAM] Querem dizer que a arte é mais utilizada como um instrumento de crítica? Mas, reparem... estavam a perguntar-me sobre os meus temas. Trabalhar sobre o corpo,

repensar sobre o espaço (a forma como o representamos e nos representamos nele), equacionar o papel da beleza, não são questões extremamente políticas e ideológicas?

[AG/VM] Estávamos a pensar de forma mais explícita, na arte envolvida mais agressivamente nas questões da política. Por exemplo, quando em 2013, estivemos com o *Colectivo de Curadores* e o *Projecto MAP* na Bienal de Veneza, vimos que os artistas tratam imensas questões da actualidade política. Depois fomos à colecção Louis Vuitton, onde estava uma exposição de um artista que agora está por toda a parte e que faz vídeos super agressivos, tematizando as questão do “selfie”, da exposição na Internet, do modo como os jovens se filmam a si próprios para depois se mostrarem uns aos outros, etc. São questões contemporâneas e muito políticas.

[SAM] Sim, estou a compreender, mas como disse, para mim, mais importante que mostrar isso é interrogar questões de fundo. Num mundo informatizado, virtualizado, numérico: o sensível, o saber fazer, o modo como construímos e representamos o espaço que habitamos, não serão questões internas ao campo da arte extremamente políticas, extremamente oportunas?

[AG/VM] Mas estávamos a dizer que essa forma crua e agressiva de filmar, a brutalidade visual é uma coisa que em Portugal não se faz, não se aborda. Em Portugal, talvez o Gabriel Abrantes o tenha feito, e com muito menos meios... Também estou a lembrar-me daqueles trabalhos do Vasco Araújo sobre a questão da colonização.

[SAM] Relações humanas, relações de poder, relações políticas... Há sempre negociação. Mas na arte que “não é aparentemente política” também. Há sempre escolhas, recusas e opções e isso mostra posições ideológicas.

[AG/VM] Mas, por exemplo, quando se fala de Rui Chafes, não se discute política uma única vez, o que é muito engraçado.

[SAM] Até as exposições “estéticas” podem ser políticas, e no meu modo de ver talvez essas sejam mesmo as mais políticas. Eu penso que os problemas de autonomia da arte e autonomia das disciplinas artísticas são sintomas extremamente políticos, que mostram posicionamentos ideológicos vincados.

[AG/VM] Sim, sim, evidente, mas os temas que interessam a cada pessoa, e em que cada pessoa se foca, são diferentes. Tu falaste muito de espaço, e é incontornável falarmos de ti sem falarmos nele; fizeste uma tese de mestrado e outra de doutoramento sobre o tema. Ele parece ser essencial para ti.

[SAM] Estamos sempre dentro dele, temos espaço à nossa volta e dentro de nós, e criamos espaço a todo o momento, seja com as palavras, seja com o nosso movimento e as nossas acções, seja até com o nosso isolamento, quando fazemos uma espécie de retirada momentânea do mundo.

[AG/VM] Lá está: é incontornável! Como é esse fio condutor?

[SAM] O que eu quero dizer é que nós também moldamos e participamos no espaço em que vivemos e para isso é preciso: concebê-lo, representá-lo e efectivá-lo com as nossas acções. E a arte pode ter um papel nesse processo. Claro que isto é um processo social e civilizacional mas no fundo defendo que cada um, cada pessoa, também é responsável pela construção do mundo em que se move, que cada um tem aí uma parcela de intervenção e não deve deixar a edificação do seu mundo totalmente nas mãos dos outros. Eu dizia isso aos meus alunos. Há muitos factores imponderáveis, há sortes e azares, constrangimentos sociais, mas dentro do possível cada um deles deve encontrar o seu espaço, fazer um caminho que é só seu, e onde se reveja. Não devem deixar isso em mãos alheias. Na minha maneira de ver, isso faz-se a partir do posicionamento particular de cada um, ou seja, da sua história de vida, das suas experiências, das suas competências e limitações, decisões e acções que, claro, podem vir a revelar-se erradas ou falhadas.

[AG/VM] E a tese relaciona isso com a arte?

[SAM] Sim, como disse, chama-se «Da Escultura à Espacialidade». Não sendo isso o núcleo duro, esta tese espelha esse meu percurso do campo da escultura até à curadoria, o que tem que ver com o que eu disse acima. O posicionamento particular de cada profissional constrói-se a partir da sua história de vida, que é sempre irrepetível, das suas experiências, das suas competências e limitações.

[AG/VM] Onde fizeste a tese, o Doutoramento?

[SAM] Fiz na FBAUL [Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa], defendi na reitoria da Universidade de Lisboa. Aliás fiz tudo na FBAUL, Licenciatura em Escultura, Mestrado em Curadoria e Doutoramento em Belas Artes, os dois últimos com bolsas da FCT que foram muito importantes para ter tempo para estudar. Fiz tudo nas Belas Artes porque penso que é importante termos uma filiação disciplinar própria, saber onde nos situamos e construir um campo de investigação nosso, próprio. Só assim temos possibilidade de nos rever, criando uma idiosincrasia própria. Além de me interessar essa questão do espaço, e por inerência as questões do corpo (é impossível desligá-los; é preciso um corpo para experimentar um espaço; o corpo é um espaço, aliás é um planeta com: crosta, núcleos, cima, baixo, temperaturas, zonas visíveis e invisíveis, etc.), há outra relação igualmente importante para mim que acaba por percorrer toda a investigação e até mesmo dominá-la: a relação *arte e vida*.

[AG/VM] Podes desenvolver?

[SAM] O espaço está inevitavelmente ligado ao modo como habitamos, ou seja, como o representamos e nos representamos nele, e acho que grande parte da arte contemporânea ou dos problemas da arte contemporânea vão passar pelas relações entre a arte e a vida. São relações estéticas, políticas e ideológicas, embora a maior parte das vezes possam não

o evidenciar. A arte pode, por exemplo, mostrar-nos outras possibilidades de nos representarmos, e, como tal, de nos concebermos e relacionarmos uns com os outros. Eu penso que os problemas da arte deste século, da contemporaneidade, inclusive das próximas décadas, vão dar-se aí. Vão passar necessariamente pelas relações entre 'arte' e 'vida', cada vez mais estreitas. Aproximação, distância, formas de distinção. Para já, há um intervalo que separa ou que diferencia 'arte' e 'vida'. Não quer dizer que a arte não faça parte da vida, e a vida não faça parte da arte – mas há uma distinção.

[AG/VM] Tu acreditas que essa distinção irá desaparecer?

[SAM] Se desaparecer a arte colapsa sobre a vida: o que em certas práticas e produções artísticas está a acontecer a olhos vistos. O que eu considero, para já, é que o terreno está demasiado turvo; não estamos a conseguir, pelo menos eu, perceber o que se vai suceder. Mas acho magnífico presenciar isso, viver esta época. No fundo, é um suspense constante, uma inquietação que nos alimenta de dúvidas e de prazer, uma vontade de conhecer o que vai acontecer; e a curadoria interroga-se seriamente sobre esta treva que tem à frente. Pelo menos, eu assim penso. Estamos todos no mesmo barco: artistas, curadores, ensaístas, críticos, historiadores da arte...

[AG/VM] Falas da distância para se poder ver?

[SAM] Exactamente isso. Falta-nos ainda a distância para se poder ver porque estamos todos submersos num período de treva. Há alguns vislumbres de pensadores importantes, estou a lembrar-me de Boris Groys que, para mim, é dos mais lúcidos, e até do Paul Virilio que tem aquele livro com um título magnífico, que aqui cabe na perfeição: "As Far As The Eye Can See". «Tão longe quanto os [meus] olhos podem ver ou alcançar» é que estamos num colapso eminente entre arte e vida, mas que do meu ponto de vista (que pouco importa, é certo!) não vai chegar a colapsar. Uma coisa é o campo da representação, outra coisa é o

campo da realidade e da vida, embora elas façam parte uma da outra, estejam ligadas pelo cordão umbilical.

[AG/MM] Como dizia Luís Noronha da Costa, é a questão da imagem que temos de nós, a imagem mental, a imagem da realidade e a imagem que temos das coisas.

[SAM] Não existe ser humano sem representação, ou seja, capaz de pensar-se a si próprio e representar-se a si, ao mundo, e às novas possibilidades. É aí que a arte opera. Não vale a pena estar aqui a fazer citações, mas isso que vocês estão a dizer é também a perspectiva da Marie Jose Mondzain, no “Homo Spectator” recentemente publicado. A nossa natureza é de espectador, porque nos conseguimos representar. E representar exige distância.

[AG/MM] Muitas vezes pareces referir-te a espaços mentais, privados. Como te relacionas com o espaço público?

[SAM] Não, falo também e sobretudo de «espaço comum».

[AG/MM] Espaço público, como espaço de todos.

[SAM] O «espaço comum», como diz o Henri LeFebvre. Considero que é o pensador mais abrangente sobre as noções de espaço.

[AG/MM] Ou espaço relacional, como diz o Nicolas Borriaud.

[SAM] A arte altera o modo como nos relacionamos com o «espaço comum», com a cidade, uns com os outros, como nós nos posicionamos na *Agora pública (no seu sentido grego)*, como nos civilizamos, como nos mostramos. Portanto, quando falo de espaço, estou a pensar neste conjunto de relações abstratas que exigem sempre processos de negociação constantes. E a arte participa nesta modelação e transformação do espaço privado e «comum».

[AG/VM] Neste sentido, o que são os jardins ou parques escultóricos, que reúnem cinco ou seis escultores? Consideramos que é absolutamente diferente pôr o Richard Serra numa cidade (transformando a nossa maneira de nos relacionarmos com a cidade), ou uma escultura numa rotunda ou num parque. Quando ela está num parque (como num catálogo), e nós temos de ir a esse parque, a relação é completamente diferente. Queríamos ouvir a opinião de uma escultora. Um parque artificialmente criado só para mostrar a escultura...

[SAM] Um parque de escultura é um museu sem paredes. Ou seja, a criação de um enquadramento institucional, que legitima a coisa como escultura/arte, mas que não tem paredes físicas.

[AG/VM] Não sei se viram aquela exposição que o Rui Chafes fez em Sintra, no parque do Palácio da Pena. As pessoas iam àquele espaço que naturalmente é um circuito turístico e, de repente, encontram-se com as peças. Funciona o efeito surpresa: não estavas à espera que estivessem lá esculturas e, de repente, olhas e vês uma peça pendurada numa árvore. É o que tu dizes (Sara): um museu sem paredes. Num fundo é uma coisa controlada e pensada como temos num museu; ao contrário das relações de tensão que se criam com a cidade, que são relações, muitas vezes, não-medidas.

[SAM] Nesse caso, são imprevisíveis. Não as conseguimos circunscrever ou prever, o que pode ser interessante, ou não. Imaginemos que uma obra conduz a uma leitura fechada de um determinado feito, acontecimento ou personagem... posso considerar, nesse caso, que aquela obra me castra, me ofende, que é redutora em termos representacionais, que pode até ser redutiva para a comunidade que representa.

[AG/VM] Em Portugal, nos últimos anos não se faz arte pública, pois não? É uma questão financeira?

[SAM] Não tenho conhecimento de causa para vos responder a isso, mas penso que a questão financeira pesa. Porém, deverão existir outros motivos mais profundos, motivos culturais. Pensando no assunto de forma menos prosaica, constatamos que a sociedade não tem sido estimulada para sentir necessidade de arte (digo, conviver com ela, no quotidiano); que os responsáveis políticos não estão interessados em instigar e fomentar essa necessidade; e, mais estranho, não percebem (ou não lhes interessa perceber) que a cultura pode trazer prestígio, dignidade e diferenciação civilizacional às suas sociedades.

[AG/VM] Na Alemanha, durante muito tempo, quando se fazia um edifício público havia uma verba destinada à arte... Aliás, havia uma prática de colaboração entre arquitectos e artistas.

[SAM] Sim, conhecemos os programas de apoio às artes, criados nos Estados Unidos da América, e outros na Europa. Em Portugal, julgo que também houve um período em que uma pequena percentagem da construção de um edifício ou obra pública deveria destinar-se a uma obra de arte. Está em causa uma responsabilidade social que...

[AG/VM] A propósito da responsabilidade social, na Alemanha, por exemplo, quando havia obras públicas ou edifícios grandes do Estado, novas obras, 2% a 3% do *budget* total tinha de ser para um artista fazer uma obra para aquele espaço. Ele podia fazer mais ou menos aquilo que queria, fazer um mural, fazer uma pintura...

[SAM] Mas cá isso também é suposto ser válido. Para dar um exemplo, nas pontes, as obras de arte dos engenheiros, penso que existe um *budget* para as artes plásticas.

[AG/VM] Nas pontes? E são feitos, ou o *budget* desaparece (atrasos, falta de dinheiro, corrupções)?

[SAM] Realmente, acho que não se fazem. Vocês estão a ser mais realistas que eu! Não sei se sabem que no 5º ano do curso de escultura da Faculdade de Belas-Artes havia um semestre dedicado um projecto de arte pública, um exercício em que o escultor aprende e se prepara para responder a uma encomenda de arte pública: há um caderno de encargos

hipotético, tem de se fazer a concepção, materializar as ideias, construir maquetes, consultar engenheiros no caso de ser necessário validar as estruturas e a resistência das peças, orçamentos, plano de execução, etc.... Eu como sou um ser aquático [risos], pensei numa escultura em ferro para implantar na água do rio Tejo. E já que estamos dentro do “tema”, posso dizer-vos que mais tarde fui convidada por uma empresa de engenharia de pontes para conceber uma escultura com o intuito de a implantar numa ponte em Douala, capital dos Camarões, no continente Africano. Sempre tive o sonho de fazer uma escultura para colocar debaixo de um tabuleiro de uma ponte mas ainda não foi dessa vez. O concurso era internacional e a equipa de engenheiros a concurso perdeu contra um projecto francês. De qualquer modo, foi um projecto inigualável em termos de aprendizagem, onde inclusive descobri pontos de contacto entre a engenharia e a escultura. Trabalhei com engenheiros de estruturas altamente qualificados e poder aprender com eles foi inesquecível. Alguns têm um sentido estético, de equilíbrio, um sentido de integração paisagístico, admirável.

[AG/MM] Estavas a contar-nos como é que passas da escultura para “mestre da orquestra”. Houve mais projectos importantes? Como é que tudo isto te leva onde estamos agora, aqui sentadas, no museu que diriges?

[SAM] Durante os 5 anos de investigação para o doutoramento houve ainda uma colaboração minha com a Culturgest, durante um ano e meio, que também foi fundamental. Considero mesmo que esse convite foi determinante no meu percurso de curadoria e estou grata até hoje por ter recebido essa confiança para comissariar três exposições e levar a colecção da Caixa Geral de Depósitos em itinerância a três museus portugueses: o MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas, a Galeria do Palácio em Tavira e o MIMO – Museu da Imagem em Movimento, em Leiria. O primeiro programa de exposições tinha sido feito por Yurgen Böck, o segundo por Pedro Lapa e a terceira edição coube-me a mim, o que na verdade foi uma honra que paralelamente me trouxe muita responsabilidade. Eu queria corresponder da melhor forma ao convite e, simultaneamente, queria que a exposição

tivesse algo de mim também. Outro desafio com que nunca me tinha confrontado: trabalhar uma colecção. O que é isso? Como fazê-lo? Que princípios seguir?

Trabalhar como uma colecção como a da Caixa era uma coisa que nunca tinha feito e tive de visitar as reservas inúmeras vezes para conhecer a colecção e poder trabalhá-la com propriedade, se assim posso dizer. Julgo mesmo que bati o recorde de idas às reservas, primeiro para escolher as obras, depois para escrever sobre elas... Uma coisa que aprendi no Mestrado em Curadoria foi nunca escrever sobre uma obra sem a ver, sem me confrontar com ela directamente, corpo-a-corpo. Foi uma experiência realmente importante para mim, neste caso, versando a ideia e a condição de colecção – que é diferente de trabalhar com as obras que se escolhem livremente. Isto para dizer que houve uma espécie de encadeamento de experiências que se vão acumulando e fazendo parte do nosso currículo e do nosso *know-how*.

[AG/VM] Até te fazerem sair definitivamente do campo da escultura para esta área.

[SAM] Acho que nunca se saí daquilo que somos na raiz, mas é importante ganhar traquejo e alargar horizontes. Foi-me dada total liberdade e confiança, e explorei um tema que me interessava naquela altura: a ideia de aprofundar em vez de alargar. Estava tão cansada da ideia de “campo expandido” que resolvi explorar a ideia de afundamento na arte. Explorei esse conceito, associando-o à imagem de um vórtice, e baseando-me numa gravura do Fernando Calhau que mostra a superfície do mar. Acabei por dar à exposição o título “Zona Letal, Espaço Vital”, que tinha que ver com essa ideia de afundar no interior para depois vir à superfície (da água) respirar, trazendo qualquer coisa de próprio e individual – que é o que penso que acontece com os artistas, nos processos criativos.

Enfim, tudo isso foi um acumular de experiências fundamentais e riquíssimas para mim, sem as quais eu não conseguiria fazer os trabalhos que me foram necessários aqui no Atelier-Museu. Penso, portanto, que tive uma espécie de sorte com essas experiências, e sobretudo com a confiança que várias pessoas depositaram em mim.

[AG/VM] Foi um acumular de conhecimento, adquiriste um crédito que se tornou reconhecível. Acho que nada é por acaso, que não foi sorte, foi esforço e trabalho.

[SAM] Antes de vir para aqui dirigir o Atelier-Museu, ainda trabalhei um ano com o Jorge Martins para prepararmos uma retrospectiva sua, de desenho, para Serralves [2013]. Como sabem, além de fazer desenho, o Jorge é pintor, e o que eu aprendi naquele ano com ele, particularmente sobre os problemas da cor, foi essencial para depois trabalhar a obra do Pomar. Passámos tardes a falar e a conversar sobre arte e sobre a vida. Isto para vos contar, de uma forma muito informal, todas as experiências que depois potenciaram a minha vinda para aqui. Para todas as exposições, faço questão de escrever os ensaios respectivos à curadoria, pois julgo que sem isso a função não se cumpre. Da coordenação dos livros também nunca abdiquei (fiz com o Jorge um catálogo Raisonné de Desenho), e por falar em edição, tive uma experiência fantástica, na Revista L+ arte, com a Paula Brito, editora e responsável pela revista. Durante dois anos, tinha a incumbência mensal, de produzir um texto sobre um tema da arte contemporânea, procurando criar ferramentas de análise para o público, e o mais curioso é que tinha *feedbacks* dos leitores (que gostavam e que não gostavam!). O mais importante dessa experiência foi fazer textos curtos, de duas páginas – lançando um tema, alguns argumentos e tirando uma conclusão – os quais contrastavam em tudo com a amplitude e extensão da tese que veio a ter 400 páginas. Foi um exercício de síntese, que pôs à prova a minha capacidade de síntese, inigualável, e que a Paula Brito corrigia com a maior acutilância. Aceitava todas as suas correções e aprendi muito com a assertividade dela. Considero que a escrita exige uma prática e uma prática que se aprende no próprio fazer.

[AG/VM] Mas mais uma vez, ao falares do Jorge Martins, referiste o desenho, a proximidade com os artistas e com o fazer. Há um traço sempre contínuo em tudo o que nos contas. Lá estás tu a surpreender-nos com uma exposição para Serralves que é desenho de um pintor.

[SAM] De facto, foi uma exposição retrospectiva ou antológica de desenho. Eu não conhecia bem a obra do Jorge. Quando o conheci, ele disse-me que tinha de fazer uma exposição retrospectiva, cinquenta ou sessenta anos de desenho para Serralves, cerca de 400 obras... O arquivo ou a inventariação das obras não estava feita e ele tinha de ter a exposição pronta para dali a x tempo. Primeiro fiquei assustada, depois ganhei treino na inventariação, e o melhor de nos lançarmos em trabalhos que nunca fizemos anteriormente, é que temos de pesquisar e estudar como vamos fazê-los, até a nível metodológico. Tive de inventar um método para levar a tarefa a bom porto e não me perder – o que, claro, depois serviu-me também no Atelier-Museu para receber a colecção da Fundação Júlio Pomar e tratar a obra do Pomar. Aqui, a fazer peritagem das obras, devo dizer que fui ensinada, mais uma vez, pela Isabel Corte-Real. De qualquer modo, o inventário do museu é um projecto para se desenvolver ao longo de anos. De outro modo não é possível, quanto mais não seja porque somos uma equipa muito pequena que se desdobra a todos os níveis.

[AG/VM] Fantástico. Tens trabalhado sempre com artistas mais velhos, com percursos já reconhecidos e estabelecidos.

[SAM] Sim, é verdade. Tenho tido a sorte de os meus projectos serem longos e de permitirem o contacto directo com os artistas. As relações com os artistas têm sido duradouras e ficam. Sinceramente, não me interessam as curadorias “relâmpago”, e trabalhar com estes artistas mais velhos, com muita experiência, tem sido uma mais-valia e um privilégio impar. Claro que corro riscos, porque se eu cometer algum erro, se fizer asneira, a obra deles não sofre nada (estão mais que instituídos), enquanto eu... lá se vai por água-abaixo tudo o que fiz. Mas aquilo que tenho percebido ao longo do tempo, é que estes artistas são confiantes e muito generosos e, portanto, são também aqueles que abrem espaço para eu arriscar com eles. Falhar é algo que pode ocorrer, embora ninguém procure isso propositadamente, creio.

Mas eu já falhei. Posso dar o exemplo da exposição “Cimento” na Sala do Veado, em 2013, onde reuni artistas de duas gerações, dois homens e duas mulheres: o Igor Jesus, o Carlos

Nogueira, a Inês Moura e a Luísa Cunha. A exposição falhou porque eu não lhe dei o acompanhamento que ela precisava; não articulei os artistas entre eles como teria sido necessário; falhou porque foi um projecto relâmpago, desses que geralmente recuso fazer. Mas eu amava aqueles artistas e as condições do projecto eram mesmo essas: o tempo relâmpago de que dispúnhamos, mais precisamente, um mês e pouco. Não foram as obras dos artistas que falharam, essas não, eram boas; foi a reunião das obras, a disposição no espaço, que as engoliu! Se veio mal ao mundo, não. Julgo que não. Nem para eles, porque o projecto era informal e puderam experimentar saídas que não experimentariam num espaço ou museu mais convencional, nem para mim que identifiquei a falha para não a repetir. Nunca mais trabalho sem tempo. É uma ideia que aliás me tortura.

[AG/VM] Queres contar-nos como é a génese do Atelier-Museu? Como é esta relação com o artista vivo? E não apenas com ele, é falso falar-se só em Júlio Pomar, porque aqui está também a marca do Siza e a fortaleza da sua obra. Bem, vamos à génese deste Atelier-Museu?

[SAM] Julgo que o mais importante de referir é que o Atelier-Museu é um museu monográfico, o que significa que tudo o que se faz parte da obra (plástica e escrita) de Júlio Pomar, da sua pessoa. Não considero isso limitativo, significa apenas que a programação o tem como referência – a qual pode não ser directa ou explícita. Depois, dizer-vos que foi, até hoje, a experiência mais incrível que tive. Quando cheguei, o edifício estava vazio. Não havia uma obra, um computador, nada. Montar um museu de raiz é uma experiência irrepetível e eu tive essa sorte e oportunidade com 35 anos. Está certo que tinha desempenhado muitas funções essenciais a um programador/director (gestão de programas e equipas, procura de financiamentos, execução de orçamentos, produção, trabalho com colecções, algumas noções de conservação, coordenação editorial e até serviço educativo que desempenhei em várias instituições) o que me dava algum conforto e segurança, mas montar um museu de raiz, pensar numa programação do zero é a experiência mais incrível que eu podia ter. Muito

mais ao lado de Júlio Pomar, que eu não conhecia até vir para o cargo, e que é das pessoas mais generosas que conheci. Todos os dias me lembro desta sorte e tento preservá-la, correspondendo!

Além de absolutamente generoso, ele confia inteiramente no trabalho que desenvolvemos no museu – algo que como disse só os “grandes” podem fazer. Encontrei uma equipa fantástica, muito pequena, mas que está comigo em todos os aspectos. Sinto-os comigo, com o projecto, e são verdadeiramente fiéis em termos profissionais e pessoais: a Graça Rodrigues, neste momento, minha adjunta no museu e especialista em comunicação; e o Pedro Faro, historiador e crítico de arte, que veio como colaborador para o museu, assegurando várias vertentes da produção e da investigação das exposições. Nós os três somos o núcleo duro do museu, contando com outros técnicos em *outsourcing* para desempenhar outras tarefas especializadas, e a Teresa Cardoso e a Isabel Marques que nos assistem nas partes administrativas e de secretariado.

[AG/MM] E a questão arquitectónica? É um museu pequeno.

[SAM] É um engano. É um museu pequeno mas tem todos os departamentos de um grande museu, desempenha todas as funções que os outros desempenham: gestão e conservação da colecção, inventariação, investigação e produção de exposições, divulgação, projecto editorial, serviço educativo, colaboração com escolas e apoio a investigadores universitários, estágios inclusive, recepção a colecionadores, produção de conferências... constituição de *website* e constante actualização, etc. Eu costumo dizer que a diferença não é entre um ‘grande’ e um ‘pequeno’ museu, mas entre um espaço que acolhe propostas e um que produz conteúdos, que produz as próprias acções. A produção de conteúdos é o mais trabalhoso e exigente.

Tirando este aspecto, o facto de ser um museu de pequena dimensão tem algumas vantagens, como, por exemplo, a de permitir proporcionar oportunidades para primeiros trabalhos de pessoas que estão a querer ingressar na área. Há instituições que, pelo seu

reconhecimento e imagem de prestígio, não podem arriscar trabalhar com pessoas que estão agora a começar. Mas eu penso que este museu pode conceder essas oportunidades e até o deve fazer, pois desse modo, contribuiu para a renovação do meio.

[AG/VM] Foi o artista, Júlio Pomar, que escolheu o arquitecto Siza?

[SAM] Foi e com uma visão absolutamente clara e certa relativamente ao impacto que isso poderia vir a ter na vida deste equipamento – que também é muito visitado por causa da componente arquitectónica. O edifício é da CML, e o equipamento pertence, desde Janeiro de 2015, à rede da EGEAC que dá suporte a uma grande parte dos equipamentos culturais de Lisboa. Depois da reconstrução, o espaço é destinado à exposição, conservação e divulgação da obra de Júlio Pomar e como a ideia fundadora estava associada a um *atelier*, decidimos incluir no nome do museu esse conceito.

[AG/VM] Um conceito, em que sentido?

[SAM] No sentido em que o museu conserva, como num *atelier*, a vertente de ensaio e experimentação. Explico isso na publicação «Incandescência» [Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar/Documenta: 2015]. No *atelier* ensaiam-se ideias, no *atelier* os curadores propõem conceitos, propõem novas leituras sobre a obra, experimentam as suas matérias como os artistas nas suas oficinas.

[AG/VM] Como é que começa a vida do museu, tu propões uma programação?

[SAM] Na verdade, quando vou a concurso proponho logo uma programação de exposições rotativas ou temporárias, a partir da colecção, mas julgo que a ideia de base, a ideia mesmo inicial, quando a CML e a Fundação Júlio Pomar decidem constituir o museu era mostrar a colecção permanente, rodando algumas partes. Eu tenho sempre em conta a colecção mas penso que é mais produtivo fazer exposições temporárias e convidar outros artistas, curadores, pensadores, etc, para abrir as perspectivas sobre a obra de Júlio Pomar. Parto

sempre do acervo que a Fundação Júlio Pomar aqui deposita, seja para a programação interna ou externa, porque também fazemos e levamos exposições a outras instituições, nomeadamente, fora de Lisboa.

[AG/VM] Essa é também uma pergunta que nós tínhamos para te fazer. Esta casa, este atelier-museu também está aberto aos outros artistas?

[SAM] Claro que sim. Tanto o Júlio Pomar como o museu veem essa abertura com bons olhos. Aliás vamos agora dar início a um programa de exposições que cruza a obra do Pomar com artistas de outros meios disciplinares e gerações. O importante é que se parta sempre da obra do autor porque é um museu monográfico e não faz sentido que não o tenha como charneira de toda a programação.

[AG/VM] Como é o relacionamento com outros museus?

[SAM] É ótimo. As instituições artísticas desenvolvem entre elas práticas de colaboração muito importantes. Não podemos ter todas as obras do Pomar (é bom sinal; é sinal de que o artista as vendeu) e as instituições que as têm tem sido insuperáveis em termos de colaboração. É o caso da Gulbenkian, da Culturgest, da Galeria 111 e da Coleção Manuel de Brito, instituições bancárias como o Millennium bcp, e muitos outros, colecionadores públicos e privados que têm acedido a todos os pedidos do museu.

Mas há outros tipos de colaboração. Por exemplo, a exposição “Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira”, comissariada por Delfim Sardo, foi produzida pelo Museu no contexto da Trienal de Arquitectura de Lisboa, não só com o objectivo de pensar a obra do Pomar como o espaço que a recebe. A esse respeito, da componente arquitectónica, desenvolvemos logo no primeiro ano um programa de conferências com arquitectos, concebido por Nuno Grande, e que vai ter nova edição em 2016, com a coordenação do Arq. José Neves. Não quero deixar a componente arquitectónica para trás. Na primeira edição, procurámos debater os problemas que os curadores encontram nos espaços que os arquitectos desenham [risos]! A conferência foi pensada pelo Nuno Grande, que lhe chamou «Museu

Okupa», porque a ideia era reflectir sobre espaços que são originalmente dedicados a outras funções e cujos arquitectos transformam em museus.

A ideia é não deixar de lado a arquitectura, não quer dizer que tenha de estar sempre em cima da mesa.

[AG/VM] Quem são os públicos que vêm ao Atelier-Museu?

[SAM] Vêm pessoas tanto para ver a obra arquitectónica, como para ver o recheio [risos], a obra do Pomar. Por exemplo, temos escolas de Arquitectura, da Universidade de Coimbra, do Porto, de Lisboa, que vêm ver e desenhar... Numa das vezes apanharam cá o Siza conosco, de visita! Ficaram doidos. É bom e bonito ter cá o arquitecto. Gosto muito dele e considero-o um príncipe. Aprendo muito só de o ouvir e estar com ele. Passámos episódios muito engraçados!

[AG/VM] Sentes necessidade de lhes mostrares o percurso arquitectónico...

[SAM] Não sou especializada em problemas disciplinares inerentes à arquitectura, mas acho que tenho conhecimento suficiente para poder falar do espaço e sobretudo evocar as relações entre ele e as artes plásticas. De resto, os públicos distribuem-se entre: escolar, geral e um público que já nos segue e que acompanha a programação. São as pessoas da arte contemporânea, enfim, os nossos pares... e isso é importante. O reconhecimento ou a crítica vem, em primeiro lugar, pelos nossos pares, não quer dizer que só trabalhemos para eles. Não, trabalhamos para todos e o museu tem as portas abertas mesmo para quem nunca contactou com arte. Posso até contar-vos que temos organizado as visitas “Porta-a-porta” para os vizinhos do bairro, exclusivas para eles, porque a dada altura nos apercebemos que nunca tinham cá entrado e não sabiam o que fazer, como se vestirem para essas ocasiões ou se era gratuito, etc.

[AG/VM] Como é que te vês nesta localização, na relação com Lisboa e com as suas instituições? Que lugar ocupa o Atelier-Museu nesta trama de instituições? Desta dimensão e tipologia temos também o da Paula Rego.

[SAM] Como estava a dizer, as instituições cooperam entre si de forma saudável e penso que têm boas práticas de colaboração. Mas cada museu desenvolve a sua programação própria e cada um tem o seu lugar. O Atelier-Museu é um equipamento monográfico e, por ser de pequena ou média dimensão pode, como disse, ter um papel pioneiro na criação de primeiras oportunidades para novos profissionais. Tudo isso radica nessa ideia que expliquei de o assumir como lugar de ensaio e, claro, de nas nossas práticas e metodologias de trabalho quotidianas pormos essa “máxima” em prática. É preciso efectivar os conceitos e tentar ser consequente com as afirmações que se fazem. E, portanto, se assumi isso como um princípio fundador do programa e do posicionamento deste museu, devo pô-lo em prática e fazer com que ele aconteça. Foi nesse âmbito também, para cumprir esses princípios, que criámos o Prémio de Curadoria Atelier-Museu Júlio Pomar e a bolsa para um artista, de residência em Nova Iorque, através de uma parceria que o Atelier-Museu fez com a RU-NY.

[AG/VM] É o único Atelier (museu) que temos em Portugal, não é? E que programa vem aí?

[SAM] Julgo que sim, que é o único museu que se assume com esta vertente de *atelier*. Claro que a localização não é fácil (não está no caminho das pessoas e das massas turísticas) e as limitações de espaço são ainda menos fáceis. Mas julgo que é tudo isto que faz com que este museu se tenha tornado um lugar de projectos específicos. E é por aí que vão enveredar as próximas exposições. A dimensão do espaço, a sua tipologia, a sua localização na malha vernacular da cidade, o pintor que lhe dá nome, a equipa extremamente jovem, tudo isso torna o Atelier-Museu um projecto de projectos específicos.

[AG/VM] E as pessoas não acham que vêm ver o pintor a trabalhar? Que isto é o *atelier* dele?

[SAM] Muitas vezes sim, mas tentamos ter disponibilidade para explicar às pessoas que isto não é o local de trabalho do pintor, que os artistas preservam o isolamento e que não faria sentido trabalharem ao vivo. Explicamos sobretudo que isto não é um local onde a obra se vende, que o museu não é a forma de rendimento do pintor. É importante que isso fique claro para as pessoas que, muitas vezes, têm dificuldade em perceber a diferença entre os espaços de venda – as galerias - e os espaços públicos de exposição (até porque as galerias também fazem exposições e há galerias cada vez maiores).

[AG/VM] Não achas que a obra de determinados artistas, alguns artistas com mais percurso, como o Noronha da Costa, e também o Pomar, foram a dada altura um pouco esquecidos e preteridos? Criaram-se determinadas barreiras em relação a alguns artistas.

[SAM] Às vezes sinto-me a partir blocos entre gerações...

[AG/VM] Isso é uma coisa boa já que vens da escultura. És escultora de raiz, partir blocos é ideal para ti [risos]!

[SAM] Quero dizer que muitas vezes há questões geracionais e contextuais que fazem com que os protagonistas que emergem não queiram olhar para os anteriores, e nas décadas seguintes isso pode inverter-se, voltarem a estabelecer-se ligações e até forjarem-se outras novas. Muitas vezes são as gerações mais novas, já distantes, que vão voltar olhar e recuperar as mais velhas.

[AG/VM] Como é a representação de Júlio Pomar fora de Portugal?

[SAM] Tem obras espalhadas em vários países e colecções, mas Paris, onde viveu, será onde a sua representação é melhor. No entanto, deixar obras em colecções não é a mesma coisa que ter um sistema de relações em permanente desenvolvimento, como agora o museu procura fazer e reavivar.

Teve exposições em Nova Iorque, várias no Brasil, e em bastantes outros países, mas como sabemos, deixar raízes duradouras não é fácil. É preciso estar permanentemente em cima

delas e, portanto, muitas relações ter-se-ão perdido. Nos últimos anos, está radicado em Portugal, e as viagens a Paris são mais esporádicas. E, portanto, concentrou-se nas últimas décadas em Portugal, o que para nós é uma mais-valia! O Pomar tem colaborado muitíssimo com o museu, a todos os níveis. Participa sempre que o chamamos, concede entrevistas à imprensa, e este ano, a nosso pedido, fez inclusive uma nova doação de obras, acrescentando a colecção com que nós trabalhamos, aqui depositada pela sua Fundação. Não se pode pedir mais.

[AG/VM] Continua com uma produção?

[SAM] Continua a produzir todos os dias, o que eu acho absolutamente genial.

[AG/VM] Qual a relação dele com este museu, de si próprio?

[SAM] Acho que é a melhor possível. Apesar de ser um museu “de si próprio”, da sua própria obra, considero que ele tem capacidade de distanciação, ou seja, não interfere na programação a menos que seja solicitado por nós. Mas devo dizer que adoramos tê-lo por perto e poder contar com ele a toda a hora. Nós sentimo-nos acarinhados e respeitados. Sentimos que o artista tem confiança no trabalho que o museu desenvolve.

[AG/VM] Não podia ser de outra maneira! O que vocês têm feito é admirável, toda a gente vê e reconhece isso.

[SAM] Não sei, mas espero que sim. Temos muito prazer no que fazemos. Enfim, aquilo que podemos dizer é que trabalhar com Júlio Pomar é um imenso privilégio, a conversa é fácil e sentimos que falamos a mesma linguagem.

[AG/VM] São dois artistas a falar...

[AG/VM] Isso é engraçado, tens razão. Mas estava a estender esta ideia ao resto da equipa. O Pedro é Historiador e crítico de arte e a Graça é a responsável de comunicação e considero

que ela torna essa comunicação leve como a imagem do museu (nada pesada, como aliás podem ver no site). Nisso de conversar “par a par” com o Pomar e criar empatia de relacionamento, acho que foi determinante encontrar esta equipa que tinha feito um percurso no campo das artes plásticas. Falo de mim e do Pedro Faro, em particular. A Graça, fez um percurso na comunicação do design, integrando a equipa que abriu o MUDE- Museu do Design e da Moda.

Sentidos de tal modo que estamos a falar a mesma linguagem, que julgo que foi isso que nos fez arrancar e conseguir fazer aquela entrevista que durou quase dois anos, em sessões mensais, e que publicámos em 2014 no nosso projecto editorial: *O Artista Fala... Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro* [Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar/Documenta: 2014].

Enfim, o artista vem ao museu quando quer e também nos recebe e permite trabalhar com ele, tirar dúvidas ou simplesmente conversar quando lhe pedimos. A relação é realmente boa. Com a sua mulher, que é cineasta, também. É uma mulher de uma elegância inigualável, e que nos recebe extremamente bem. E a sua Fundação, dirigida por Alexandre Pomar, também nos dá retaguarda, na pesquisa, facultando-nos muita informação, imagens, fichas de obras, etc.

Muitas vezes, chamamos o pintor porque temos necessidade de partilhar com ele o que andamos a fazer, de perceber como é que isto lhe toca ou não. Apesar do diálogo constante sentimos que o autor confia no nosso trabalho e na programação, o que só é possível devido à maturidade e ao reconhecimento que atingiu. Creio que apenas os artistas com um percurso consolidado desta forma podem mostrar a confiança que ele mostra em nós, deixando a exposições e os enquadramentos críticos inteiramente na nossa mão. É de se lhe tirar o chapéu, não tenho outra coisa a dizer. A sua humildade é a prova da sua grandeza. Não nos podia dar melhor lição. É uma honra trabalhar para um artista como Júlio Pomar.