

1



2



1. Manuel Borja-Villel.
2. Manuel Borja-Villel.
Coleção. Sala 206 - La Guerra: poéticas y documentos. Edificio Sabatini. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

POR

SANDRA VIEIRA JÜRGENS

O REINA SOFÍA ENTREVISTA A MANUEL BORJA-VILLEL,

É COMO UMA CIDADE DIRECTOR DO MUSEO REINA SOFÍA

Manuel Borja-Villel apresenta-nos sempre reflexões e ideias claras sobre o que um museu deve e pode ser. Emancipar a instituição museológica dos discursos historiográficos modernistas tem sido a sua linha de actuação prioritária.

Para além de dirigir o Museo Reina Sofía, Borja-Villel é o actual Presidente do Comité Internacional de Museus e Coleções de Arte Moderna, organismo vinculado ao ICOM. A sua passagem pelo museu da Fundación Tàpies e pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona foram determinantes para o posicionar entre os principais protagonistas da cena artística contemporânea. O seu discurso fluido e assertivo fornece importantes pistas para compreender opções de programação e linhas de actuação que reflectem a consciência de que os museus têm a obrigação de apontar certos caminhos em detrimento de outros na tentativa de nos ajudar a melhor compreender o mundo.

Nesta edição estamos a procurar possíveis definições para caracterizar o nosso presente no domínio cultural e artístico. Do seu ponto de vista, o que é que define a nossa época? Quais são os temas mais marcantes?

Quem melhor escreveu sobre isso foi Frederic Jameson quando afirmou que na nossa época, ao contrário de outras, não há um cânone, não existem temas pré-estabelecidos ou muito definidos.

Será sempre mais fácil caracterizar os anos 50, que foi o período do triunfo da pintura, do automatismo, etc. Hoje em dia, pelo contrário, vivemos uma época global onde parece que tudo é possível e em que aparentemente não há nenhum tema ou série de temas que possamos afirmar serem o do nosso século.

Por outro lado, se vivemos numa época caracterizada pelo elemento global, homogéneo, existe também um elemento de localidade, que tem a ver com o identitário e com aquilo que é próprio de um determinado período. Por exemplo, todos os museus, todas as regiões procuram ter cada vez mais uma marca de identidade. Todavia já não temos os estilos regionais, como acontecia no séc. XIX. Assim sendo, diria que esses são os temas de hoje. É a globalidade, e também a identidade, a procura de algo próprio num mundo global.

O tema, o *subject matter*, as ideias do presente são as que estão em relação, não são ideias fixas e é por isso que não se pode falar em escolas regionais como havia em Espanha ou noutros países no princípio do século. O tema é esta relação

global/local, entre a identidade e a uniformização. Do mesmo modo, é a relação entre um passado que nos oferece uma série de cânones e de ideias e um futuro que desconhecemos, porque vivemos numa época de crise sistémica. De igual modo, existe uma tensão entre todas as possibilidades críticas oferecidas por uma sociedade aparentemente aberta e a insaciabilidade do mercado e do sistema que procura absorver absolutamente tudo. Creio que é esta tensão que define o tema ou os temas da nossa época.

Nicolas Bourriaud, no livro Radicant, fala na tarefa de definir o que será a primeira cultural mundial e diz que o multiculturalismo falhou em inventar uma alternativa ao universalismo modernista. Édouard Glissant refere as forças homogeneizadoras da globalização e fala na mundialité, como modo de incrementar o diálogo global. Como é que podemos pensar a ideia de identidade cultural?

Édouard Glissant usa uma metáfora que eu gosto muito que é a da identidade que se estabelece entre os arquipélagos, referindo que a identidade de um arquipélago não é a de cada ilha mas a relação entre todas elas. E claro, esta noção é diferente da de identidade fechada, adstrita a um território do continente. E de facto, neste sentido, estou próximo do que diz Glissant. O tema para

Os museus estão neste momento a passar por um período de redefinição do que significa o espaço público.

mim não é tanto o de identidade, que tem a ver com a existência de categorias e com temas do séc. XIX, como os que surgiram em Espanha na passagem do séc. XIX para o séc. XX: o de mediterraneidade, de Torres-García, ou o de noucentismo catalão. A meio do século tivemos também a noção de identidade francesa contra a de identidade norte-americana. Hoje, o que define a nossa época não é a identidade, mas a tensão entre o identitário e o global, que é esta espécie de fluxo que está associado à tensão entre a multiplicidade de possibilidades de crítica, de procura de novas formas poéticas e, por outro lado, a insaciabilidade do sistema em absorver-nos. A identidade não pode ser separada deste sentido de global que é diferente da identidade do séc. XIX, que está adstrita à ideia de território e de nação.

Voltando à obra Radicant de Nicolas Bourriaud, que opinião tem sobre ela?

Não li o seu último livro mas em geral parece-me que Nicolas Bourriaud acaba por cair num formalismo. No espaço relacional ele tem um problema, pois este não é um espaço político,

acaba por ser um espaço formal. E como espaço formal que é, acaba por se converter em design.

Em termos de cultura museológica, que práticas e conceitos representam o nosso tempo?

Em geral, a nível das instituições estamos a viver uma época de crise sistémica. Assim os museus deixaram de ser o lugar das musas, o lugar onde se guardavam os tesouros das grandes nações, dos impérios, para passarem a converter-se em algo semelhante aos centros comerciais. Os museus estão neste momento a passar por um período de redefinição do que significa o espaço público. Tal como na sociedade civil, ou seja, na sociedade em geral, a dualidade privado/público – que dominou desde o séc. XIX até aos nossos dias – faz cada vez menos sentido. Isto porque a barreira entre o público e o privado é mais efémera. Cada vez mais o privado é domínio público e espaço de publicidade, e vice-versa. Acho que as instituições culturais, educativas, políticas em geral, têm de transformar-se em instituições do comum. Nos museus estamos perante esta possibilidade de contemplar esta outra forma de institucionalidade e das duas uma: ou nos converte-

mos em lugares de espectáculo, de consumo, que não tem nada a ver com educação mas com a reprodução do *status quo* ou, por outro lado, procuramos outras formas de institucionalidade. E considero que estas novas formas de instituição têm muito a ver com o que Judith Revel, Toni Negri, Castoriadis e tantos outros falam, que é da esfera do comum que não é nem privada nem pública, mas que é outra. Não é uma esfera que tem a ver com a ideia de *multitude*, é um processo que é constituinte porque se vai conformando ao mesmo tempo que se vai fazendo, é um processo onde a separação entre professor e aluno, o que sabe e o que não sabe, ou entre o artista e o espectador, está a mudar completamente. E acho que os museus deveriam transformar-se e seguir nesta direcção.

Como se traduz essa instituição do comum na forma de expor a colecção do museu?

Esse é o grande desafio. Escrevi um texto para a *Artforum*, que sairá no Verão, sobre essa questão. No Museo Reina Sofía estamos a tentar ir na direcção de uma instituição do comum e estamos a fazê-lo em três áreas: a nível da colecção, da constituição de relatos; a nível de como trabalhamos com o público; e a nível de redes, na forma como trabalhamos com os demais museus. Assim, a nível da constituição de narrativas



3. Exposição de Thomas Schütte no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Fevereiro, 2009. Fotografia: Joaquín Cortes/Román Lores.

4. Thomas Schütte, Gelber Hund, 2003. Cerâmica vidrada. 83 x 60 x 110 cm. Kunsthalle Bielefeld. Fotografia: Joaquín Cortes/Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

5. Thomas Schütte, Alain Colas, 1989. Madeira, argila e pintura. Cabeça: 102 x 79 x 65 cm. Estrado: 15 x 120 x 80 cm. Museo Cantonale d'Arte, Lugano. Doação: Panza di Biumo. Fotografia: Joaquín Cortes/Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

sobre a colecção, deixámos a narração linear, canónica, feita por datas e autores, abandonámos a ideia de periferia que quer ser centro, o formalismo, e passámos a ser uma colecção transversal, uma colecção não canónica. Passámos a ser uma colecção onde há uma multiplicidade de relatos que antagonizam entre si, uma colecção que pode ter muitas leituras, uma colecção onde o anónimo tem acolhimento. Queremos um espólio onde não estejam apenas os grandes autores e onde tenham espaço outras manifestações e práticas artísticas. Isso não quer dizer que as obras não tenham qualidade, quer dizer que a colecção integra outro tipo de pressupostos. Por outro lado, na educação queremos trabalhar a nível do planeamento educativo e queremos estabelecer outro tipo de relação com o público. Queremos que este não seja meramente um espectador, mas que se assuma como agente, no sentido literal da palavra, que agencie o que estamos a fazer e que, portanto, o museu tenha uma dimensão política.

Em terceiro lugar, vamos trabalhar em rede com outros centros. Vamos fazê-lo não somente no âmbito da co-produção de exposições e não apenas com museus. Queremos trabalhar com centros ou colectivos de diferentes escalas, como universidades, movimentos sociais ou ainda de tipologias distintas. E a ideia que está na base destas acções que estou a referir é a de espaço comum. A ideia do espaço comum é a de um espaço constituinte que se vai conformando à medida que o vamos fazendo. Tenho a impressão de que ou vamos nesta direcção ou a instituição arte, e não só os museus, que são apenas o topo do iceberg, acaba por ser uma instituição de reprodução do social mais do que de mudança da sociedade.

A exposição que acabou de inaugurar, “Marcos de reclusión” de Martín Ramírez, será um bom

exemplo da afirmação desse novo conceito de museu, gerador de narrativas alternativas aos relatos oficiais?

Sim, estamos a tentar ir nessa direcção, quer seja com a exposição de Martín Ramírez quer com todas as outras mostras que iremos fazer. Estamos a mostrar agora Martín Ramírez (até 12 de Julho) depois haverá outra que se chama “Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías” (de 5 de Maio a 23 de Agosto), e também “Principio Potosi” (de 12 de Maio a 6 de Setembro) que são exposições que estão nesta linha. Na primeira mostra, Martín Ramírez é assumidamente um artista marginal, no sentido de primitivo, associado à “arte dos loucos” e a expressões que foram sempre lugares comuns no séc. XX, na modernidade, desde Paul Klee, Jean Dubuffet ou Max Ernst. Em geral, salvo excepções como Paul Klee ou outros, o discurso dominante dizia que o primitivo era aculturado, era aquele que estava mais próximo da natureza, não tinha os entraves da civilização e tinha acesso a verdades universais. Também se achava que o primitivo ou o marginal, por estarem fora da história, por estarem fora do nosso mundo, não tinham história nem lugar, o que não está certo. Simplesmente o seu lugar, a sua história, as suas referências são outras e, nalguns casos, o mundo da arte pode ajudar a recuperar estas histórias muito específicas. No caso de Martín Ramírez foi o facto de haver um psiquiatra e um artista que começaram a olhar para a sua obra que fez com que fosse possível reconstruir a sua própria história possibilitando, inclusivamente, que a sua família a conhecesse melhor. Perante Martín Ramírez não podemos colocar apenas a pergunta de Gayatri Spivak sobre a questão do subalterno: “Pode o subalterno falar?” O problema no caso de Ramírez não era apenas o de não poder falar. Ele pode falar, a problemática colocada aqui é: será que aquele que

não é subalterno pode ouvir o subalterno? E a questão é que não tivemos oportunidade de escutar, de ver e entender que há outra forma de se expressar, de entender, como acontece com este artista. Em relação ainda a esta exposição, é a primeira vez que se produz uma mostra de um artista *folk* num museu de arte e não num museu de natureza assumidamente *folk* ou num centro de psiquiatria. E nós reivindicamos o universo de Martín Ramírez como linguagem, como poética, não pela sua biografia especial. Quando se vê a sua obra damos conta de que é um autodidacta, mas logo se percebe que é uma pessoa que tem um refinamento formal linguístico muito elevado, só que é outro, e isso é importante.

De alguma maneira está a fazer crítica institucional a partir do interior da instituição museu. Estou a pensar em exposições como “Encontros de Pamplona” e sobretudo na linha de programação que vem desenvolvendo desde a direcção do Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Sim, “Encontros de Pamplona” é uma exposição que, entre outras coisas, coloca-nos a questão de como fazer uma mostra apenas com documentos, exclusivamente com eles. E o desafio é como fazer que o documento esteja vivo e que não se transforme numa proposta aborrecida, assente em vitrinas. É claro, isto tem algo de crítica institucional mas não no sentido de crítica institucional como um estilo histórico, mas segundo um outro ponto de vista que é: se vivemos nesta época de fluxo, de transformação, na época da instituição arte, da educação, da democracia (e isto não o digo apenas eu, diz mais gente, precisamente porque vivemos nesta época), onde o traço cognitivo é central, a arte assume uma centralidade, e não se trata daquela centralidade *naïf* dos artistas e das letras quando se afirma que estamos primeiro que tudo. A arte



Acho que as instituições culturais, educativas, políticas em geral, têm de transformar-se em instituições do comum.

tem de facto uma centralidade económica, todo o cognitivo a tem. Por outro lado, se tem uma centralidade, a boa arte também tem, apesar das pressões do mercado, esse elemento que escapa à absorção. É muito difícil absorver um Duchamp, é muito difícil absorver um Marcel Broodthaers. Atingem preços altos, mas estruturalmente é muito difícil de banalizar a sua obra. Existe uma resistência no mundo da arte que permite, não só permite mas exige, a transformação institucional. Não podemos expor Broodthaers, não podemos expor Duchamp, ou não podemos expor algo como os “*Encontros de Pamplona*” e tantas outras coisas, de um modo tradicional. O papel do artista não é o mesmo, o espaço público do museu tem de mudar. E têm igualmente de mudar algumas noções sobre como coleccionar e como estabelecer relações. E isso implica mudanças substanciais. São transformações que têm a ver com noções como a de propriedade privada e de espaço público e da necessidade de, a partir delas, seguir outra direcção. A passagem de um espaço público para um espaço comum é muito radical. Mas creio que isso se pode fazer a partir da instituição arte. Tem a ver com crítica institucional, e com uma crítica à própria instituição, com o desejo de a transformar. Mas espero que não se tenha tornado num estilo. Espero! Nunca se sabe. Por outro lado acho que, na época em que vivemos, esta mudança é mais factível desde dentro do que desde fora.

Li recentemente um artigo sobre a memória artística e a posse de arquivos, intitulado “Los museos y los ‘papeles’ del abuelo” de Bartomeu Marí. Neste texto, publicado no suplemento Babelia, do jornal El País, o actual director

do MACBA fala nas súbitas disputas pelo seu futuro, defendendo que os museus deveriam “não ir atrás, mas à frente do mercado”. Esta questão é muito preocupante para os museus?

Sim, tem a ver com a capacidade de absorção do sistema, que é imensa. Os arquivos são fundamentais e cada vez mais a Getty, e outras grandes instituições, estão a comprar arquivos de forma sistemática. E quem tem o arquivo tem a chave. Nós podemos ter obras de Broodthaers, que é um caso típico desta questão, mas se não temos o arquivo não sabemos como se joga com essas obras. É como ter um instrumento e não ter a partitura. É muito difícil. Por outro lado, o mercado vai buscando novos campos nos quais investir e nos quais gerar riqueza, essa é uma das leis do capitalismo. É assim. O grande perigo para os museus é cair na armadilha. Creio que para os museus, os arquivos são uma chave. Por um lado os arquivos não deveriam desterritorializar-se, não deveriam retirar-se da sua própria zona e é isso que está a acontecer, sobretudo na América Latina que é um novo espaço a colonizar. Estão a retirar-se de lá muitos arquivos e muitas obras. Os arquivos permitem-nos fazer uma coisa que é uma mudança bastante radical: dar o passo da propriedade à custódia. A ideia era que os arquivos não nos pertencessem mas que as instituições públicas ficassem com a sua custódia. O importante, especialmente agora que existem instrumentos digitais que o permitem, seria criar um anel entre instituições e colectivos, de modo a que os arquivos ficassem partilhados por todos. Para além do mais há outra coisa: um arquivo inerte é inerte, o arquivo deveria ser o lugar do anel digital e, como dizia Derrida, todo o



arquivo implica uma instância de autoridade, a lei (o *nomos*), a estrutura que o ordena. Pois não é a mesma coisa ordenar a arte latino-americana por critérios norte-americanos, do que ordená-la de outro modo. Então é muito importante que o arquivo vá acompanhado dos comentários, das discussões. No Museo Reina Sofia estamos a organizar uma iniciativa que, à falta de uma palavra mais moderna, seria correspondente à de constituição de um arquivo universal, que estará centrado fundamentalmente na América Latina. Estamos envolvidos na agregação de arquivos à rede, fazendo com que estejam disponíveis nesta linha de pensamento: nós compramos um arquivo, mas deve ficar uma cópia no país de origem, e tudo deve estar disponível na rede. E na rede deve estar disponível não apenas o arquivo mas todos os comentários, as opiniões em relação aos estudos realizados sobre esses arquivos. Não apenas os que se produzem aqui mas também os que se produzem lá. Assim estamos a criar não uma voz linear, como se fez tradicionalmente na visão arquivística e museológica moderna, nem a expropriar ninguém, mas estamos a partilhar coisas sobre as quais os museus terão apenas uma custódia e não a propriedade. Esta é também uma mudança que vai na direcção da esfera comum e creio que é bastante radical. Todavia, se queremos ser cautelosos, teremos de ter o cuidado de não cair nas guerras de ver quem paga mais.

Essa tem sido a regra. Os museus europeus concorrem muito entre si?

Sim. Mas os museus em geral deixaram de ser essas estruturas imperiais onde se mostravam os tesouros, os saques da guerra, como fizeram os



6. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vista do edifício Ampliação a partir da Ronda de Atocha. Fotografia: Joaquín Cortés.
7. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vista do pátio do edifício Nouvel. Fotografia: Joaquín Cortés.

A nível da constituição de narrativas sobre a colecção, deixámos a narração linear, canónica, feita por datas e autores, abandonámos a ideia de periferia que quer ser centro, o formalismo, e passámos a ser uma colecção transversal, uma colecção não canónica.

franceses que tinham estado no Egipto e os ingleses que estiveram na Mesopotâmia. E isso transformou-se, passando a ser a história nacional, a mostrar-se os tesouros mas os tesouros comerciais: cada um queria ter a sua jóia porque isto implicava uma atracção turística. O que estamos a propor é tudo o contrário: já não há uma jóia porque tudo pertence a todos e não há uma única história, há uma multiplicidade de histórias e portanto não temos de nos deslocar a nenhum lado para ver a verdade. Poderemos vir aqui ao museu porque temos o arquivo, mas poderemos ir a Rosário, na Argentina, porque o arquivo também estará lá.

Esse foi também um dos temas da última conferência anual do Comité Internacional de Museus e Colecções de Arte Moderna (CIMAM), um organismo do ICOM, que actualmente você preside. Realizado no mês de Novembro de 2009 na Cidade do México, destacava como prioridade de reflexão a ideia "Comércio justo: a instituição de arte na nova economia". Tal como se afirmou aí, trata-se de converter a crise numa oportunidade de desenvolvimento de novos modelos e critérios de trabalho?

Sim, a ideia era a de criar uma espécie de código de boas práticas. Há um código mas é antigo cujos valores já não nos servem. A capacidade de mudança do sistema é incrível, e nós acabamos sempre por estar vários passos atrás. É importante que neste momento de mudança tomemos a iniciativa. Immanuel Wallerstein tem uma metáfora muito boa, diz que quando se está numa época de crise a situação é semelhante a quando se vai de carro a descer uma estrada muito inclinada, e em momentos como esses uma pequena

guinada no volante é suficiente para fazer-nos mudar para uma direcção totalmente oposta. Ao contrário, quando vamos a subir, temos de fazer muito esforço para mudar de direcção. De facto, em épocas de crise a experiência é semelhante a quando se vai a descer uma grande inclinação. Estou convencido de que estas mudanças, em momentos como estes, não são fantasia, não são utópicas. Creio que podem ser mais importantes do que achamos.

E como se aplica isto à situação da feira ARCO?

Já falei muito sobre a ARCO e penso não falar mais sobre esse assunto. Já disse tudo o que tinha a dizer. Talvez até demasiado. A minha opinião é que os lugares de encontro sejam feiras ou não, têm um sentido, e têm-no desde a Idade Média, ou desde antes. É importante que as pessoas possam encontrar-se e que esses lugares de encontro sejam lugares de realização de intercâmbios. Uma parte do intercâmbio é o mercado, mas nem todo o intercâmbio é mercado, há outras formas. Do mesmo modo acho que os museus deveriam começar a pensar em novas formas de institucionalidade. Estes lugares de encontro, sejam feiras ou outros, deveriam procurar novas formas de relação, novas formas de intercâmbio. Não terão necessariamente de passar pela forma de intercâmbio tradicional, de exposição de uma série de objectos para compra e venda. No caso de uma feira como a ARCO, que de algum modo não pode estar ao nível de feiras como as de Basileia, ou Miami, poderia ser importante pensar em formas alternativas.

Está a pensar em iniciativas mais culturais como o programa de conferências, o Foro de Expertos, que se organiza na ARCO?

Não, não têm necessariamente de ser iniciativas como o Foro de Expertos, porque também não se trata de ir e de dar ideias, de fazer conferências. Tratar-se-ia de discutir, de estabelecer intercâmbios. Não pensei em como é que isso se formalizaria. Mas creio que seria importante e seria possível organizar outra forma de encontro.

Entrevistei-o há cerca de quatro anos quando estava a dirigir o MACBA. O que é que há de semelhante e de diferente entre o MACBA e o Reina Sofía?

Há várias coisas. Em primeiro lugar, o MACBA tem a estrutura de um edifício. O Reina Sofía é como uma cidade, temos dois palácios no Parque del Buen Retiro (Cristal e Velázquez), o Edifício Nouvel, o Sabatini e isso muda completamente a escala. Não é a mesma coisa viver num grande palácio, num grande edifício ou numa cidade. A cidade permite a heterotopia, permite que haja um bairro como o de Salamanca e um bairro como o de Lavapiés, permite que haja antagonismos, permite o espaço público e isso foi uma das coisas que me atraiu no Reina Sofía. O Reina é uma instituição "monstruosa", no sentido da palavra em Toni Negri, e precisamente por isso permite a fissura, o desvio e a criação de outras heterotopias. Os edifícios dificilmente crescem, ampliam-se, já as cidades, o conceito de cidade, está em contínuo crescimento e creio que isso constitui uma diferença fundamental. A segunda diferença é obviamente a complexidade da colecção que permite esta multiplicidade de micro-relatos, de narrativas. Há ainda uma terceira diferença: a centralidade geopolítica. De algum modo, o Reina Sofía tem uma vontade direccionada para o Sul, para a América Latina, e isso sempre me atraiu por oposição ao Norte.



Que ideia tem sobre o actual sistema artístico? Quem marca as tendências a seguir? O mercado está cada vez mais forte?

O mercado está muito forte, mas na verdade nunca há um agente, não há uma mão negra a comandar, há sim uma estrutura que vai gerando uma série de movimentos. Não são as galerias que marcam as tendências. São as galerias em conjugação com certos colecionadores, em associação com certos museus, cujos patronos são colecionadores... É assim que se vai gerando uma dinâmica. Tenho a impressão de que no mundo da arte, como no mundo em geral, existe cada vez mais uma separação de esferas. Por um lado, existe um mundo que é mais oficial, de maior representação, de mais espectáculo, dos *media*, de mercado, que é aquele que vemos e que está por todo o lado. É um mundo que está cada vez mais *light*, é um mundo cada vez mais ligeiro, que é o que vende, pois a complexidade é muito difícil de vender e tem uma certa resistência à obsolescência. Por outro lado, há depois um outro mundo que tem a ver com o que é mais efémero, com o que tem uma certa resistência, que tem uma dificuldade estrutural em entrar no mercado. Às vezes até não é suficiente a vontade do artista ou do autor em não querer entrar no mercado, a capacidade do mercado é tão grande que mesmo que o artista não queira é absorvido. É a própria obra, a própria atitude, a própria acção, a estrutura que impede a absorção. E tenho a impressão que cada vez mais estes dois mundos se estão a separar, um vai mais dirigido à difuminação da barreira entre o privado e o público, onde o privado é mais público, passando a ser um elemento comercial, enquanto o outro aponta para outro tipo de institucionalidade, outro tipo de prática artística, outro tipo de forma de ser espectador. ■

BES

revelação

2009

ANA BRAGA, INÊS MOURA E SUSANA PEDROSA APRESENTAM OS TRABALHOS PREMIADOS PELO 5ª EDIÇÃO DO BES REVELAÇÃO.

DE 15 DE ABRIL A 18 DE JUNHO

/// ENTRADA GRATUITA

SERRAVES

ESMAE

BES

ARTE & FINANÇA

// MORADA
Praça Marquês de Pombal
n.º 1250-167 Lisboa

// TELEFONE
21 350 73 50

// HORÁRIO
Segunda a Sexta
das 9h às 21h

// EMAIL
besarte.financa@bes.pt