

Ana Sofia Pimenta de Andrade

INTRODUÇÃO ÀS FUNÇÕES DE UM(A) REGISTRAR NA FUNDAÇÃO DE SERRALVES  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Ana Sofia Pimenta de Andrade

INTRODUÇÃO ÀS FUNÇÕES DE UM(A) REGISTRAR NA FUNDAÇÃO DE SERRALVES  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO *IN ITINERE* SOBRE O ARTISTA JOSÉ BARRIAS

Dissertação de Mestrado em História, Especialização em Museologia,  
orientada pela Doutora Irene Maria Montezuma Carvalho Mendes  
Vaquinhas e coorientada pelo Doutor Pedro Júlio Enrech Casaleiro,  
apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Introdução às funções de um(a) *registrar*  
na Fundação de Serralves  
Museu de Arte Contemporânea

Organização da exposição *In Itinere* sobre o  
artista José Barrias

**Ficha Técnica:**

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>INTRODUÇÃO ÀS FUNÇÕES DE UM(A) REGISTRAR NA FUNDAÇÃO DE SERRALVES - MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. ORGANIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO <i>IN ITINERE</i> SOBRE O ARTISTA JOSÉ BARRIAS</b>
<b>Autora</b>	<b>Ana Sofia Pimenta de Andrade</b>
<b>Orientadora</b>	<b>Professora Doutora Irene Maria Montezuma Carvalho Mendes Vaquinhas</b>
<b>Coorientador</b>	<b>Professor Doutor Pedro Júlio Enrech Casaleiro</b>
<b>Júri (Presidente)</b>	<b>Professora Doutora Joana Rita da Costa Brites</b>
<b>Júri (Arguente)</b>	<b>Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho</b>
<b>Júri (Vogal)</b>	<b>Professor Doutor Pedro Júlio Enrech Casaleiro</b>
<b>Data da realização da prova pública de defesa</b>	<b>6 de outubro de 2014</b>
<b>Classificação</b>	<b>18 valores</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em História, Especialização em Museologia</b>
<b>Data</b>	<b>2014</b>





## ÍNDICE

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>1</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>3</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>5</b>
<b>PARTE I</b> .....	<b>12</b>
1. Breve contextualização sobre a criação da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e respetivo organograma .....	12
2. A <i>praxis</i> do <i>registrar</i> na organização de uma exposição temporária na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e outras considerações relacionadas .....	15
2.1. Fase inicial de organização da exposição .....	15
2.2. Elaboração das listas das obras de arte para solicitação orçamental dos transportes e das coberturas de seguro .....	17
2.3. Receção dos orçamentos de transporte .....	20
2.3.1. Nome do artista, número de inventário, título, data, técnica, número de elementos constituintes, dimensões e proprietário da obra de arte .....	21
2.3.2. Local de recolha e devolução.....	21
2.3.3. Tipo e dimensão da embalagem.....	22
2.3.4. Tipo de transporte .....	26
2.3.5. <i>Courrier</i> ou escolta .....	27
2.3.6. Formalidades aduaneiras.....	28
2.4. Receção do prémio de seguro e verificação dos respetivos certificados .....	31
2.5. Adjudicação do transporte .....	31
2.6. Concretização do transporte.....	32
2.7. Desembalagem das obras de arte .....	33
2.7.1. Aclimatização.....	33

2.7.2. Alguns cuidados na manipulação das obras de arte .....	33
2.7.3. Etapas da desembalagem .....	34
2.7.4. Verificação das obras de arte .....	35
2.8. Sinistro .....	38
2.9. Conservação preventiva das obras de arte nas exposições. Informar o <i>staff</i> e dialogar com o público. Controlo de infestações, ‘luz’, temperatura e humidade relativa .....	39
2.9.1. Informar os profissionais do museu e dialogar com o público .....	40
2.9.2. Controlo de infestações, ‘luz’, temperatura e humidade relativa .....	45
2.9.2.1. Infestações .....	45
2.9.2.2. ‘Luz’ (radiação ultravioleta, visível e infravermelha) .....	51
2.9.2.3. Temperatura e humidade relativa .....	60
2.10. Restauro .....	63
2.11. Montagem e inauguração da exposição .....	64
2.12. Manutenção da exposição .....	66
2.13. Desmontagem, devolução e conclusão da exposição .....	67
2.14. <i>Curriculum vitae</i> da obra de arte .....	68
2.15. Ética nos museus .....	68
<b>PARTE II .....</b>	<b>75</b>
1. Planeamento da exposição .....	76
2. Deslocação a Milão (de 5 a 8 de setembro de 2010) .....	77
3. Elaboração das listas das obras de arte para solicitação orçamental dos transportes e seguros e, posterior, adjudicação .....	79
4. Embalagem das obras de arte no atelier de José Barrias, em Milão (de 10 a 11 de março de 2011) .....	80
5. Receção das obras de arte provenientes de Milão (14 de março de 2011) .....	81

6. Desembalagem, verificação, conservação, restauro e montagem da exposição de José Barrias (de 15 de março a 15 de abril de 2011).....	84
7. Inauguração da exposição (15 de abril de 2011).....	127
8. Visita guiada à exposição pelo artista .....	128
9. Manutenção da exposição (de 18 de abril a 3 de julho de 2011).....	140
10. Desmontagem e devolução da exposição (de 4 a 8 de julho de 2011).....	142
11. Conclusão da exposição (julho de 2011) .....	150
12. Conclusões .....	153
13. Bibliografia .....	155
14. Sítios consultados.....	159
15. Créditos fotográficos.....	160

**PARTE III ..... 161**

1. Nota informativa sobre a formação e funções desempenhadas pelos <i>registrars</i> a trabalhar no contexto nacional .....	162
1.1. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa).....	162
1.2. Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea (Lisboa).....	162
1.3. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea (Porto).....	163
1.4. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).....	167
2. Legislação portuguesa subjacente à prática dos despachos alfandegários das obras de arte .....	169
2.1. Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais, publicado no Jornal Oficial da União Europeia, a 10 de fevereiro de 2009.....	169
2.2. Regulamento de Execução (UE) N.º 1081/2012 da Comissão de 9 de novembro de 2012, no que respeita ao Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho, relativo à exportação de bens culturais, 22 novembro de 2012.....	169
2.3. Circular 39/2011, Série II. Assunto: Exportação de Bens Culturais: Instruções de Aplicação do Regulamento (CE), n.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de	

2008 e do Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão de 30 de março de 1993. Ref. Circular n.º 2/2007, Série II.....	169
3. ‘Regras gerais’ definidas por Reba Jones para a manipulação de objetos museológicos.....	232
4. <i>Código Deontológico</i> para Museus, definido pelo ICOM (2004).....	235
5. Breve nota biográfica sobre José Barrias.....	238
6. Passagem de João Fernandes, citada do catálogo da exposição.....	238
7. Lista das obras de arte da exposição <i>In Itinere</i> , por sala.....	239
8. Planta do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, relativa aos espaços onde decorreu a exposição <i>In Itinere</i> , de José Barrias.....	243
9. Roteiro da exposição <i>In Itinere</i> , de José Barrias (português).....	244
10. Capa do catálogo da exposição <i>In Itinere</i> , de José Barrias.....	248
11. Legenda da imagem da capa.....	249

## Agradecimentos

Agradeço o grande apoio dado pela Professora Doutora Irene Maria Montezuma Carvalho Mendes Vaquinhas – Diretora e Professora do 2º Ciclo em História, Especialização em Museologia – e pelo Professor Doutor Pedro Júlio Enrech Casaleiro – também docente do referido 2º Ciclo – na orientação e coorientação, respetivamente, da presente dissertação. As suas indicações e correções foram determinantes na configuração do trabalho.

Agradeço ao artista José Barrias a disponibilidade e a generosidade, sobretudo pela escrita de uma visita guiada inédita à exposição. Com esse contributo o presente trabalho ganhou uma vertente artística única. Agradeço ainda a partilha de bibliografia sobre os gabinetes de curiosidades na Europa. Muito obrigada a todas as pessoas da Fundação de Serralves que tornaram este projeto possível. Agradeço ao Dr. João Fernandes – Diretor do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (embora, atualmente, já não o seja)\* – e à Dr.<sup>a</sup> Marta Moreira de Almeida – Coordenadora do respetivo Serviço de Artes Plásticas – a possibilidade em ter trabalhado na exposição e a autorização concedida para nela incidir o estudo.

Agradeço às colegas *registrars* Helena Abreu, Daniela Oliveira e Inês Venade, com quem trabalhei em equipa e aprendi particularidades da profissão. Agradeço aos *registrars* Rosário Ricardo do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian; Francisca Sousa e António Pedro Mendes do Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea; Amélia Godinho do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, pelos seus depoimentos. Agradeço duplamente a Francisca Sousa por me ter dado a conhecer o artigo escrito por Stefan Michalski, fundamental para a abordagem da ‘luz’ na preservação das obras de arte.

Agradeço à Professora Doutora Elsa Garrett Pinho a abordagem realizada sobre o contexto da profissão em Portugal. Agradeço ao restaurador Filipe Duarte pela partilha de bibliografia. Agradeço ao despachante alfandegário, o Sr. Luís Diogo, a disponibilização de legislação relativa à circulação de bens culturais.

Agradeço à família o diálogo interdisciplinar e o incomensurável apoio que sempre proporciona. Agradeço a todos os amigos que me deram ânimo para concluir este projeto.

---

\*Atualmente a Direção do Museu é da responsabilidade da Dr.<sup>a</sup> Suzanne Cotter, à qual também agradeço.





## Resumo

A presente dissertação tem como objetivo refletir sobre as funções de um(a) *registrar*, tomando como *case study* a organização de uma exposição temporária. A abordagem incide no projeto *In Itinere*, sobre o artista José Barrias, que esteve patente na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, entre os dias 15 de abril e 3 de julho de 2011. O desempenho do cargo – na referida instituição – e o facto de se tratar de uma atividade recente em Portugal, escassamente estudada, colaboraram na escolha do tema.

Não pretendendo ser uma investigação exaustiva sobre as funções que a profissão engloba, são descritas e analisadas as atividades realizadas ao longo da revisitação das etapas de preparação, apresentação e conclusão do projeto expositivo, permitindo reunir os principais eixos de ação do(a) profissional. Esta exposição, em particular, possuiu a capacidade de revelar as linhas orientadoras e problematizações do trabalho de um(a) *registrar* no seu dever, tanto no quotidiano laboral, como no plano mais vasto das mutações da Museologia.

A dissertação subdivide-se em três partes. Na ‘Parte I’, apresenta-se bibliografia em torno da *praxis* dos *registrars* – no planeamento dos transportes e seguros das obras de arte, assim como nos procedimentos associados à montagem e desmontagem das exposições – ao mesmo tempo que se propõem novas abordagens. A temática da conservação preventiva é alvo de destaque, uma vez que constitui o eixo central das estratégias museológicas que permitem salvaguardar a cultura material. Dedicar-se, ainda, um tópico ao *curriculum vitae* da obra de arte e outro à ética nos museus. Na ‘Parte II’, expõe-se o caso prático do trabalho da *registrar* na organização da exposição *In Itinere*, contando, também, com a participação do artista, através da inclusão de uma visita guiada, intitulada “José Barrias novamente *IN ITINERE*”, escrita pelo próprio. A parte III coincide com os anexos do trabalho, complementando as duas primeiras componentes explanadas.

## ***Abstract***

This dissertation aims to reflect on the functions of a registrar, taking as case study the organization of a temporary exhibition. The approach focuses on the project *In Itinere*, about the artist José Barrias, which took place at Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, from 15 April to 3 July 2011. Being an registrar in that institution, and the fact that this is a recent activity in Portugal that has been scarcely studied, contributed to the choice of the theme.

This study does not intend to be an exhaustive research on the functions of the job, instead describing and analyzing the activities carried out while revisiting the stages of preparation, presentation and conclusion of the exhibition project, allowing the comprehension of the main axes of action of the professional. This exhibition in particular allowed to reveal the guidelines of the job, both in everyday working routine and in wider mutations of Museology.

This dissertation is divided into three parts. 'Part I' presents literature around on the *praxis* of registrars – in transports planning and insurance of works of art, as well as in installing and dismantling procedures – while proposing new approaches. Special attention is given to the subject of preventive conservation, since it constitutes the central museological strategy to safeguard material culture. It also dedicates a topic to the *curriculum vitae* of the artwork and another one to museum ethics. 'Part II' relates the practical case of the work of the registrar in the organization of the exhibition *In Itinere*, also with the participation of the artist, including a guided tour entitled "José Barrias again *IN ITINERE*", written by the artist himself. 'Part III' contains appendices, complementing the two previous parts, just described.

## Introdução

Desde a sua emergência no século XVIII, os museus foram sujeitos a progressivas modificações e interpretações. Ao longo dos últimos séculos passaram a dedicar-se a uma multiplicidade de áreas, desde a Arte à Ciência, passando pela Antropologia, Arqueologia, Arquitetura, *Design*, Etnografia, História, Género, Indústria, Literatura, Política, etc., permitindo revelar e repensar os respetivos universos.

Considerados essenciais por uns, provocadores ou ininteligíveis por outros, os museus pontuam a paisagem tornando-se ícones arquitetónicos, lugares para a contemplação de raridades, pólos catalisadores da economia onde são implantados, espaços para a aquisição de conhecimento e para o debate de ideias. Existem milhares no planeta, díspares nas temáticas abordadas, no modo como o fazem e nas categorias profissionais que concretizam as respetivas missões. Independentemente da visibilidade que adquiriram no contexto atual, segundo Bernard Deloch, os museus assumem, no entanto, o papel de instituições secundárias, por oposição a escolas, hospitais e prisões que, ao ensinarem, curarem e vigiarem se tornaram instituições primárias (DELOCHE 2001: 112).

Para receberem a designação de ‘museu’ não podem ser apenas pautados por variantes. Devem ter constantes. No sítio do *International Council of Museums* (ICOM) pode ler-se: “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.”<sup>1</sup>

Segundo Gail Lord e Barry Lord, na primeira metade do século XX a maioria das pessoas que trabalhavam nos museus eram amadores, no melhor sentido da palavra, e muitos nem solicitavam pagamento pelo trabalho. Foi nas décadas recentes que o *staff* lutou pelo reconhecimento das profissões, pela melhoria das condições laborais e da remuneração (LORD, LORD 2000 [1997]: 35). Para tal foi decisivo o aparecimento de organismos internacionais como o ICOM (1945) que, com as suas iniciativas, contribuíram para regular procedimentos, promover o diálogo na comunidade museológica e comunicar publicamente os resultados. No presente, continuam a despertar a consciência dos

---

<sup>1</sup> Sítio do ICOM (Portugal), [www.icom-portugal.org](http://www.icom-portugal.org), campo “Definições”, pesquisa realizada a 21 de abril de 2014.

profissionais – em domínios técnicos e conceituais – permitindo melhorar a sua *performance*.<sup>2</sup>

A profissão ‘*registrar*’ surgiu neste contexto de metamorfoses contínuas, suscitadas pela sucessiva expansão dos objetivos dos museus e pela crescente complexidade das profissões aí desempenhadas, propiciando o aparecimento de técnicos cada vez mais qualificados, aos quais são atribuídas novas categorias profissionais.<sup>3</sup> Inicialmente englobada em categorias como ‘conservador de museu’, a profissão foi alcançando autonomia ao longo da segunda metade do século XX. Segundo Rebecca Buck, o nome e as funções do ‘*registrar*’ são variáveis de museu para museu e são determinadas pela escala, temática e história da instituição (BUCK *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: xiii). Mas, apesar da autonomia das funções desempenhadas de instituição para instituição e de país para país, os *registrars* apresentam pontos em comum, contribuindo para a perpetuação da integridade da cultura material ou imaterial, pela qual zelam. Deste modo, inscrevem-se, sobretudo, nos âmbitos da ‘conservação’ e da ‘investigação’, defendidos pelo ICOM.

Rebecca A. Buck sistematiza que as áreas de responsabilidade dos *registrars* são diversas relacionando-se, genericamente, com a gestão de informação, com a gestão das coleções e a organização de exposições. Do ponto de vista académico, poderão ter um curso superior, mestrado ou doutoramento nalguma especialidade do museu ou no âmbito dos estudos museológicos podendo, em complemento, adquirir formação em ciências, gestão, assuntos legais ou outros (BUCK *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: xiv-xv). Na sua conceção, os *registrars* reportam ao diretor ou ao *head of collections* (BUCK *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: xiv) e estão ao lado de categorias profissionais como curadores, bibliotecários, arquivistas e ‘*chief conservator*’ (LORD, LORD 2000 [1997]: 29), supervisionando assistentes de empréstimos, de coleções e de gestão de informação, preparadores, embaladores, manipuladores, fotógrafos, estagiários, estudantes e voluntários (BUCK *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: xiv).

---

<sup>2</sup>A título exemplificativo, no ano de 2011 realizou-se a 16ª Trienal do ICOM, em Lisboa, entre os dias 19 e 23 de setembro, tendo reunido centenas de profissionais da Museologia que apresentaram, sob o formato de conferências e mesas redondas, alguns dos temas mais recentes nas áreas da conservação preventiva, restauro e criação artística.

<sup>3</sup> A inventariação de categorias profissionais, a comparação das suas nomenclaturas nas esferas internas dos países e o cruzamento com as de outros países não serão alvo de abordagem no presente estudo. Isso constituiria um trabalho por si só. Em cada país existem diferentes palavras para designar uma função e existem, por exemplo, vocábulos que podem parecer designar o mesmo em dois países e, após análise, revela-se um equívoco. Uma das palavras que tem diferentes sentidos, consoante o país ou mesmo o museu, é a palavra ‘conservador’. Só esse vocábulo poderia dar origem a um longo capítulo. Por questões de tempo e de espaço não é possível incluir aqui o respetivo estudo.

Trabalhar num museu de arte contemporânea acrescenta especificidades ao desempenho dos *registrars*, relacionadas com as particularidades do que é apresentado. De facto, ao longo da contemporaneidade, a arte modifica-se colocando um infindável número de desafios aos profissionais. Como diria o historiador austríaco Ernst Gombrich na “Introdução: Sobre a Arte e Artistas”, n’*A História de Arte*: “Não existe realmente algo a que se possa chamar Arte. Existem apenas artistas.” (GOMBRICH 2006 [1950]: 15). Independentemente da miríade de interpretações que as frases parecem suscitar, podem remeter para o facto de as obras de arte se terem tornado tão diversas e, por vezes, indistintas da realidade circundante que, nalguns casos, só a revelação da sua existência, por parte do artista, permite identificá-las. Por isso, urge também perscrutar o artista e as suas intenções ao longo das operações museológicas.

Sobretudo após a criação do *readymade*, por Marcel Duchamp – logo no início do século XX –, o público passará a ser convidado a experienciar e a pensar de modo inesperado. A obra já não é apenas uma pintura ou escultura. O conteúdo concetual pode ser tão ou mais importante do que a forma. Daí em diante, as instituições procuram adequar-se às práticas artísticas emergentes, desempenhando um papel fulcral na sua conservação e fruição. Surgem, por exemplo, as primeiras *kunsthallen*, nomeadamente as suíças, alemãs e holandesas (anos 1950/1960), o Museu Solomon R. Guggenheim (1959), em Nova Iorque, e o Centro George Pompidou (1977), em Paris.

Por outro lado, os projetos expositivos são cada vez mais exigentes, nomeadamente ao nível da parafernália tecnológica ou outros recursos requeridos. A título ilustrativo, na atualidade, a artista Dara Birnbaum (EUA, 1946) cria trabalhos nos universos da *video art* e da instalação, tais como *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-79 ou, mais recentemente, *Tapestry: Elegy for Donna*, 2005, que implicam a reunião de vários profissionais e de sofisticados dispositivos tecnológicos na sua execução.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> As obras foram apresentadas na exposição – *Dara Birnbaum: The Dark Matter of Media Light* – que a Fundação de Serralves dedicou à artista entre 27 de março e 4 de julho de 2010. No primeiro caso trata-se de uma obra pioneira na época em que foi concebida, questionando não só o papel da mulher na sociedade norte-americana, como o suporte em que é apresentada. Na atualidade, a apresentação da peça, concebida nos anos 1970, exige a utilização de tecnologia – som e imagem – recente. A exposição da segunda obra é bastante mais complexa, requerendo a presença de um tear tradicional – sobre o qual é projetado um vídeo – duas tapeçarias flamengas renascentistas e uma segunda projeção na parede. Para além dos requisitos técnicos – de som, ‘luz’ e imagem – acresce o facto de, em cada apresentação da obra, ser necessária a localização e apresentação dos referidos artefactos. Ou seja, para além do trabalho que o curador tem em reunir os recursos tecnológicos, acresce a pesquisa dos locais onde solicitar o empréstimo do tear e das tapeçarias. O *registrar* terá de providenciar o transporte em segurança dos elementos. Na referida exposição – em que trabalhei – o maior desafio esteve na movimentação e na conservação dos elementos do século XVI. Foi necessária a construção de caixas especiais para o transporte das tapeçarias.

Para além disso, os museus passam a convidar o público a experienciar atividades educativas, a ir ao restaurante saborear iguarias, a passar pela loja para adquirir o catálogo da exposição, uma peça de *design* depurado, um brinquedo inspirado nalguma faceta da instituição, a ver um espetáculo, entre outras possibilidades. E o *registrar* não pode ser alheio a estas transformações. Ele constitui uma peça fulcral no *puzzle* das especializações museológicas, devendo concentrar-se na missão de salvaguarda do património – que tem sob sua responsabilidade – pensando de modo holístico e agindo com segurança e assertividade. A organização de cada exposição apresenta características *sui generis*, constituindo um desafio a vários níveis, gerador de sinergias com interlocutores distintos. Até à abertura de portas ao público é necessário serem alavancadas fases sucessivas e ser empreendido um trabalho intensivo de equipa.

Relativamente ao contexto nacional, pode afirmar-se que a profissão ‘*registrar*’ tem pouca expressão, do ponto de vista quantitativo. Segundo Elsa Garrett Pinho, uma das justificações está no facto de não possuir um enquadramento legal, no contexto das carreiras associadas à Museologia. Trata-se de uma ‘importação’ feita por algumas entidades museológicas portuguesas – sobretudo no âmbito da arte contemporânea – numa tentativa de modernização e aproximação a modelos internacionais (PINHO 30-4-2014).<sup>5</sup> Efetivamente, em 2014 apenas foram localizados oito profissionais a trabalhar em Portugal, sob essa designação, tal como se pode constatar no quadro seguinte.<sup>6</sup> Através do diálogo estabelecido com os colegas *registrars* foi possível conhecer as funções que desempenham em cada instituição, as dificuldades que enfrentam e também compreender que as áreas de ação são similares. As adversidades resultam, sobretudo, do desconhecimento generalizado desta atividade no país e consequente subvalorização da profissão.

---

As operações foram também acompanhadas pela *courrier* da instituição de origem. Tendo em conta a fragilidade e o valor dos exemplares de arte flamenga, na exposição optou-se pela colocação de barreiras físicas à frente de cada uma e ajustaram-se, cuidadosamente, os parâmetros da ‘luz’, temperatura e humidade relativa, com o intuito de se evitarem alterações no respetivo estado de conservação. Tudo isto envolveu um orçamento elevado.

<sup>5</sup> Informação enviada a 30 de abril de 2014, via correio eletrónico, pela Professora Doutora Elsa Garrett Pinho, Doutorada em Ciências da Arte/ Museologia e Professora do 2º Ciclo em Museologia, Portugal, em resposta a um pedido para indicar – caso tivesse conhecimento – os museus, no território nacional, com *registrars* na sua estrutura.

<sup>6</sup> Os colegas foram contactados no contexto do presente trabalho, via correio eletrónico, de modo informal, sendo, sobretudo, questionados relativamente à sua formação, funções desempenhadas e eventuais dificuldades encontradas na prática da profissão. A informação encontra-se disponível na 3ª parte do trabalho.

Registars a desempenhar funções em Portugal (2014)			
Instituição	Número de profissionais	Início de funções	Qualificações
Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa)	1	(+/-) Anos 1980	*
Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea (Lisboa)	1	1998	*
Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea (Porto)	1	2011	Curso Superior em Conservação e Restauro com a especialidade de Conservação Preventiva e Conservação e Restauro de Arte Contemporânea
	1	1999	Curso Superior em História, variante Arte/ Pós-graduação em Museologia
	1	2000	Curso Superior em Conservação e Restauro
	1	2004	Curso Superior em História, variante História da Arte/ Especialização em Ciências Documentais/ Mestrado em Museologia e Património Cultural
	1	2004/ 2006	Curso Superior em Antropologia/ Mestrado em História, Especialização em Museologia (fase curricular concluída)
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)	1	2013	Curso Superior em História, variante de História da Arte/ Pós-graduação em Museologia e Conservação
Total	8		

\* não respondeu.



A presente dissertação intitula-se “Introdução às funções de um(a) *registrar* na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea” e subintitula-se “Organização da exposição *In Itinere* sobre o artista José Barrias.” O trabalho está estruturado em três partes.

A primeira parte é a mais extensa e consiste na apresentação das principais áreas de intervenção de um *registrar*, assim como na abordagem das funções desempenhadas pelos profissionais na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. Na ‘Parte I’ expõe-se bibliografia diversa sobre as esferas da *praxis* do *registrar* – subjacentes ao desempenho na organização de cada exposição temporária – ao mesmo tempo que se acrescentam novas perspetivas. Percorrem-se as estratégias desenvolvidas no planeamento dos transportes e seguros das obras de arte e nos procedimentos associados à montagem e desmontagem das exposições. As metodologias relacionadas com a conservação preventiva são alvo de um enfoque acentuado, uma vez que constituem o cerne das estratégias que permitem salvaguardar o património artístico. Por último, dedica-se um tópico ao *curriculum vitae* da obra de arte e outro à ética nos museus. No primeiro, salienta-se a necessidade de os *registrars* contribuírem para a memória sobre o percurso de ‘vida’ de cada peça. Conclui-se com uma componente reflexiva em torno dos princípios que devem estar latentes à prática museológica.

Na ‘Parte II’ apresenta-se o caso prático do trabalho da *registrar* Ana Sofia Andrade, na organização da exposição *In Itinere*, sobre o artista José Barrias, realizada entre os dias 15 de abril e 3 de julho de 2011, na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea de Serralves. São revisitadas textualmente e através de fotografias as diversas etapas do seu planeamento e concretização, sob o ponto de vista da profissional, revelando-se as funções desempenhadas no evento e o contexto em que se inserem. A segunda parte é enriquecida com uma visita guiada, sob a designação “José Barrias novamente *IN ITINERE*”, escrita pelo próprio artista. A segunda parte do trabalho termina com as respetivas conclusões e as referências tanto bibliográficas como iconográficas.

A ‘Parte III’ finaliza o trabalho. Os anexos apresentados coincidem com: uma nota informativa sobre a formação e funções desempenhadas pelos *registrars* a trabalhar no contexto nacional; a legislação portuguesa subjacente à prática dos despachos alfandegários das obras de arte; as ‘regras gerais’ defendidas por Reba Jones para a manipulação de objetos museológicos; o *Código Deontológico para Museus*, definido pelo ICOM (2004); uma breve nota biográfica sobre José Barrias; uma passagem de João

Fernandes, citada do catálogo da exposição *In Itinere*; a lista das obras de arte do projeto expositivo; a planta do Museu de Arte Contemporânea de Serralves; o roteiro da exposição; encerrando com a capa do respectivo catálogo e a legenda da capa do presente trabalho.

## PARTE I

### **Apresentação das principais áreas de intervenção de um *registrar* e abordagem das funções desempenhadas pelos profissionais na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.**

#### **1. Breve contextualização sobre a criação da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e respetivo organograma**

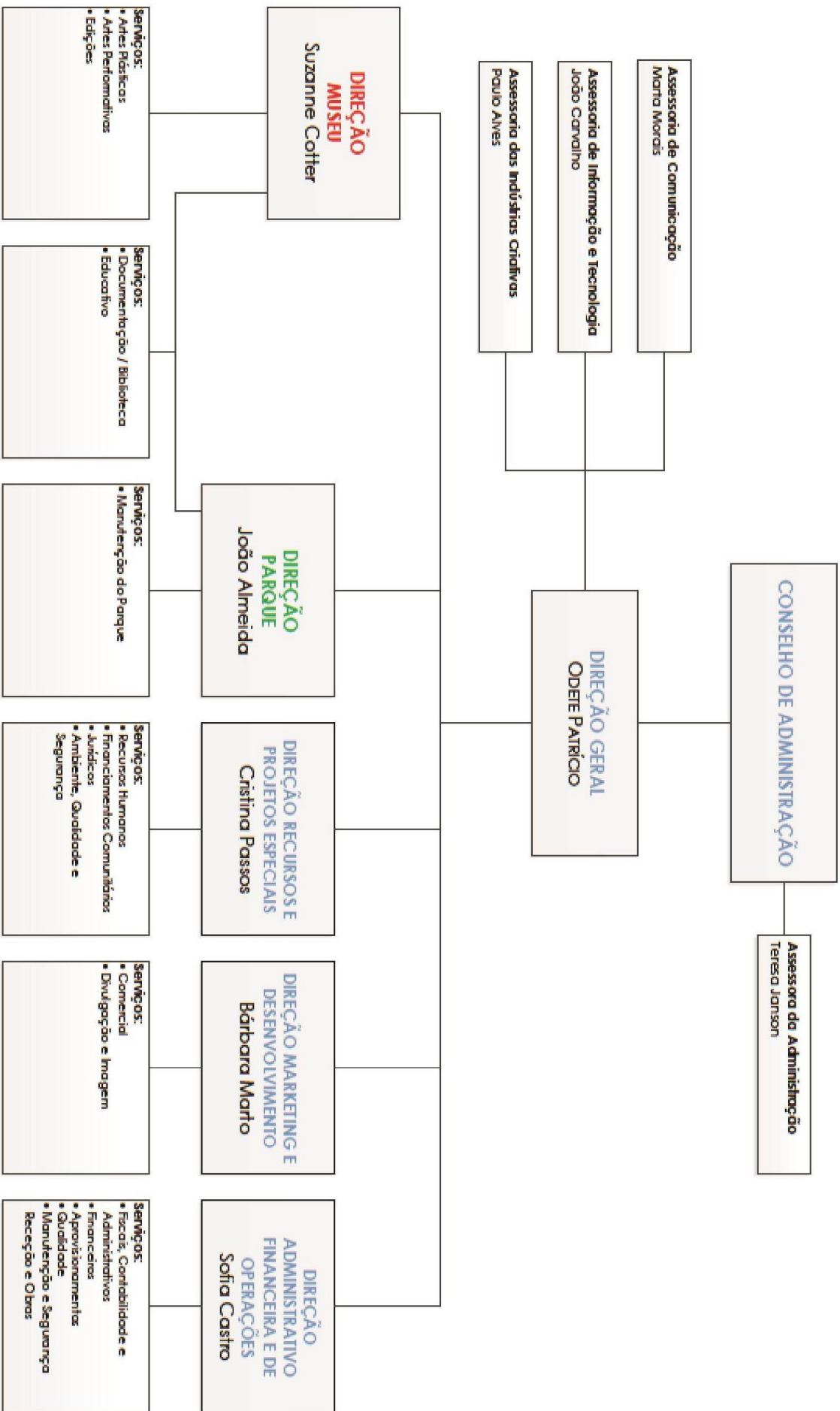
Os primórdios da Fundação de Serralves remontam ao ano de 1986, coincidindo com a conclusão do processo de aquisição da Quinta de Serralves, pelo Estado Português. Tendo sido constituída uma Comissão Instaladora, responsável pelo futuro espaço, a abertura ao público acontece a 29 de maio de 1987. A Fundação de Serralves é instituída a 27 de junho de 1989, através do Decreto-Lei n.º 240-A/89, criando-se uma parceria entre o Estado e a Sociedade Civil, empresas e particulares, abrangendo um extenso rol de fundadores, em permanente mutação. A Casa de Serralves constituiu o primeiro local dedicado à apresentação de exposições, tendo o Professor Fernando Pernes (1936-2010) como uma das figuras centrais associadas à estruturação da instituição e respetiva programação. O Museu de Arte Contemporânea de Serralves é inaugurado no ano de 1999, sob a Direção Artística de Vicent Todolí e tendo João Fernandes como Diretor Adjunto. O novo edifício, da autoria do Arq. Álvaro Siza Vieira, equipa a Fundação de Serralves com novas galerias expositivas, auditório, biblioteca, restaurante, bar, loja, bengaleiro, reservas para obras de arte, gabinetes de trabalho, cais, monta-cargas, áreas técnicas e casas de banho, passando a ser o palco principal na apresentação dos eventos da instituição. A ampliação arquitetónica é acompanhada pelo aumento do número e diversificação das qualificações dos profissionais existentes. À data da conclusão deste trabalho o organograma da instituição<sup>7</sup> inclui Conselho de Administração (Eng. Luís Braga da Cruz), Direção Geral (Dr.<sup>a</sup> Odete Patrício), Direção do Museu (Dr.<sup>a</sup> Suzanne Cotter), Direção Adjunta (Dr. João Ribas), Direção do Parque (Dr. João Almeida), Direção de Recursos e

---

<sup>7</sup> Ver a seguir o organograma que está disponível no sítio da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. Consulta realizada a 22 de agosto de 2014.

Projetos Especiais (Dr.<sup>a</sup> Cristina Passos), Direção Administrativo Financeira e de Operações (Dr.<sup>a</sup> Sofia Castro) e Direção Comercial e de Desenvolvimento (Dr.<sup>a</sup> Sofia Graça).

Estando a presente dissertação focada no desempenho das funções de uma *registrar*, o trabalho centra-se, sobretudo, em torno da Direção do Museu, a qual se subdivide nos Serviços: de Artes Plásticas; de Artes Performativas; de Documentação/ Biblioteca; de Edições; Educativo. O Serviço de Artes Plásticas é coordenado pela Dr.<sup>a</sup> Marta Moreira de Almeida e constitui o cerne das operações a apresentar. A equipa inclui curadoras, *registrars*, técnicos de museografia e secretária. As *registrars* estão, portanto, integradas na Direção do Museu e, em particular, no Serviço de Artes Plásticas, ao lado das curadoras, colaborando com estas colegas e com elas coordenando os técnicos de museografia, sob a Direção do Museu e, também, da Direção Adjunta, na organização das exposições.



## **2. A *praxis* do registrar na organização de uma exposição temporária na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e outras considerações relacionadas**

### **2.1. Fase inicial de organização da exposição**

A Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea organiza projetos nas suas instalações e fora das mesmas. Em ambos os casos poderão incluir obras de arte da coleção, depósitos ou obras de outros proprietários. Pontualmente, recebe exposições concebidas por entidades externas, sobretudo museus internacionais. Tendo em conta a complexidade das operações é crucial o seu planeamento ter início vários meses antes da inauguração. O intervalo de tempo permitirá seguir os procedimentos museológicos mencionados no presente trabalho e assegurar, simultaneamente, orçamentos controlados.

Em primeiro lugar, a organização de uma exposição começa pelo trabalho do comissário na definição do seu conteúdo concetual, no contacto com o artista ou agentes relacionados e na seleção das respetivas obras de arte. O passo seguinte consiste no envio do pedido de empréstimo aos proprietários, por parte do curador. Se as obras de arte pertencerem ao museu organizador a etapa do empréstimo não existe.

O pedido de empréstimo é formalizado sob o formato de uma carta de apresentação da exposição, junto à qual seguirá o contrato de empréstimo das obras de arte (com fichas de empréstimo associadas), podendo anexar-se o *facility report* do museu. A carta de apresentação indica a entidade organizadora, o título da exposição, o lugar onde decorrerá e em que datas, apresenta o comissário e a exposição, enumera as obras de arte solicitadas, o compromisso que a instituição assume ao nível da conservação preventiva e seguro, culminando com os contactos das pessoas responsáveis pela coordenação do evento (GONZALO 2006: 77). O contrato de empréstimo é instruído com a solicitação ao proprietário sobre o modo como deseja ser mencionado no catálogo, ou outra documentação associada à exposição e ainda sobre as moradas de recolha e devolução das obras selecionadas. Relativamente a cada uma, anexa a confirmação do título, autor, técnica, medidas do objeto, dimensão da embalagem, etc. (GONZALO 2006: 77). O *facility report* é um documento pormenorizado que inclui a descrição do edifício, meio envolvente e galeria expositiva, esclarece sobre as suas condições ambientais, incluindo os parâmetros de temperatura, humidade relativa e iluminação, indica os métodos de controlo de infestações, condições de segurança das salas, proteção contra incêndios, intrusão, dano

ou roubo, vigilância humana e mecânica, acessibilidade e serviços para o público (GONZALO 2006: 78).

Por meio desta documentação, a instituição dá a conhecer o projeto que está a organizar, e as suas condições, ao mesmo tempo que formaliza legalmente o possível acordo de empréstimo, salvaguardando juridicamente as entidades envolvidas e o bem cultural. O proprietário deverá devolver um exemplar do contrato de empréstimo assinado para que a entidade organizadora avance nas etapas de preparação da exposição, contando com a inclusão das peças requeridas.

Uma resposta positiva ao pedido dependerá de vários fatores. Do lado do proprietário, podem surgir entraves relacionados com a indisponibilidade de determinada obra, durante o período em que é solicitada, ou o receio de ver fragilizado o estado de conservação do bem. O museu pode responder a estas questões alterando as datas da exposição. E pode garantir que a embalagem, o transporte, a instalação e a apresentação da peça sucedam de modo exemplar, recorrendo aos métodos mais seguros, suportando os custos de um eventual restauro, para além de poder receber o proprietário, ou um representante, como *courrier*. Por vezes, o emprestador endereça um contrato adicional ao museu, formulando exigências específicas, que também devem ser subscritas. O *registrar* é convocado para verificar as cláusulas relativas às questões técnicas, pelas quais será responsável. Ou seja, analisa se as exigências do proprietário ao nível dos seguros, transportes e pré-requisitos de conservação preventiva são exequíveis pela instituição. Nalgumas circunstâncias, o *registrar* pode dialogar com o proprietário, nomeadamente sobre assuntos relacionados com a segurança das obras de arte. É frequente as entidades emprestadoras preferirem, por exemplo, realizar o seguro das peças, enviando ao museu o respetivo certificado de seguro e fatura. A atuação representa custos extras para o orçamento da exposição. Logo, é vantajoso o museu negociar a utilização de uma apólice de seguros única – realizada pela instituição organizadora do evento – na cobertura do seguro global da exposição, evitando receber diferentes prémios de seguro. Mas a solução estará dependente da capacidade de persuasão dos interlocutores. Os contratos poderão ser reconfigurados em função de todas as exigências, conciliando as partes envolvidas. Sob o ponto de vista do museu, também podem surgir questões que impeçam a formalização de um empréstimo. Os motivos mais comuns são orçamentais. Ou seja, após o conhecimento dos verdadeiros custos de um empréstimo, a instituição pode constatar que ultrapassam o valor previsto para o efeito, equacionando a desistência da obra em causa.

Quando os contratos são celebrados, o *registrar* avança nas diligências dos seguros, transportes e planeamento da receção das obras de arte. Como escreveu Deborah C.

Slaney, o papel do *registrar* será facilitar a segurança na manipulação, transporte, apresentação, armazenamento e localização dos objetos expostos, durante o tempo de exposição no museu. Através da redução dos riscos, o *registrar* auxiliará o museu a manter as obrigações contratuais e assegurará que a exposição chegue à próxima *venue* [ou proprietário] nas melhores condições possíveis (SLANEY *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 200).

Daí em diante, comissários, curadores e *registrars* estarão em diálogo na organização da exposição. Os agentes estudarão, por exemplo, os movimentos das obras de arte dentro da fundação. O Museu de Arte Contemporânea de Serralves é uma entidade em permanente mutação. Em cada exposição são construídas ou desfeitas paredes, janelas, portas e criados circuitos ao longo das metamorfoses arquitetónicas, o que implica uma atenção permanente para que a circulação das pessoas e das obras de arte se faça sem obstáculos. *Registrars* e curadores planearão, também em conjunto, o trabalho a efetuar pelos técnicos de museografia. E os *registrars*, em particular, deverão sincronizar-se no sentido de conjugarem, entre si, as várias exposições que vão tendo lugar, reorganizando os espaços onde serão acolhidos os volumes das obras de arte e analisando a possibilidade de realizarem os transportes combinados, tornando-os mais económicos.

É nesta fase que cada *registrar* conhece o orçamento disponível para a organização da exposição, agindo em conformidade. A partir daí realizará dezenas, ou talvez centenas de procedimentos, na concretização da exposição. Para além de todos os contactos que fará – sempre que solicitar a contratação de algum serviço – terá de criar, internamente, a respetiva requisição do serviço no *ERP (Enterprise Resource Planning) – Software de Gestão*, através de uma plataforma informática, em *Sharepoint*, e no final do processo, confirmar a respetiva fatura, na mesma plataforma.

## **2.2. Elaboração das listas das obras de arte para solicitação orçamental dos transportes e das coberturas de seguro**

Os *registrars* são responsáveis pelos objetos em movimento. Atuando como ‘*managers* de risco’ devem determinar e planejar os melhores métodos de manuseamento, embalamento, transporte e acompanhamento das peças. Eles identificam possíveis riscos e complicações atuando para os reduzir ou eliminar (BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 350). Obras de arte pertencentes a artistas como Pablo Picasso ou Francis Bacon estão em



movimento permanente à volta do mundo, devendo ser monitorizadas por estes profissionais (CHARMAN, ROSE, WILSON 2006: 46).

Na Fundação de Serralves é essencial o *registrar* conhecer estimativas antes de poder avançar com o transporte ou a cobertura do seguro de alguma obra de arte. Os valores devem circunscrever-se ao orçamento disponível. Eventuais desvios podem, no entanto, ser expectáveis. E, por isso, quanto mais exatas forem as listas enviadas, maior será a fiabilidade dos orçamentos recebidos. Logo, é crucial expedir informação fidedigna. Na sua configuração, o *registrar* recorre à base de dados informática utilizada pelo museu. Em princípio, a primeira inserção de dados é realizada pelo curador da exposição, no momento em que a começar a organizar. Genericamente, é criado o registo do projeto através da inserção dos títulos, datas, locais, artistas, comissários, curadores, *registrars*, obras de arte e proprietários. A informação é atualizada após a receção das fichas de empréstimo, anexas ao contrato. Nessa fase, os dados são também completados pelo *registrar*, nos campos das moradas de recolha e devolução, tipos de embalagem, valores de seguro, entre outros. A etapa é morosa e, por vezes complexa, já que é frequente surgirem dificuldades na obtenção de todas as informações necessárias ou na sua inserção.

Tendo em conta a brevidade entre a chegada das obras de arte à instituição e a sua instalação – pode ser menos de uma semana – não haverá tempo para serem inventariadas e catalogadas no museu. Em princípio, a informação é conhecida, *a priori*, através da consulta em catálogos e outros suportes onde tenha sido publicada, a propósito de outros projetos artísticos. Caberá aos proprietários a confirmação dos dados por intermédio das fichas de empréstimo. Após a inserção das informações, na base de dados, reduz-se ao mínimo a possibilidade de acontecer algum problema na futura identificação das obras.

A partir desse momento, o *registrar* pode criar uma lista para os transportes e outra para os seguros, através da exportação dos dados inseridos, contemplando os campos necessários. A justificação para os dois documentos está no facto de ter de assegurar sigilo relativamente a alguma informação – nomeadamente sobre o proprietário<sup>8</sup> e valores de seguro – devendo revelar o menos possível às transportadoras, numa fase inicial. Mas, qualquer uma das listas contém informação confidencial. Por esse motivo, é fundamental o trabalho com parceiros de confiança.

---

<sup>8</sup> Por vezes, os proprietários preferem permanecer anónimos durante o empréstimo. É responsabilidade do museu ocultar a sua identidade em todas as circunstâncias possíveis, tais como nas listas enviadas para as transportadoras, nas tabelas da exposição, nos conteúdos do catálogo ou noutras publicações. Independentemente da vontade expressa pelos proprietários, as listas elaboradas para solicitação orçamental costumam conter menos informação sobre as obras e respetivos detentores (moradas exatas e contactos pessoais) do que a lista definitiva a fornecer à empresa, a quem se adjudicar o trabalho, exatamente para salvaguardar a privacidade dos emprestadores.

A Fundação de Serralves realiza a certificação das transportadoras, com as quais pretende colaborar, selecionando as empresas que considera mais qualificadas. Os *registrars* têm um papel decisivo na escolha e, salvo raras exceções, apenas trabalharão com essas entidades. O sucesso ou fracasso das parcerias vai determinando a continuação ou interrupção das mesmas. As principais características consideradas na seleção das transportadoras incidem na qualidade da frota rodoviária, no profissionalismo dos técnicos que programam e coordenam as operações e no cuidado e diligência dos operacionais que estão no terreno.

Relativamente à frota rodoviária exige-se que contemple, no mínimo, viaturas seguras, com suspensão adequada, controlo de temperatura e humidade relativa, sistema de extinção de incêndios, equipamento para cargas e descargas (plataforma elevatória) e materiais de acondicionamento (cintas, cobertores limpos), operando com dois motoristas. A aferição dos técnicos é realizada através das sucessivas exposições nas quais trabalhem de modo assertivo, assegurando itinerários corretos, orçamentos competitivos e demonstrem capacidade em manter diálogo com as partes envolvidas, quer sejam museu, colecionadores, ou outros agentes, resolvendo imprevistos. O reconhecimento da qualificação dos operacionais é aferida pelos *registrars*, de modo empírico, ao longo das experiências de trabalho.

Excecionalmente, a Fundação de Serralves contratará outras entidades. Se, por exemplo, uma exposição for recolhida num museu além-fronteiras o transporte poderá ser efetuado por uma transportadora do país. A situação será idêntica se um proprietário colocar como pré-requisito ao empréstimo a utilização de uma empresa específica. Ou, se apenas for necessário um transporte de carga geral – cuja exigência é menor – poderão ser contratadas empresas menos especializadas.

A lista de obras de arte a remeter à transportadora pode incluir – sobre cada peça – artista, número de inventário, título, data, técnica, número de elementos constituintes, dimensões, proprietário, morada de recolha, morada de devolução, número e dimensão da obra de arte, podendo não mencionar detalhes, tais como o número e as características da embalagem. As listas deverão ser enviadas às entidades competentes, no formato mais conveniente.

Primeiro, a lista de transportes é endereçada, por correio eletrónico, aos colegas do Serviço de Aprovisionamento, pertencente à Direção Administrativo Financeira e de Operações. A mensagem deve ser parcimoniosa e inteligível referindo: transportadoras a convocar, tipo de transporte pretendido, necessidade ou não de embalagem e outras particularidades, assim como as datas desejáveis para as operações. Os colegas

reencaminharão o pedido às transportadoras, com a lista em anexo, alertando-as para contactarem o *registrar* em caso de dúvida. Com efeito, os *registrars* são convocados, regularmente, para esclarecimentos específicos. Os orçamentos recebidos serão provisórios. Na maioria das vezes, o elenco das obras de arte selecionadas poderá alterar-se até ao dia em que a exposição inaugurar. Portanto, nesta fase, os orçamentos devem ser percecionados como meras estimativas orientadoras no cumprimento do orçamento global da exposição.

Relativamente aos seguros, o *registrar* envia diretamente à seguradora – com conhecimento da corretora de seguros e da Direção Administrativo Financeira e de Operações – a lista elaborada para o efeito, com o objetivo de se conhecer o prémio de seguro da exposição.

### **2.3. Receção dos orçamentos de transporte**

Após terminar o intervalo indicado para a receção dos orçamentos, os colegas do Serviço de Aprovisionamento reúnem-nos e solicitam um parecer ao *registrar*. É frequente conterem incorreções a vários níveis, podendo as entidades ser convocadas a corrigirem-nos. Deverão, por isso, ser aferidos individual e comparativamente, escolhendo-se o orçamento mais equilibrado, ou seja, o que propuser o serviço com a melhor relação qualidade/preço. Os orçamentos devem ser analisados pelo *registrar* com tempo e cuidado. O profissional afere os itens a seguir mencionados examinando, em simultâneo, os valores recebidos. Quando as propostas são muito díspares indagam-se as entidades sobre os motivos do desfasamento, mantendo-se o sigilo de cada uma. Poderão estar em causa mal entendidos ou enganos. Para além desses itens é crucial o *registrar* ler as declarações feitas no final de cada orçamento, onde a transportadora expõe tudo aquilo que não está contemplado, tais como: *serviços em fins de semana, feriados ou fora de horas*. O objetivo desta leitura atenta é, mais uma vez, dissipar equívocos e evitar desvios orçamentais.

### **2.3.1. Nome do artista, número de inventário, título, data, técnica, número de elementos constituintes, dimensões e proprietário da obra de arte**

Para o *registrar* é importante perceber se as transportadoras compreenderam quais as obras de arte a transportar constatando – no orçamento – se contemplam, por exemplo, o nome dos artistas, os números de inventário, títulos, datas e proprietários. Na contemporaneidade, existem inúmeras obras de arte que são, simplesmente, intituladas como “Sem título”. Logo, é crucial que contenham outras informações associadas que as diferenciem, entre si, tais como o número de inventário – que nem sempre existe – a data da sua criação e o proprietário a que pertençam. Se mesmo assim não se distinguirem é necessário anexar-se a imagem, de cada peça, à lista das obras de arte. Por outro lado, o *registrar* precisa de saber se as transportadoras avaliaram a fragilidade da carga, através do conhecimento das técnicas das obras de arte; calcularam a respetiva cubicagem, após análise do número de elementos constituintes e respetivas dimensões. Será também através das medidas que as transportadoras estimarão a quantidade de material de embalagem. A sua não compreensão poderá gerar situações de difícil resolução, sobretudo quando for solicitada a construção de caixas rígidas. Ao chegarem ao local de recolha, com as embalagens construídas, os operacionais das transportadoras apenas poderão improvisar alguns centímetros, retirando ou acrescentando material de acondicionamento no interior da estrutura rígida.

### **2.3.2. Local de recolha e devolução**

É necessário o *registrar* verificar se os orçamentos contemplam as moradas de recolha e devolução. Por vezes, existem omissões ou enganos que o museu convém detetar. Por um lado, ficará em causa a recolha de alguma obra de arte. Por outro, mesmo que venha a ser recolhida, poderá surgir o respetivo custo extra, numa fase pós-adjudicação, levantando problemas no momento de se pagar a fatura. A acessibilidade de um edifício também pode fazer alterar o orçamento. É frequente as transportadoras apresentarem, no final de cada proposta, declarações que as protegem nesse sentido, tais como: *assumimos que todos os locais de recolha e devolução permitem o acesso de 1 camião, são ao nível do r/c e sem escadas*. Por outro lado, o *registrar* deve verificar as moradas de devolução, uma vez que o proprietário pode solicitar uma morada de retorno diferente da de recolha. No caso das moradas ou outra informação se alterar – no decorrer da exposição – enviam-se as

correções à transportadora, seguradora e corretora de seguros. Os dados atualizados são inseridos na base de dados.

### 2.3.3. Tipo e dimensão da embalagem

Na conceção da embalagem deve ter-se em consideração o tipo de objeto, material, fragilidade, medidas, peso e estado de conservação, assim como o género de transporte a efetuar – terrestre, aéreo ou marítimo – a distância da viagem e o tipo de exposição, ou seja, com ou sem itinerância (GONZALO 2006: 86). Sally Freitag e Michael Smallwood salientam que os objetos estão em grande risco quando são movimentados. Quer se movam da reserva para a galeria, ao longo da cidade, ou ao longo de países, devem ser protegidos, recorrendo-se aos métodos mais apropriados de embalagem e aos materiais mais seguros. Mas, independentemente da dificuldade que poderá estar por detrás da opção escolhida, o processo de embalamento deverá ser o mais simples possível. Há que ter em mente que quem receber a carga terá de a desembalar (FREITAG, SMALLWOOD *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 131).

No mercado existem vários tipos de embalagens subdividindo-se, de modo sintético, nas embalagens *soft packing* e nas embalagens rígidas. Em ambos os casos a miríade dos materiais que as compõem é extensa e em permanente evolução. A designação '*soft packing*' é utilizada – pelo menos no vocabulário de profissionais de museus, empresas de embalamento e de transporte – para significar um invólucro simplificado e de baixo custo. Pode incluir materiais cartonados, plastificados, ou outros, cuja principal característica seja a presença de constituintes flexíveis e não rígidos. Esta embalagem utiliza-se, sobretudo, para obras resistentes e transportes terrestres, de curta duração. A segunda categoria de embalagens inclui materiais rígidos, tais como caixas em metal ou madeira, que proporcionam uma segurança superior a obras frágeis e/ou sujeitas a longas distâncias, quer circulem via terrestre, aérea ou marítima. Podem conjugar-se as duas categorias, através da presença de sucessivos níveis de proteção. No caso dos transportes marítimos as embalagens deverão ser ainda acondicionadas no interior de um contentor.

Por outro lado, no momento de se conceberem as embalagens, convém não assumir que as caixas ficam isentas de rotações, ao longo do transporte e manipulação. Para se minimizar a possibilidade devem ser inscritos símbolos de precaução e marcas da direção em que devem viajar, no exterior das embalagens. Também por razões de segurança, não se deve indicar a natureza do conteúdo no exterior da caixa. (FREITAG, SMALLWOOD

in BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 132). E é conveniente indicar-se o lado pelo qual a caixa deve ser aberta.



Símbolos de precaução, marcas de direção e indicações de abertura de caixas

Porém, como indicam Sally Freitag e Michael Smallwood, nem todos os objetos podem ser acondicionados e protegidos numa caixa. Devido à natureza única e ao tamanho de alguns é frequente ser necessário criarem-se alternativas. Não existe uma forma única e correta de embalar. O bom senso e a experiência devem ser seguidos, devendo investigar-se e procurar utilizar materiais recentes. Um diálogo contínuo entre embaladores, *registrars*, conservadores e fornecedores ajudarão na proteção das coleções de um modo mais efetivo (FREITAG, SMALLWOOD in BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 138).

Na minha opinião, o embalamento das obras de arte deveria ser alvo de uma reforma, no sentido de o tornar menos dispendioso, mais organizado, prático e sustentável. O que sucede, com frequência, é um desperdício de materiais de embalamento, aparentemente atribuível aos *registrars* e às equipas que coordenam. Embora, nalgumas circunstâncias as embalagens, que chegam ao museu, não tenham qualidade e necessitem de ser substituídas,

sendo as anteriores enviadas para reciclagem, essa não é a regra. Na prática, podem conjugar-se diversos fatores que conduzam à dificuldade de reutilização de certos materiais de embalagem e conseqüente necessidade da sua substituição por novos. Os *registrars* agem em conformidade com o tempo e o espaço disponíveis para as operações de desembalagem, armazenamento e embalagem. Assim, se uma exposição envolver instalações artísticas complexas, ao nível do número de elementos que contêm e da forma como são instalados, exigir-se-á mais tempo e espaço para a desembalagem do que se a exposição incluir algumas telas de dimensão média, apenas. O processo inverso – de embalamento – também requiere tempo e cuidado. Por outro lado, é essencial existir um espaço adequado – limpo, relativamente amplo e com controlo de temperatura e humidade relativa – para o armazenamento dos materiais de embalagem, durante o tempo em que as obras de arte estiverem expostas ou em reserva. No entanto, muitos museus não dispõem de espaço suficiente para albergarem a própria coleção e, por esse motivo, torna-se complicado para os *registrars* negociarem a captação de um local adicional para o acondicionamento das embalagens.

Ou seja, a falta de tempo e de espaço – como provável conseqüência da escassez de recursos da instituição – podem afetar a organização de algumas exposições e refletir-se, negativamente, nos procedimentos associados ao desembalamento, armazenagem e embalamento. Se os *registrars* tiverem de desembalar as obras de arte em pouco tempo – não podendo registar devidamente as informações, relativas à associação entre conteúdo e conteúdo – e pouco espaço – não podendo organizar e acondicionar os materiais de embalagem da melhor forma – é provável que, no final da exposição, o desperdício aconteça, sobretudo ao nível dos materiais *soft packing*, que podem ficar sujos ou ser difícil a sua associação às obras de artes que protegiam. Invariavelmente, estes invólucros serão substituídos por novos, de modo a salvaguardar-se o elemento artístico e a manter-se a relação de confiança com o proprietário. Por conseguinte, os novos materiais de embalagem utilizados constituirão uma despesa extra para o museu, contribuirão para aumentar o tempo de embalagem da exposição, ampliando a complexidade das operações e a pegada ecológica da instituição.

Por outro lado, considero ser importante que os profissionais dos museus – que lidam diretamente com as obras de arte – procurem soluções novas e criativas de embalamento, no sentido de as tornarem mais práticas e duradouras. Em vez de se embalarem, constantemente, os objetos com materiais *soft packing*, extremamente perecíveis, poderiam estudar-se possibilidades alternativas, tais como a criação de embalagens com materiais flexíveis – mas mais perenes – semelhantes, por exemplo, às ‘bolsas’ utilizadas para

proteção dos computadores portáteis ou dispositivos informáticos similares. Ou poderiam criar-se soluções simples, com materiais naturais à base de algodão ou cortiça – totalmente biodegradáveis *a posteriori* – ou sintéticos, privilegiando-se a resistência aos organismos infestantes que habitam os museus. O objetivo seria a criação de invólucros permanentes para cada elemento da coleção – habitualmente em viagem – sendo utilizados nos momentos em que a obra de arte tivesse que sair da reserva ou do edifício. Quando a obra estivesse em reserva a embalagem deveria ficar devidamente acondicionada.

A curto prazo, a estratégia poderia implicar algum investimento e a sua concretização ser de difícil execução. Mas, se as equipas dos profissionais de museus se disponibilizarem para interagirem com *designers*, industriais e transportadoras, nesse sentido, bastariam alguns anos para se construírem protótipos e iniciar a comercialização de embalagens seguras – pela qualidade dos materiais – práticas – pela simplicidade da utilização – e sustentáveis – pela sua durabilidade e qualidade ecológica dos respetivos constituintes. No caso de obras de arte frágeis, ou que tenham que ser sujeitas a longos percursos, – implicando a construção de caixas rígidas – bastaria que a ‘bolsa’ de cada obra encaixasse no seu interior, evitando a utilização adicional de outros materiais *soft packing*. Os museus não podem alhear-se do grave impacto ambiental que as embalagens contemporâneas – com constituintes à base de derivados do petróleo – potenciam. Cabe-lhes ter ética e responsabilidade, agindo de acordo com as diretrizes mundiais – nomeadamente a entrada em vigor do Protocolo de Quioto (2005) – no sentido do combate às alterações climáticas e à preservação das melhores condições de sobrevivência dos vários ecossistemas na Terra.

Para além do que foi referido, consoante o país de origem do objeto a transportar, as respetivas embalagens, com componentes em madeira, são obrigadas a um tratamento fitossanitário. Deste modo, ficam certificadas e impede-se que contribuam para a circulação de organismos infestantes, para o exterior das fronteiras onde nasceram, vez que tanto desempenham um papel determinante na segurança das obras de arte, como representam custos elevados. E, independentemente das pressões que os *registrars* possam ter para poupar no embalamento, têm o dever de comunicar que uma embalagem inapropriada pode causar danos irreparáveis nos objetos que alberga.



#### 2.3.4. Tipo de transporte

Cada transporte apresenta riscos específicos. Genericamente, os transportes terrestres sofrem vibração, os aéreos são submetidos a mudanças de pressão e os marítimos expõem a carga a valores elevados de humidade relativa (GONZALO 2006: 87). Não existindo uma única solução para determinada exposição, o *registrar* pode dar margem de manobra às transportadoras para proporem o itinerário e o tipo de transporte. Depois analisam as questões em conjunto.

Muitos transportes realizados pela Fundação de Serralves têm origem europeia, possibilitando percursos terrestres. Podem, no entanto, efetuar-se via aérea, caso as distâncias sejam grandes, exista urgência na receção, constitua uma exigência do proprietário ou se revele o único meio seguro para o fazer. No caso de percursos longos – tais como viagens transatlânticas – o transporte aéreo é o mais frequente. Este tende a exigir algum tempo de preparação, a ser oneroso (implica, por exemplo, a utilização de caixas de alta qualidade) e a precisar de uma logística complexa.

Embora menos seguro, o transporte marítimo também pode ser utilizado. Há alguns anos a Fundação de Serralves trabalhou com uma artista, sedada nos E.U.A., que teve a peculiaridade de solicitar o envio de metade das obras de arte via aérea e a outra metade via marítima. Ela tinha receio de enviar o espólio para a Fundação de Serralves num único transporte, temendo um eventual sinistro. Tendo em conta que artista e proprietária eram a mesma pessoa concordou-se com a ideia, não tendo qualquer dos transportes levantado problemas. Existe ainda a possibilidade de se utilizar o correio, em circunstâncias pontuais.

Noutro plano, um transporte pode ser exclusivo ou combinado, direto ou com trasfega estando, conforme os casos, sujeito a preços diferenciados. O primeiro coincide com um único transporte dedicado a uma exposição ou instituição. O segundo pressupõe a combinação de mais do que uma recolha ou entrega. O transporte direto implica que a viatura siga diretamente do local de recolha para o local de entrega, embora possa efetuar paragens para descanso, sem mexer na carga. O transporte com trasfega inclui uma ou mais escalas com descarga nalgum armazém utilizado pela transportadora. Os transportes exclusivos e diretos são os mais caros e seguros. Os transportes combinados e com trasfega proporcionam preços mais acessíveis. Existem outras nuances possíveis, nomeadamente a realização de um transporte combinado com a recolha de uma obra específica na última etapa do percurso e a sua entrega direta no museu, não sendo o transporte aberto até chegar ao local de destino, intitulando-se *last on, first off* ou LOFO (TAURINS in BUCK,

GILMORE 2001 [1998]: 141).<sup>9</sup> Estas manobras complexas visam conciliar questões financeiras, de conservação, solicitações de proprietários, etc.. Ou seja, cada transporte apresenta desafios particulares que implicam precauções e estratégias adequadas às circunstâncias de cada obra de arte e exposição.

### 2.3.5. *Courrier* ou escolta

O *courrier* é uma figura requerida, com frequência, pelo empregador podendo ser ele próprio ou um representante escolhido para o efeito. Entre as suas funções destacam-se “supervisionar as diferentes fases de embalagem, transporte e montagem, para que se realizem de acordo com as cláusulas estabelecidas no empréstimo (GONZALO 2006: 89).” Regra geral, os custos deverão ser suportados pela entidade organizadora da exposição, incluindo as viagens, alojamento e *perdiem*.<sup>10</sup> Uma vez aceite a contratação, o *courrier* pode até deslocar-se com o transporte das obras de arte, sendo preciso sincronizar a sua logística com a da transportadora.

A Fundação de Serralves propõe a presença de *courriers* a acompanhar, sobretudo, obras frágeis da coleção, ou de complexa instalação, quando emprestadas a outros museus. Normalmente coincidem com o *staff* dos *registrars*. No caso das exposições temporárias, organizadas nas suas instalações, apenas recebe *courriers* quando os proprietários das obras emprestadas assim o solicitem. A presença de escolta a acompanhar um transporte utiliza-se quando estiverem em causa valores de seguro excepcionalmente elevados ou não estiverem reunidas as condições de segurança da carga, por algum motivo.

---

<sup>9</sup> A expressão pode traduzir-se por “último a carregar, primeiro a descarregar”.

<sup>10</sup> Designação utilizada para nomear o valor diário atribuído a alguém para despesas com alimentação e deslocação.

### 2.3.6. Formalidades aduaneiras

A colaboração de caráter internacional entre instituições e entidades de diferentes países, na realização de exposições, fez com que a mobilidade de bens culturais, entre eles, se tenha convertido numa prática habitual, consolidada no âmbito das exposições temporárias, tornando-se o alvo de diferentes Tratados e Convênios Internacionais (GONZALO 2006: 78).

Sob o ponto de vista europeu, qualquer transporte se torna mais complexo quando estão envolvidas formalidades aduaneiras, ou seja, quando está prevista a circulação de obras de arte, ou outros bens, com origem exterior à União Europeia e/ou que transitem fora das suas fronteiras, para/e de países não membros. Nestes casos particulares é conveniente a contratação de uma entidade qualificada na área, que coopere com o museu.

No presente, a Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea trabalha com uma empresa especializada para que os seus técnicos, em parceria com os *registrars*, reúnam a documentação exigida e diligenciem os procedimentos necessários a cada transporte, no estrito cumprimento dos acordos nacionais e internacionais. O papel do despachante alfandegário é determinante na resolução dos problemas que o museu enfrenta quando, por exemplo, é responsável pela circulação de obras de arte com características extraordinárias, que não se enquadrem nos trâmites normais alfandegários. Na realidade, na minha opinião, as alfândegas tendem a operar seguindo os cânones modernistas da História da Arte, revelando dificuldade em reconhecer a diversidade de suportes da prática artística contemporânea. Mencionando uma situação recente, a fundação dedicou uma exposição ao artista Cildo Meireles (Brasil, 1948), entre os dias 14 de novembro de 2013 e 26 de janeiro de 2014, que incluía, entre outras peças, a obra *Amerikkka*, 1991/2013. Ela é constituída por uma estrutura instalada no chão, com cerca de 20 050 ovos de madeira, sobre a qual está suspensa outra estrutura, com cerca de 40 000 balas verdadeiras, embora sem pólvora no interior. Perante obras arrojadas como esta, que têm de circular desmontadas entre a Europa e a América, os despachantes alfandegários são imprescindíveis. São eles que fazem a mediação entre as alfândegas, as transportadoras e o museu, dialogando com as partes de modo a permitir que a carga chegue ao destino, sem que seja bloqueada ou danificada nalgum terminal alfandegário.

Em anexo<sup>11</sup> estão três documentos que remetem para a legislação em vigor, seguida pela Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e que estão subjacentes à prática dos despachantes alfandegários com os quais colabora:

a) Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais, publicado no Jornal Oficial da União Europeia, a 10 de fevereiro de 2009.

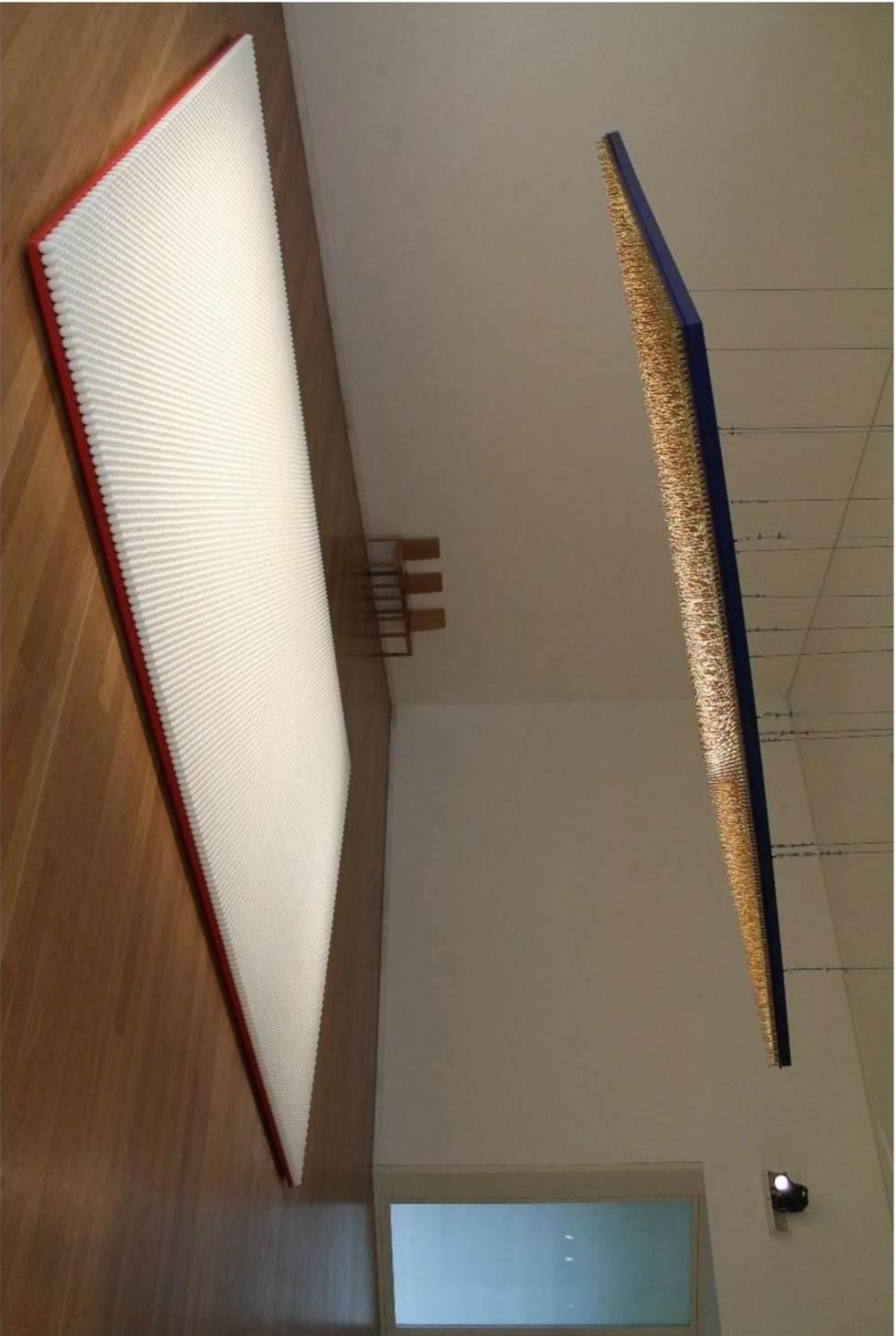
b) Regulamento de Execução (UE) N.º 1081/2012 da Comissão de 9 de novembro de 2012, no que respeita ao Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho, relativo à exportação de bens culturais, a 22 de novembro de 2012.

c) Circular 39/2011, Série II. Assunto: Exportação de Bens Culturais: Instruções de Aplicação do Regulamento (CE), n.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de 2008 e do Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão de 30 de março de 1993 .Ref. Circular n.º 2/2007 Série II.

---

<sup>11</sup> A documentação encontra-se disponível na 3ª parte do trabalho.

**Vista da exposição sobre Clildo Meireles, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves  
Obra *Amerikkka*, 1991/ 2013**



## **2.4. Receção do prémio de seguro e verificação dos respetivos certificados**

O prémio de seguro da exposição é verificado pela corretora de seguros que presta assessoria à Fundação de Serralves. Salvo raras exceções o *registrar* não interfere no assunto. O principal papel do *registrar* incide na verificação dos certificados de seguro, detetando eventuais erros nos títulos das obras de arte, moradas de recolha e devolução, nome dos proprietários e valores de seguro. Um elemento não contemplado numa lista de obras de arte não está coberto pelo seguro. Não obstante, a seguradora – com a qual a Fundação de Serralves trabalha – inclui um valor suplementar médio que permite corrigir algum esquecimento ou alteração de última hora. O tipo de seguro realizado, à semelhança do que sucede noutras instituições museológicas, é um seguro ‘prego a prego’, ou seja, que abrange todos os movimentos de determinada obra de arte desde o momento em que abandona o local onde se encontra até ao seu regresso. Sempre que é possível, a cobertura é realizada pela seguradora com a qual a Fundação de Serralves trabalha, uma vez que lhe proporciona confiança e bons orçamentos. Os certificados de seguro são enviados, pelo *registrar*, aos proprietários antes de ter início o transporte, sendo a seguradora previamente informada sobre a transportadora e a modalidade de transporte selecionada.

## **2.5. Adjudicação do transporte**

O *registrar* deve informar a empresa sobre a adjudicação do transporte quando for mínima a probabilidade de a lista de obras de arte mudar. Na prática, é muito frequente o artista, o comissário, o curador, o proprietário, ou outro agente, contribuírem para a alteração dos elementos a incluir na exposição. O artista pode criar um novo elemento ou, pelo contrário, preferir excluir outro. O comissário tem conhecimento de uma obra de arte que considera fulcral integrar na exposição e que, até ao momento, não estava localizada. O curador é contactado por um proprietário que desiste de emprestar uma peça. Estes são alguns cenários possíveis. Na realidade, as hipóteses de alteração de uma lista de obras de arte são infundáveis e refletem-se diretamente no orçamento da exposição.

Na Fundação de Serralves, após ultrapassadas as fases enunciadas, o *registrar* está em condições de concluir qual o orçamento que melhor cumpre os requisitos necessários à concretização do projeto expositivo. Depois, reúne com o curador e o comissário sobre o assunto. Em seguida, sugere-o à Direção Administrativo Financeira e de Operações para adjudicação. Uma vez aprovado contactam-se os proprietários. Por vezes, o detentor de

uma obra de arte não concorda com a empresa selecionada pela Fundação de Serralves. O assunto é objeto de negociação até se chegar a consenso. Só então a adjudicação é comunicada pelo Serviço de Aprovisionamento à transportadora. Existe ainda a possibilidade de suceder algum apoio mecenático à exposição, embora a questão não seja aqui abordada por não fazer parte das funções do *registrar*. Após a adjudicação, o *registrar* e o responsável na empresa pelo transporte revêem pormenores práticos e o transporte pode avançar.

## **2.6. Concretização do transporte**

Com o início do transporte, o *registrar* e o coordenador da empresa contratada estão em permanente articulação. A transportadora vai informando sobre as etapas do percurso. Deste modo, o *registrar* está a par do itinerário e pode informar os proprietários sobre os momentos expectáveis para a recolha das obras de arte. Também pode ser a transportadora a contactá-los mas é conveniente o *registrar* ter conhecimento das etapas do percurso.

Na Fundação de Serralves, quando o motorista chega ao museu dirige-se à entrada das viaturas, comunicando com a central de segurança da instituição. A pessoa que aí estiver telefona ao *registrar* responsável pela exposição, indagando sobre a autorização para o veículo entrar. Após consentimento a viatura dirige-se ao cais. Normalmente, é recebida pelo *registrar* e pelos técnicos de museografia, destacados para o efeito. Na inexistência de procedimentos alfandegários o *registrar* procede, de imediato, à coordenação da descarga e sua verificação. Ou seja, confirma a correspondência entre as embalagens recebidas e as solicitadas à transportadora na listagem das obras de arte. Poderá ser útil reforçar o registo escrito com fotografias. No final assina a documentação, entregue pela transportadora, e encaminha os volumes para os destinos. No entanto, sempre que existam dúvidas é importante esclarecê-las com a transportadora, o artista ou outros interlocutores envolvidos. Não convém serem assinados documentos sem a convicção de que a carga está correta. Se, mesmo assim subsistirem incertezas anotam-se de forma objetiva nos documentos. Por vezes, existem desfasamentos entre a lista prevista e o número de volumes entregue. Convém desembalar tudo antes de se assinarem os autos de entrega. Se as obras de arte estiverem presentes o assunto fica resolvido. Se se concluir que faltam elementos assinala-se a ausência na documentação e informa-se o coordenador dos transportes. O assunto terá de ser solucionado com a máxima brevidade. O mais

recorrente é não ter sido recolhida a carga ou ter ficado esquecida no armazém onde teve lugar alguma trasfega.

## **2.7. Desembalagem das obras de arte**

### **2.7.1. Aclimatização**

Após a receção das obras de arte é importante manterem-se 24 horas dentro da embalagem. O objetivo é aclimatizarem. Considera-se que estão em aclimatização quando permanecem, em repouso, no interior das respetivas embalagens. O intervalo de tempo permite o estabelecimento de um equilíbrio entre contentor, conteúdo e o ambiente do museu. Caso contrário, o estado de conservação das obras de arte pode ficar em risco, se existirem elementos frágeis, provenientes de locais com condições de temperatura e humidade relativa muito distintas das existentes no museu de acolhimento.

### **2.7.2. Alguns cuidados na manipulação das obras de arte**

Rebecca Buck e Jean Allman Gilmore iniciam a apresentação da obra *Os Novos Métodos de Registo* – essencial ao desempenho de qualquer *registrar* – invocando que todos os profissionais na área devem primeiro compreender a importância do objeto e o seu profissionalismo decorrerá desse entendimento. (BUCK, GILMORE 2001 [1998]: VIII).

Reba Jones defende que o risco dos objetos serem danificados aumenta quando são manipulados. Logo, o treino dos profissionais que os manuseiam, o planeamento antecipado dos seus movimentos e a utilização de métodos adequados podem minimizar o risco de aparecimento de danos, garantindo a conservação dos objetos. É também importante lidar com todos eles com o mesmo cuidado, independentemente do valor de cada um. A autora invoca várias ‘regras gerais’<sup>12</sup> para a manipulação dos objetos museológicos.

Na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, por norma, são os técnicos de museografia que manipulam as obras de arte, sob a coordenação de comissários, *courriers*, curadores, *registrars* ou restauradores. Sempre que é necessário serem manuseadas é feita uma abordagem holística da situação para evitar que se

---

<sup>12</sup> A informação encontra-se disponível na 3ª parte do trabalho.



danifiquem. Os cuidados nunca são demais, não devendo ser obliterados os procedimentos certos. E, como lembra Julia Fenn, trabalhar sozinho é sempre um sério risco (FENN *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 346).<sup>13</sup> Mas há que haver bom senso no cumprimento das regras. Podem surgir situações ou objetos excepcionais que não se ajustem à formatação delineada, exigindo procedimentos alternativos.

### 2.7.3. Etapas da desembalagem

Após a aclimatização inicia-se a desembalagem das obras de arte. Citando Deborah Slaney, “em geral, é preferível trabalhar com uma caixa de cada vez.” (SLANEY *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 203). Ao abrir cada embalagem o *registrar* anota informações breves na lista de trabalho. Assinala cada obra de arte desembalada (confirmando a sua presença), indica o número de elementos constituintes, os materiais de embalagem associados a cada volume e a sequência dos revestimentos. Aponta possíveis danos dos elementos recebidos. É nesta fase que o *registrar* pode fazer a correspondência entre a informação enviada pelo proprietário, na ficha de empréstimo – e presente nas listas com as quais está a trabalhar – e a obra de arte real. É frequente o curador da exposição, em nome da pessoa responsável pelo catálogo, solicitar que se confirmem técnicas e dimensões das obras de arte. Mesmo nesta fase são realizadas atualizações na base de dados, caso se detetem incongruências entre os dados previamente recebidos e o confronto com a materialidade do objeto.

É útil complementar-se o registo escrito com um registo fotográfico. Fotografar o invólucro e respetivo conteúdo facilita a futura associação dos volumes de embalagem aos elementos correspondentes no interior. As duas fontes complementam-se e reduzem a probabilidade de perda de informação, ao longo das etapas expositivas. Quanto maior for a exatidão dos registos mais simples será, também, a transmissão de informação a outrem. É por isso, de toda a conveniência, complementar texto e imagem, de modo organizado, por forma a esclarecer qualquer interlocutor. Um método eficaz de fotografar consiste em seguir uma ordem sistematizada e hierarquizada. De acordo com a minha própria experiência, primeiro deve obter-se a imagem global do volume da embalagem. Segue-se o pormenor de alguma etiqueta que identifique a obra. Iniciada a desembalagem, se existirem subvolumes guardados no interior de cada volume efetua-se uma imagem com a totalidade

---

<sup>13</sup> A autora aplica a frase referindo-se, sobretudo, a situações adversas que um profissional pode enfrentar ao trabalhar fora do local habitual, desconhecendo os respetivos perigos.

dos subvolumes. Doravante, fotografa-se a desembalagem de cada subvolume, permitindo perceber as várias camadas. Depois, basta visionar as fotografias por ordem sequencial. No final da exposição, a estratégia permitirá realizar a associação exata da obra ao material de embalagem, segundo a sequência correta de acondicionamento. Tendo em conta o elevado número de fotografias, que vão surgindo, convém sistematizá-las com regularidade. Não basta fotografar. É preciso organizar o material para ser facilmente consultado. Normalmente, é reservado algum tempo, nos dias em que decorre a desembalagem, para a seleção das imagens significativas e eventual impressão. Em seguida, pode conjugar-se cada sequência fotográfica com um registo escrito explicativo. A informação pode indicar, por exemplo, nome do artista, número de inventário, título, data, número de elementos constituintes, proprietário e materiais de embalagem utilizados.

Concluindo, ao desembalar o objeto, o *registrar* observa cuidadosamente como foi embalado para que possa ser devolvido, ao prestador, do mesmo modo. O museu deve guardar os materiais de embalagem em bom estado para reutilização. Se não for possível, devem ser substituídos através da duplicação dos materiais originais. Genericamente, aceita-se que o objeto deve ser reembalado da mesma maneira em que chegou. Se surgirem problemas, ou os materiais de embalagem se revelarem inadequados, a embalagem pode ser alterada com a aprovação do proprietário (FREITAG, SUMMERS *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 185). Na Fundação de Serralves, à semelhança do que sucede noutras instituições congéneres, quando as embalagens ficam vazias, cola-se uma porção de fita adesiva com a informação de ‘vazia’ ou ‘cheia’, consoante o caso.

#### **2.7.4. Verificação das obras de arte**

A primeira análise do estado de conservação das obras de arte deve ter início logo após a desembalagem e ser inscrita num documento específico. Ele é conhecido, no contexto museológico, por relatório do estado de conservação, em português, e *condition report*, em inglês. Segundo indicam Hugh Genoways e Lynne Ireland, o documento deve ser elaborado para qualquer objeto valioso ou vulnerável, que dê entrada num museu, quer se trate de uma nova aquisição, um empréstimo a chegar ou outro a ir embora (GENOWAYS, IRELAND 2003: 183).

Para Marie Demeroukas, o *condition report* pode estabelecer a condição exata do objeto; identificar o tipo e a taxa de deterioração; documentar o historial da sua condição, fornecendo evidências do passado e possíveis fragilidades posteriores; definir prioridades

para os cuidados de conservação e tratamento; consciencializar futuros manipuladores do objeto sobre os problemas visíveis e os que poderão surgir; diferenciar objetos idênticos entre si; sugerir valores de seguro (DEMEROUKAS *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]:53).

Na prática, os modelos de *condition reports* são tão variáveis quantas as instituições e os profissionais que os elaboram. O seu glossário é extenso, incluindo vocábulos como abrasão, corrosão, *craquelet*, descoloração, dobra, mancha, perda, *foxing*, rasgão, risco, vinco. O importante é que sejam realizados o mais breve e cuidadosamente possível, após a receção do objeto no museu, para que se reduza, ao mínimo, a possibilidade de existir algum sinistro no respetivo intervalo de tempo. Idealmente, os proprietários enviam à instituição museológica os *condition reports* das obras que emprestam. No entanto, os proprietários raramente cumprem o requisito. O que significa que, quando as obras de arte chegam ao museu, os *registrars* têm de elaborar e preencher os *condition reports*. O documento será essencial caso suceda algum sinistro, salvaguardando o proprietário – quando a responsabilidade é da transportadora ou do museu – e protegendo o museu – facilitando, por exemplo, a anulação de falsos sinistros. Perante um *condition report* rigoroso é fácil esclarecerem-se dúvidas e resolverem-se questões.

Na opinião de Marie Demeroukas, o trabalho será tanto mais eficaz quanto mais sistematizado, observando-se os objetos por categorias de similitude e de modo padronizado. Ou seja, vêem-se, por exemplo, os objetos bidimensionais numa fase e os tridimensionais noutra. E segue-se o mesmo sentido de análise nos vários elementos, tal como de cima para baixo, da esquerda para a direita, da frente para o verso, do exterior para o interior. Por outro lado, quando é identificado algum dano é relevante ser considerada a sua natureza, localização e extensão. Sobre a natureza do dano, um olhar experiente poderá identificar se tem origem biológica ou físico-química, devendo ser descrito em termos de textura, cor, forma, odor e propriedades físico-químicas. O local também deve ser assinalado de modo inequívoco e, na demarcação da sua extensão, é aconselhável proceder-se do geral para o específico (ex: objeto amarelado na globalidade, especialmente na esquina inferior direita). Poderá quantificar-se a extensão medindo-se. No caso de danos que não sejam facilmente mensuráveis, como *foxing*, podem ser descritos por graus de severidade: insignificante, ténue, moderado, acentuado e extremo. Suposições especulativas devem ser assinaladas com um ponto de interrogação. Em síntese, um *condition report* credível consiste numa descrição precisa e informativa sobre o estado de conservação de um objeto, num determinado momento (DEMEROUKAS *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 53-56).

Na minha opinião, o modelo mais eficaz é breve, inclui fotografias e é realizado num suporte digital, sendo impresso apenas se necessário. O documento pode conter quatro tipos de informações: (a) identificação do objeto, (b) descrição do estado de conservação, (c) informação sobre os dispositivos que o permitem expor e (d) materiais de embalagem. Assim, pode integrar uma ficha técnica mencionando o nome do artista, número de inventário, título, data, técnica, número de elementos constituintes, dimensão e proprietário. Em segundo lugar, esclarece sobre o respetivo estado de conservação. Dados sobre a existência e conservação dos dispositivos de exposição, tais como molduras ou plintos, e de embalagem, constituirão informações complementares em torno da obra de arte. Relativamente à inclusão de imagens, estas devem permitir que nelas se assinalem fragilidades, alterações e danos da obra, adequando-se ao tipo de objeto. Se a peça coincidir com uma superfície plana (ex: fotografia, embora possa ser necessário fotografar-se o verso) é suficiente ser incorporada uma imagem abrangente da sua extensão. Se for um objeto polifacetado pode apresentar tantas fotografias quantas as superfícies existentes (ex: tela, escultura, instalação). Em qualquer das circunstâncias é vantajoso serem adicionadas fotografias de pormenor, no sentido de se evidenciarem as fragilidades da obra que, numa fotografia geral, não serão provavelmente visíveis. Alguns *condition reports* contêm apenas texto, tornando-se ineficazes quando sucede um sinistro. Genericamente, os elementos devem ser analisados num compartimento com controlo de temperatura e humidade relativa, sob 'luz' adequada e manuseados com luvas. No caso de obras de arte em suporte audiovisual também deverão ser alvo de uma análise detalhada, recorrendo-se aos meios técnicos necessários e inscrevendo-se a informação também num *condition report* específico. Os documentos devem conter, invariavelmente, as assinaturas das pessoas que os efetuarem e as datas sucessivas das análises efetuadas.

## 2.8. Sinistro

Na opinião de Sally Freitag e Cherie Summers, o proprietário deve ser, imediatamente, notificado quando os objetos ou partes constituintes não forem recebidos ou o *registrar* acreditar que a peça tenha sido danificada ou sofrido alterações na condição. (FREITAG, SUMMERS *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 185). Ou seja, quando o *registrar* verificar a ocorrência de danos comunica-os às entidades envolvidas: proprietário, seguradora, corretora de seguros e transportadora. Para tal, elabora um relatório detalhado acerca do estado do objeto sinistrado, explicitando as circunstâncias em que o sinistro poderá ter sucedido, funcionando em complemento com o *condition report*.

Se no momento da desembalagem as obras já estiverem danificadas, existem, genericamente, duas hipóteses para o problema. A obra já estava danificada quando a transportadora chegou ao local para a recolher, o que se pode depreender se se constatar que os danos são antigos. Neste caso, o museu é alheio ao sinistro e apenas tem de o provar, não havendo lugar a indemnização. Ou o dano aconteceu durante as operações levadas a cabo pela transportadora – embalagem, transporte – ou pelo museu – no movimento pelo cais, reservas ou galerias. Neste contexto, desencadeiam-se os procedimentos respetivos com a seguradora. Tendo em conta as inúmeras possibilidades nem sempre é fácil a averiguação das circunstâncias exatas do sinistro. Daí ser essencial todo o esforço no apuramento de responsabilidades. A eficácia da investigação dependerá, sobretudo, da perspicácia e experiência de quem a efetuar, sendo útil o trabalho em equipa, nomeadamente com restauradores.

Se o processo decorrer com normalidade, estando incluída a possibilidade de o dano ter acontecido durante as operações efetuadas pelos profissionais da transportadora ou museu, com o devido cuidado – sendo o sinistro acidental – a seguradora reconhece-o como válido e disponibiliza, provavelmente, três soluções. Caso a obra de arte esteja danificada e seja possível o restauro assume o custo, mediante receção da proposta de restauro, elaborada pelo restaurador, incluindo o respetivo orçamento. O *registrar* pode acrescentar outras despesas relacionadas. Se se considerar que a obra desvalorizou em x% a seguradora pode indemnizar o proprietário no valor. Se a obra ficar irrecuperável ou tiver desaparecido é considerada perda total e a seguradora pode pagar ao proprietário o valor integral da mesma. Na eventualidade de a obra ser localizada, a seguradora tem o direito de a reclamar. Tendo em conta que as obras de arte atingem valores elevados é crucial a existência de uma relação de confiança entre o museu e a seguradora. Cada sinistro é tratado com o máximo cuidado, de modo a não se lesar o proprietário, nem outras

entidades envolvidas, nomeadamente a seguradora que, em última instância, suporta os custos do sinistro.

## **2.9. Conservação preventiva das obras de arte nas exposições. Informar o *staff* e dialogar com o público. Controlo de infestações, ‘luz’, temperatura e humidade relativa**

Os artistas criam peças com materiais diversos, perecíveis a curto (décadas ou menos) e a médio prazo (centenas ou milhares de anos). A longo prazo (milhões de anos) é provável que toda a cultural material e imaterial<sup>14</sup> existente desapareça. Sob este prisma, a conservação preventiva está focada num intervalo de tempo a curto e a médio prazo. Ela consiste no planeamento e aplicação de estratégias que retardem a deterioração do objeto. Os fatores que aceleram a degradação do seu estado de conservação podem subdividir-se em fatores humanos, por um lado, e outros agentes bio-físico-químicos, por outro.

Existem várias definições sobre conservação, de acordo com a formação e a área em que trabalham os autores que escrevem sobre o assunto. Para Joan Santacana i Mestre e Nayra Llonch Molina, conservar é toda a ação direcionada para prolongar a vida de um objeto. Conservar não é o mesmo que restaurar. Restaurar implica reconstruir as partes destruídas e conservar significa manter. Manter significa, no mínimo, estabilizar um objeto no estado em que se encontra (SANTACANA I MESTRE, LLONCH MOLINA 2008: 169).

À pergunta o que significa conservar um objeto, Monica Ardemagni responde que não consiste, unicamente, em adotar as medidas adequadas para o preservar – e pelo maior tempo possível –, prevenindo a sua degradação, mas também implica colocá-lo à disposição do público para o fruir. Nesta aceção, o conceito de conservação inclui acessibilidade física e intelectual (ARDEMAGNI *in* RUSILLO 2008: 112). Segundo a autora, seria mais fácil e cómodo negar o acesso do bem, permitindo evitar todos os problemas relacionados com a presença do público. Mas, salvo casos excecionais, ele deve estar à disposição dos visitantes. Com efeito, é precisamente a participação do público que justifica a conservação do património, caso contrário tornar-se-ia inútil (ARDEMAGNI *in*

---

<sup>14</sup> No presente trabalho não se aborda a questão da conservação preventiva das obras de arte imateriais por constituir uma temática extensa, sendo difícil de analisar, devidamente, em pouco espaço. A título de exemplo, existem as obras *This New*, 2003 ou *This is About*, 2003, do artista Tino Seghal, que integram a Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. São *performances* e, segundo o seu criador, não se devem materializar em suportes documentais, devendo perpetuar-se apenas na memória, reavivando-se cada vez que são rerepresentadas.

RUSILLO 2008: 112-113). Não basta que uma peça esteja encerrada nas reservas de um museu mas é preciso que seja divulgada e, idealmente, percecionada *in locu*, de modo a potenciar-se um eventual lugar na Cultura e na História de uma comunidade local, nacional ou internacional.

Tal como na Medicina a prevenção é a melhor atitude contra múltiplas doenças – o que implica que os pacientes tenham conhecimento dos fatores que contribuem para o seu aparecimento, podendo evitá-las – também no campo da arte a transmissão de informação acerca da fragilidade do património e sobre os principais cuidados a ter com ele facilitam a sua conservação. A autora sustenta que é através da promoção de um comportamento apropriado, por parte dos visitantes, que se reduzem os custos de manutenção e assegura a maior proteção do património. (ARDEMAGNI *in* RUSILLO 2008: 113).

Estas interpretações, sobre conservação preventiva, encerram paradoxos e desafios para os profissionais dos museus. Os *registrars*, em particular, são confrontados com o dilema: salvaguardar determinada peça e, simultaneamente, expô-la a fatores que, potencialmente, a destroem. A partir do momento em que é manipulada e exposta a obra de arte está sujeita à ação do ser humano, tão invasiva quanto a dos outros agentes bio-físico-químicos, habitualmente estudados. Nas palavras de Mary-Lou Florian: “A maior ameaça aos objetos artísticos provém dos seres humanos.” (FLORIAN *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 93)”. Todavia, existe uma grande diferença entre a ação do *Homo sapiens sapiens* e os danos infringidos por outros agentes bio-físico-químicos. O primeiro pode ser sensibilizado através de procedimentos dialógicos, não coercivos, assentes na troca de ideias e na transmissão de conhecimento. No segundo caso não existe essa possibilidade, sendo necessário o efetivo controlo dos agentes.

### **2.9.1. Informar os profissionais do museu e dialogar com o público**

Em primeiro lugar, cabe aos profissionais – com responsabilidade na área da conservação – informar os colegas da instituição museológica sobre os cuidados a ter e os comportamentos a evitar com as obras de arte. Só através da implementação de uma estratégia concertada e de um verdadeiro espírito de equipa poderão ser criadas sinergias que possibilitem uma conservação preventiva holística e eficaz. Se apenas alguns sujeitos conhecerem e aceitarem as premissas ‘conservativas’<sup>15</sup> o produto final será insuficiente.

---

<sup>15</sup> Neologismo que concilia os vocábulos ‘conservação’ e ‘preventiva’. Inspirado na forma de aglutinar palavras presentes na literatura de Mia Couto.

Por vezes, as instituições museológicas adquirirem uma dimensão tão considerável que surgem dificuldades no diálogo entre a globalidade dos colaboradores. Para além disso, podem ter atividades ininterruptas que os impeçam de ter tempo para se dedicarem a receber ou a dar formação. Mas a aquisição e transmissão do conhecimento e experiência são fundamentais para o bom desempenho do *staff* e funcionamento da instituição museológica. Os dois estão correlacionados. Os museus e a Museologia estão em permanente mudança, acompanhando as metamorfoses das sociedades. Se cristalizarem não cumprirão missões essenciais. Existem metodologias, nomeadamente o Controlo Integrado de Infestações, que não resultam sem o trabalho de toda a equipa do museu.

Em segundo lugar, no presente tópico, considera-se que a instituição museológica deve encetar um diálogo com o visitante, consciencializando-o para as questões da conservação preventiva. Ao compreender que o futuro da peça – que admira – depende de si, aumenta a probabilidade de o cidadão ter cuidado e interesse em participar na sua defesa. Deste modo o museu também estará a cumprir a missão de “meio de comunicação” (HOOPER-GREENHILL 1998: 11), defendida por Eilean Hooper-Greenhill. Na sua opinião, “a linguagem utilizada nos museus é tão importante como os objetos expostos” (HOOPER-GREENHILL 1998: 187), no sentido em que contribui para a construção dos significados em torno das peças, na mente daqueles que as experienciam. A autora relembra o exemplo invocado na obra *Modos de Ver* (1972), onde John Berger apresenta a imagem de uma pintura, por baixo da qual se lê “Van Gogh (1853-1890) – Seara com Corvos” (BERGER 1972: 31). Acima da imagem está escrito: “Vemos uma paisagem de uma seara de pássaros que levantam voo. Observe-a por um momento. Depois vire a página. (BERGER 1972: 31)” Ao virarmos vemos a ‘mesma’ imagem mas a legenda indica: “Este é o último quadro que Van Gogh pintou antes de se suicidar.” (BERGER 1972: 32). Na opinião de Hooper-Greenhill, Berger demonstra que o significado de uma obra de arte pode alterar-se, radicalmente, quando se alteram as palavras à volta: “contemplamos as coisas à luz do que se diz sobre elas” (HOOPER-GREENHILL 1998: 159). Com a segunda abordagem “os corvos agitam-se mais ameaçadores, como um símbolo da morte que chega” GREENHILL 1998: 159). Ou seja, um quadro proporciona diferentes leituras, consoante os ‘modos de ver’ daquele que o contempla, mas também proporciona abordagens distintas em função das estratégias comunicativas que o museu encetar. Tal como um quadro de Van Gogh é permeável ao contexto comunicacional, se o sujeito que vê compreender que a sobrevivência da obra de arte depende do seu cuidado poderá ter uma atitude proativa na sua defesa.



Tradicionalmente, os museus colocam avisos, em torno das preciosidades apresentadas, para o público ‘não tocar’. Segundo expressam Rachel Barker e Patricia Smithen, eles denunciam um “tom agressivo e interferem visualmente no *layout* dos objetos no espaço” (BARKER, SMITHEM *in* MARSTINE 2006: 98). Embora as autoras reconheçam a eficácia dos avisos e barreiras físicas, na salvaguarda da arte, salientam os efeitos condicionantes na sua percepção. Referem a apresentação de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci – no Museu do Louvre – como um caso paradigmático da parafernália de dispositivos de segurança, instalados em torno de um objeto, que acabam por tornar-se parte da experiência de contemplação da obra, mas não contribuem para a sua compreensão. Embora investiguem soluções novas, enquanto *conservators* na Tate (Londres), ainda não encontraram uma resposta ideal. No entanto, querem acreditar que, no futuro, a tecnologia permita alternativas práticas e seguras na sua salvaguarda. (BARKER, SMITHEM *in* MARSTINE 2006: 98-99).

Regressando a Monica Ardemagni, a autora insiste na utilidade dos avisos mas sugere que sejam repensados e reconfigurados. Invoca o Hirshorn Museum and Sculpture Garden (Washington, EUA) como um bom exemplo. Este, para além de pedir por escrito aos visitantes que não toquem nas obras de arte, também contextualiza o porquê do pedido. Segundo a autora, aí pode ler-se:

*Por que pedimos que não toquem.*

*Desejamos que os vossos netos e os netos dos vossos netos possam um dia visitar o Hirshorn Museum e as suas esculturas no jardim.*

*Esperamos que as obras de arte que estão a admirar se mantenham aqui para eles no futuro, nas mesmas condições em que as encontram hoje.*

*Esta é a razão pela qual pedimos que não toquem em nada.*

*Quase todos sabem que um quadro é um objeto frágil, que se pode danificar para sempre mesmo com um simples toque com os dedos; a maior parte dos danos deve-se, com efeito, a um toque inocente. Um dedo que toca pode parecer inofensivo, mas um milhão de dedos pode destruir um quadro.*

*Não podemos pretender que as crianças compreendam se não lhes explicarem estas questões e se não controlarem os seus movimentos no museu.*

*O museu é um lugar de estudo, de contemplação e também de prazer. Não é um lugar de jogo.*

*Por favor, ajude-nos a conservar as nossas coleções*<sup>16</sup>. (Hirshorn Museum and Sculpture Garden in ARDEMAGNI in RUSILLO 2008: 115-116).

Monica Ardemagni defende que o ideal seria sensibilizar o público para estas questões por forma a potenciar a conservação das obras de arte e do património em geral. A “sensibilização” (ARDEMAGNI in RUSILLO 2008: 115) deveria incluir: (a) explicações, (b) informações, (c) abertura de portas ao público, (d) promoção de iniciativas que permitam descobrir a fragilidade do património e estimulem a participação ativa em sua defesa (ARDEMAGNI in RUSILLO 2008: 115-117). Com efeito, estão a ser desenvolvidas experiências que aglutinam todas as aléneas. Destaco o *Projeto de Redescoberta de Attingham*,<sup>17</sup> apresentado na conferência “Engaging the Public in their Cultural Heritage: the Attingham Re-discovered Project”, a 21 de setembro de 2011, na Trienal do ICOM, em Lisboa,<sup>18</sup> da autoria da *curator* Sarah Kay e da *conservator* Catriona Hughes.

A iniciativa destina-se a cativar o público para a prática da conservação e, em particular, para o restauro da mansão do século XVIII, implantada no Parque de Attingham, no Reino Unido. A mansão de Attingham é visitável. No interior decorrem operações de restauro, durante todo o ano, observáveis pelo público. Os seus promotores inspiram-se no movimento internacional ‘*slow food*’, iniciado em 1996, em sintonia com um ritmo de vida distante do frenesim da globalização – em oposição ao conhecido tipo de alimentação ‘*fast food*’ e respetivo estilo de vida – para desenvolverem uma iniciativa no âmbito da ‘*slow conservation*’, dirigido a um contexto local, restaurando – com a lentidão e calma necessária – o património móvel e imóvel pertencente ao luxuoso edifício. Segundo relatam, existem visitantes que ficam fascinados pela possibilidade de verem, em tempo real, os processos de restauro, salientando a surpresa pela descoberta do detalhe e da morosidade das operações. Para além de observarem, as pessoas podem colocar questões aos profissionais do restauro ou a técnicos específicos que vestem a camisola “*Ask about conservation*”. Podem, também, inscrever sugestões em cartões criados com esse propósito, sendo posteriormente analisadas e respondidas. A transparência da iniciativa está presente na observação do desempenho dos profissionais e na revelação dos

---

<sup>16</sup> Aviso de Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, EUA, in ARDEMAGNI, Monica, 2008, “El Público y la conservación del Patrimonio”, pp.112-129 in RUSILLO, Santos M. Mateos (coord), *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

<sup>17</sup> Minha tradução do título original “Attingham Re-discovered Project”.

<sup>18</sup> Engaging the Public in their Heritage: the Attingham Re-discovered Project”, da autoria de Sarah Kay e Catriona Hughes, visionada na 16ª Trienal do ICOM, entre 19 e 23 de setembro de 2011, em Lisboa, e revista através do *youtube* (23-4-2014), onde está disponível.

orçamentos envolvidos. Estando os restauros expostos ao escrutínio público as reações tanto são positivas como adversas, mas têm contribuído para filiar visitantes, ao mesmo tempo que despertam a consciência para o valor do património, enquanto elo de ligação entre o passado e o presente. A estratégia permite criar a motivação, no seu auditório, para um verdadeiro respeito pelas temáticas da conservação e pela salvaguarda do património cultural.

Regressando às ideias de Eilean Hooper-Greenhill, a autora invoca a necessidade de existir um *feedback* por parte do público para acontecer uma comunicação efetiva. Ela constata que, durante muito tempo, os museus pensariam as audiências como um conjunto de seres passivos, suscetíveis de serem manipulados. Estas atitudes teriam origem na ideia segundo a qual os visitantes seriam os recetores passivos das valiosas experiências que os emissores do museu lhes proporcionariam (HOOPER-GREENHILL 1998: 71), negando a agência dos indivíduos. Inversamente, a autora defende que, durante o mecanismo comunicativo – que interliga espetadores e museu – é importante existir resposta por parte do público. Por um lado, se a mensagem não for compreendida o ato comunicativo fracassa. Por outro, uma vez reconhecida a importância do recetor desempenhar um papel ativo no processo, a comunicação altera-se, modificando-se o seu carácter linear (HOOPER-GREENHILL 1998: 68). O museu dá lugar ao diálogo com o público, no sentido dialógico do termo, e a conservação preventiva pode torna-se mais eficaz.

Por outro lado, os profissionais do museu não podem pensar que o público entra nas galerias de ‘mãos atadas’ e assim permanece até ao final da exposição, ignorando várias formas de apreensão e intervenção na realidade, por parte do ser humano. O museu terá uma atitude positiva, perante o visitante, se lhe proporcionar momentos em que tenha a possibilidade de utilizar outros sentidos, que não a visão apenas, podendo recorrer, por exemplo, ao tato. É óbvio que assim se potenciará a degradação do que for manipulado. Mas a situação estará ultrapassada, não sendo incompatível com as missões dos *registrars*, se os elementos em questão forem robustos ou substituíveis. Neste seguimento, a obra, anteriormente referida, *Amerikkka*, 1991/2013, de Cildo Meireles – apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves – revela a consciência da perceção do real e da sua vivência por intermédio de uma multiplicidade de meios sensoriais. Os visitantes da Fundação de Serralves tiveram, de facto, a possibilidade de subir para a plataforma de ovos de madeira, tendo apenas que retirar o calçado para o efeito. Muitas crianças e adultos adoraram. Caso algum ovo se danificasse – o que não aconteceu – existiam outros para substituição, deixados pelo artista com esse propósito.

## 2.9.2. Controlo de infestações, ‘luz’, temperatura e humidade relativa

Os museus têm vindo a desenvolver estratégias que contribuem para a conservação preventiva das obras de arte que expõem. O principal objetivo é atuarem ao nível dos cuidados preventivos, evitando que as obras de arte cheguem a danificar-se e necessitem de restauro. Por um lado, as intervenções de restauro são onerosas e, por outro, podem contribuir para a modificação do objeto artístico. Assim, os *registrars* têm de avaliar as questões técnicas da conservação, evitando que as obras de arte fiquem expostas a fatores que contribuam para a sua deterioração, entre os quais se destacam a sujeição a infestações ou a condições inadequadas de ‘luz’, temperatura e humidade relativa. Ou seja, o planeamento de um projeto expositivo deverá ter em consideração os parâmetros de referência na conservação, relativamente a estes fatores. Embora os parâmetros não sejam estanques, nem totalmente consensuais entre os autores que os propõem ou profissionais dos museus que os aplicam, existem pressupostos comumente aceites, entre os quais se incluem os apresentados nos tópicos seguintes.

### 2.9.2.1. Infestações

O Controlo Integrado de Infestações (CII) é talvez o método mais eficaz e atual no combate a infestações. Segundo Jane Thompson-Webb e David Pinniger, o CII é um sistema que permite atuar sobre as infestações, numa fase inicial, através de um trabalho de equipa e recorrendo a quatro procedimentos: “prevenção”, “deteção”, “identificação” e “controlo” (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 19).

a) “Prevenção”<sup>19</sup>: a prevenção de organismos infestantes pode ser realizada através de operações de quarentena, limpeza e monitorização. Todos os objetos, que entram nas instalações da instituição, deveriam ser alvo de um período de quarentena, antes de serem apresentados ou integrados na coleção, de modo a serem inspecionados. A fase de inspeção é particularmente relevante e implica tempo. Em caso de infestação os objetos devem ser

---

<sup>19</sup> Nota: os autores Jane Thompson-Webb e David Pinniger apresentam as etapas do CII do seguinte modo: “deteção”, “identificação”, “prevenção” e “controlo”. No presente trabalho considerou-se fazer mais sentido colocar a “prevenção” em primeiro lugar. E no caso da “prevenção” os autores apresentam as etapas “limpeza”, “quarentena” e “monitorização”, por esta ordem. No entanto, optou-se por se começar pela “quarentena” uma vez que deve ser a primeira etapa quando um objeto entra num museu.

embalados numa película impermeável, nomeadamente de polietileno translúcido, e analisados por um especialista. Se se confirmar a infestação, os elementos devem ser desinfestados, limpos e a informação arquivada. Por outro lado, a limpeza do museu deve ser regular e rigorosa, incluindo todos os espaços e objetos: áreas expositivas, reservas, lugares de trabalho, não esquecendo a limpeza de locais recônditos como condutas, iluminação, atrás e por baixo de mobiliário e, claro, as próprias obras de arte, etc. O principal objetivo é a remoção das fontes de alimento dos seres infestantes, assim como dos seus abrigos, incluindo a limpeza de insetos mortos ou vestígios de alimentos consumidos pelas pessoas que aí circulam. A monitorização, por sua vez, consiste na definição de estratégias de vigilância, quer através da colocação de armadilhas para insetos e roedores, quer pela observação regular dos objetos mais vulneráveis a infestações, ou que já tenham sido atacados no passado (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 26-30. Como salienta David Pinniger, “a prevenção é sempre melhor do que a cura” (PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 47).

b) “Deteção”: a deteção corresponde ao levantamento das condições que podem originar uma infestação ou à constatação do seu aparecimento, incidindo na procura das fontes de alimento, abrigo e identificação das condições ambientais favoráveis ao desenvolvimento dos seres infestantes. Os autores destacam as infestações por insetos, revelando que estes são capazes de digerir materiais à base de celulose e outros componentes orgânicos, nomeadamente lã, peles, penas, sedas. Por outro lado, outra categoria de infestantes – os roedores – podem alimentar-se dos mesmos alimentos que os seres humanos e possuem a capacidade de destruição de quase todos os materiais orgânicos. Relativamente ao abrigo, tanto insetos como roedores tendem a viver em esconderijos escuros, de pouca acessibilidade visual ou física e próximos de fontes de alimento. Os insetos, em particular, podem ser encontrados por baixo, atrás ou dentro de objetos e mobiliário, por baixo de tapetes ou soalho e noutras áreas inutilizadas, tais como condutas de ventilação ou chaminés. A solução para os afastar do museu relaciona-se com estratégias de prevenção e controlo, passando pela limpeza regular de todo o edifício, pela utilização de estruturas adequadas para o armazenamento da coleção, pela instalação de redes de arame em chaminés ou respiradouros, por se analisar a possibilidade de colocação de redes mosquiteiras nas janelas, pela colocação de sistemas dissuasores de aves no exterior do edifício, etc.. É essencial a utilização de armadilhas em locais estratégicos. Elas devem ser monitorizadas ao longo do ano, com particular atenção nos meses quentes, correspondendo à fase em que as pragas podem estar mais ativas. Após cada verificação, as

armadilhas devem ser limpas, impedindo-se que os insetos cativos constituam uma fonte de alimentos para outros insetos. (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 19-23).

c) Identificação: trata-se de identificar as espécies dos agentes infestantes observados e capturados no museu, com especial destaque para os indivíduos pertencentes à classe dos insetos. Jane Thompson-Webb e David Pinniger sugerem a consulta de sítios que permitam identificar, com precisão, as espécies que podem destruir a coleção<sup>20</sup>. Na classe dos insetos salientam-se as seguintes ordens: Lepidoptera, Coleoptera, Isoptera e Thysanoptera, pelos prejuízos que podem provocar nas obras de arte. No estado larvar os lepidópteros e os coleópteros são particularmente vorazes. De um modo geral, a sua identificação faz-se na fase adulta, sendo os primeiros vulgarmente conhecidos como borboletas ou traças e os segundos como besouros, escaravelhos ou gorgulhos, incluindo o gorgulho-xilófago ou a barata. O gorgulho-xilófago consome madeira. A barata é omnívora. No museu também podem aparecer insetos pertencentes à ordem dos isópteros, onde se incluem as térmitas, ou à dos himenópteros, da qual fazem parte as formigas. A presença de térmitas num museu é preocupante. Elas podem alimentar-se de madeira e serem detetadas em estádios de degradação avançada dos objetos, após a temporada em que estiveram alojadas e a consumir o seu interior<sup>21</sup>. A presença de formigas é praticamente inócua, a não ser que a coleção inclua obras de arte que contenham alimentos na sua constituição.<sup>22</sup> Os tisanuros incluem os peixinhos-de-prata. Eles vivem em locais quentes e húmidos alimentando-se, sobretudo, de fungos existentes no papel e provocando abrasão na sua superfície (FLORIAN *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 98-99)”. Nas palavras de Mary-Lou Florian:

---

<sup>20</sup> Ver, por exemplo, o sítio <http://www.whatseatingyourcollection.com>.

<sup>21</sup> Inusitadamente, as térmitas também podem ser bem-vindas. Na exposição que o Museu de Arte Contemporânea de Serralves dedicou a Cildo Meireles uma das obras incluía, precisamente, térmitas. A peça intitulava-se “Nós formigas” (era para integrar formigas mas não foi possível), sendo constituída por milhares de térmitas fechadas num habitáculo em acrílico transparente, localizado na base de um bloco de granito, suspenso por uma grua sobre um buraco escavado no chão, ao qual o público pôde aceder descendo por uma escadaria. As suas rotinas puderam ser vistas por quem teve a coragem de assinar um termo de responsabilidade e descer até ao último degrau, posicionando-se debaixo do paralelepípedo granítico. Todas as operações de instalação, manutenção e desmontagem da obra estiveram envoltas numa logística complexa e minuciosa. O objetivo foi evitar a fuga dos minúsculos insetos que, em liberdade, poderiam causar problemas com consequências incalculáveis para a Fundação de Serralves. A pessoa responsável pela entrega e instalação dos insetos na peça informou que a espécie apenas sobreviveria sob temperaturas elevadas e, por esse motivo, não teria motivação para fugir do habitáculo aquecido onde foi colocada. Se alguns indivíduos escapassem seria provável que morressem, tendo em conta ser inverno e as temperaturas estarem baixas. Para o artista a peça espelha a fragilidade do ser humano perante seres tão pequenos que detêm, no entanto, o potencial de o afrontar com a sua natureza aparentemente frágil. A exposição decorreu sem incidentes.

<sup>22</sup> A Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea inclui, por exemplo, a obra *P.O.T.T.A.A. VFB*, 1969 (22,5x24,9x33,1cm), do artista Dieter Roth (1930-1998), que consiste numa escultura em chocolate sobre um suporte de madeira.

“Os insetos têm um enorme impacto na arte contemporânea ou em qualquer forma de arte. Não só comem os materiais, como os mancham, os tornam malcheirosos (...) e deixam sobre eles resíduos. (FLORIAN *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 99).”

Também no campo da “identificação” destacaria o trabalho que Joana Rebordão Amaral encetou no Museu Nacional de Etnologia (Lisboa), através da colocação sistemática de armadilhas e da sua rigorosa monitorização. A autora revela que, numa fase inicial de implementação do CII, entregou os primeiros conjuntos de armadilhas ao Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação (Portugal), permitindo conhecer os insetos capturados. Daí em diante foi possível a constituição de um dossier com as principais espécies de insetos presentes no museu, contendo imagens e informação específica sobre cada espécie, incluindo o seu ciclo de vida, as condições ambientais favoráveis ao desenvolvimento e os alimentos preferenciais. Deste modo, o museu passou a ter uma grande autonomia na fase de “identificação”, recorrendo ao Instituto dos Museus e da Conservação apenas em caso de dúvida (AMARAL *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 67).

d) “Controlo”: até recentemente os museus investiam avultados recursos no controlo de infestações, através da aplicação de tratamentos químicos periódicos nas suas instalações, com especial incidência nas reservas. Atualmente considera-se que são estratégias erradas por conduzirem a desperdício financeiro e propiciarem o aparecimento de problemas de saúde nos profissionais a trabalhar nos respetivos espaços, sem garantirem a total exterminação dos organismos infestantes ou eliminarem a possibilidade de novas contaminações. Jane Thompson-Webb e David Pinniger reforçam que as novas estratégias passam também pela utilização de materiais resistentes a infestações nas áreas de armazenamento de obras de arte; pela manutenção da arquitetura do museu em bom estado, evitando o aparecimento de fissuras, calafetando-se portas e janelas; por se evitar a existência de atrativos para insetos e roedores nas imediações do museu (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 29-30).

No caso dos objetos da coleção estarem infestados com insetos deve proceder-se ao tratamento dando-se preferência, por exemplo, a tratamentos térmicos, por anóxia ou nitrogénio (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 31). O recurso a inseticidas deve ser o último instrumento. O tratamento por exposição a “baixas temperaturas” (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 48-49) é muitas vezes suficiente, sendo o método mais facilmente executável pelos profissionais do museu. No entanto, implica regras precisas e precauções. Neste caso, é

essencial que os objetos sejam envolvidos numa película e selados com fita se evitarem perdas de humidade, ficando isolados do exterior. Em média, os objetos a desinfestar devem permanecer três dias a - 30° C ou durante duas semanas a - 18° C. O objetivo é que todo o objeto fique sujeito à temperatura, independentemente da espessura. No final devem ser retirados do habitáculo, permanecendo embalados durante cerca de 24h, até atingirem a temperatura ambiente. Depois é necessário serem limpos para se retirarem vestígios de seres infestantes. Se o método for bem conduzido tem a vantagem adicional de ser inócuo para as pessoas, objetos, edifício e meio ambiente, ao mesmo tempo que apresenta custos baixos.

O tratamento por “altas temperaturas” (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 49) consiste na exposição dos objetos a valores acima dos 52° C, permitindo eliminar a maioria dos organismos infestantes, presentes nos museus. Existem diversos métodos tais como por aquecimento solar ou o Thermo Lignum. No entanto, nem todos os objetos podem ser sujeitos a grandes amplitudes térmicas, dada a sua fragilidade (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 49- 50).

O tratamento por anoxia é uma alternativa, embora seja mais oneroso. Pode ser aplicado em objetos que sejam muito frágeis e que corram o risco de se danificar com os métodos anteriores. Neste caso, os elementos que tenham sido atacados por agentes infestantes são encerrados em habitáculos estanques, até cinco semanas, sendo o ar existente aspirado e substituído por nitrogénio. Os tratamentos químicos devem ser, invariavelmente, propostos e monitorizados por especialistas, estando sujeitos à legislação em vigor. Em Portugal, existem entidades que regulam a comercialização de produtos químicos, nomeadamente a Direção Geral de Agricultura e Veterinária, a Direção-Geral das Atividades Económicas e a Agência Portuguesa do Ambiente. A Fundação de Serralves está ainda sujeita ao Sistema Comunitário de Ecogestão e Auditoria (EMAS), após a certificação atribuída em 2013.

Concluindo, a implementação de um CII pode garantir um bom controlo de infestações num museu, ser eficiente na gestão dos recursos, ao mesmo tempo que oferece uma atmosfera mais segura no local de trabalho e meio ambiente em geral. (THOMPSON-WEBB, PINNIGER *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 33-34). Mas, na minha opinião, o CII poderia ser aperfeiçoado ao aproximar-se mais dos avanços científicos e da eficácia dos métodos da Proteção Integrada, alcançados na Agricultura. Ou seja, os museus de arte contemporânea – em particular – deveriam caminhar, progressivamente, para os modelos que preconizam práticas defensoras do ambiente, não só nas atividades que promovem, como nos procedimentos que executam na sua



concretização, caso contrário ficam encerrados num paradoxo incompreensível: proteger o património cultural material e imaterial/ destruir o património natural. Tal como a Agricultura consegue enfrentar o problema potencial de pragas com mecanismos naturais e tecnologias sofisticadas – alcançando produtos de alta qualidade, com um mínimo de impacto no ambiente e na saúde pública – também os museus de arte contemporânea devem alargar a visão e integrar o meio ambiente envolvente, ao mesmo tempo que salvaguardam e dão a conhecer o património artístico. Desse modo talvez ultrapassem, dentro do possível, a visão antropocêntrica da realidade, reconhecendo que é necessário salvaguardar o planeta, independentemente da esfera temática da instituição museológica, coincidindo com o primeiro ponto do Código Deontológico para Museus, definido pelo ICOM (2004): “Os museus preservam, interpretam e promovem o património natural e cultural da humanidade.”<sup>23</sup>

---

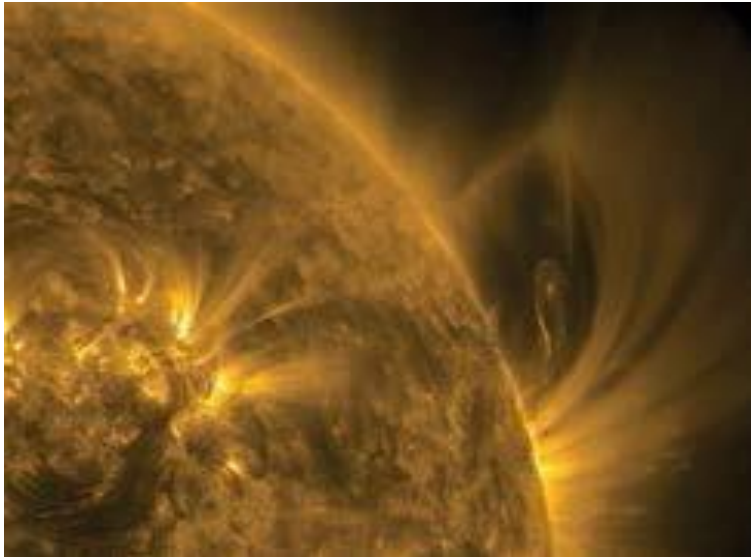
<sup>23</sup> O documento encontra-se disponível, de modo abreviado, na 3ª parte do trabalho.

### 2.9.2.2. ‘Luz’ (radiação ultravioleta, visível e infravermelha)

Os efeitos causados pela incidência de ‘luz’ nas obras de arte são diversos estando, sinteticamente, dependentes de três variáveis: tipo e intensidade da radiação recebida, tempo de exposição e composição dos objetos que a recebem.

O principal problema associado à recepção da ‘luz’ está no seu efeito cumulativo e irreversível. Logo, os elementos materiais que lhe são sensíveis deveriam permanecer, sempre que possível, na escuridão (SWAIN *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 111). No entanto, os museus precisam de ter iluminação para tornarem os objetos que apresentam, literalmente, visíveis. Não é suposto permanecerem na escuridão ou na penumbra quando convidam o público a conhecer as coleções. Exige-se aos *registrars* que lidem com o binómio da ‘luz’ e da sua ausência, procurando praticar soluções de compromisso entre a salvaguarda do património, no futuro e a possibilidade de apreensão pelas audiências, no presente. Na abordagem da ‘luz’, enquanto agente de deterioração de certos objetos museológicos, torna-se útil uma aproximação à Física, tal como a realiza Stefan Michalshki.

O espectro da radiação luminosa emitida pelo céu e sol, incidente sobre o nosso planeta é amplo mas, no contexto museológico, as frequências problemáticas e mensuráveis circunscrevem-se aos comprimentos de onda ultravioleta (UV), visível e infravermelha (IV). Os danos associados a cada um deles resultam da diferença de energia dos seus fotões, estando associada uma energia superior à radiação UV, intermédia à visível e inferior à IV. A energia é medida em eletrovolts (eV). O autor relembra que a luz corresponde à banda do espectro ao qual o olho humano é sensível. Por esse motivo, apenas se deveria aplicar a designação em referência à radiação visível. As radiações UV e IV são invisíveis à espécie (MICHALSKI 2013: 1). No presente trabalho, todavia, mantém-se o termo ‘luz’ para designar qualquer um dos três tipos de radiação referidos, gerados pelo sol, céu ou outras fontes emissoras terrestres, embora, quando as radiações UV e IV possam estar presentes, estejam devidamente assinaladas por aspas para que a abordagem seja inteligível e se simplifique a complexidade subjacente ao fenómeno da sua emissão, por um lado, e ao da perceção, por outro.



Fotografia do sol (26-03-2014), sítio do Solar Dynamics Observatory, NASA

O que está em causa, quando se investiga o efeito da ‘luz’ sobre as obras de arte, é a constatação de que tanto a radiação solar e céu, como de fontes emissoras no museu, provocam deterioração em muitos objetos. Em todos os casos podem ser emitidos os três tipos de radiação. Genericamente, a radiação UV provoca amarelecimento, destacamento, fragilização e ou desintegração dos materiais; a radiação visível provoca desvanecimento ou desaparecimento da cor; a radiação IV aquece a superfície dos objetos, podendo acelerar a sua degradação. Logo, a estratégia mais eficaz para evitar danos está no bloqueio das radiações (MICHALSKI 2013: 11).

A radiação UV pode ser avaliada através de dispositivos disponíveis no mercado. Ao invés de se medir diretamente a sua intensidade, nos museus convencionou-se medi-la em relação à intensidade da ‘luz’, em unidades de microwatts (de UV) por lúmen (da ‘luz’), abreviando-se para  $\mu\text{W/lm}$ . (MICHALSKI 2013: 3). A radiação UV pode ser parcialmente controlada através da aplicação de filtros nas superfícies atravessadas pelos feixes de ‘luz’ (MICHALSKI 2013: 11). No caso da radiação visível, o termo técnico para identificar a quantidade de luz a incidir numa superfície é a ‘iluminância’, embora na bibliografia museológica se utilizem expressões como ‘intensidade da luz’ ou ‘nível de lux’. A unidade de medida é o lux, existindo autores ou equipamentos que utilizam a noção antiga de ‘*foot candle*’. Para se converter em lux basta multiplicar por 10,76. Em média, a escala da luz recebida ao luar começa nos 0,01 lux e pode chegar 100.000 lux, no caso da intensidade solar. A exposição total ou a quantidade de luz a incidir sobre uma superfície é o produto da intensidade luminosa (lux) pelo tempo (hora). Nos museus utiliza-se a unidade de

milhões de lux por hora, Mlx h (mega.lux.hora). A luz pode ser controlada, por exemplo, através da aplicação de telas ou portadas – no caso da luminosidade vinda do exterior – ou através da escolha criteriosa das fontes luminosas no museu e de métodos complementares que as bloqueiem, sempre que sejam desnecessárias, tais como a utilização de coberturas em vitrines ou a aplicação de sensores de movimento nas salas de exposição. Existem equipamentos que conciliam a medição da luz, UV, HR e temperatura. Relativamente à radiação IV não existem convenções ou dispositivos para a sua aferição porque os efeitos são, na maioria das vezes, irrelevantes face aos dois tipos de radiação analisados. No entanto, existem métodos simples, tal como através da utilização de um cartão que se coloca em frente à fonte luminosa, à distância a que esta se encontra do objeto, alternando-se com a colocação da palma da mão. Se o sujeito sentir calor significa que a fonte de ‘luz’ é incorreta (MICHALSKI 2013: 19).

RADIAÇÃO	MEDIDAS	EFEITOS	FILTROS/ BLOQUEIO
UV	$\mu\text{W}/\text{lm}$	Amarelecimento, destacamento, fragilização e ou desintegração dos materiais	Janelas: filtros UV, telas, portadas; dispositivos de iluminação do museu adequados
Visível	<i>Foot Candle</i> , Lux, Mlx h	Desvanecimento e/ou desaparecimento cromático	Janelas: telas, portadas; dispositivos de iluminação do museu adequados
IV	(não existem convenções para a sua aferição)	Aquecimento da superfície dos objetos, podendo acelerar a sua degradação	Janelas: telas, portadas; dispositivos de iluminação do museu adequados
Acresce o fenómeno de deteriorização por “envelhecimento térmico” que ocorre mesmo num ambiente sem luz, sob determinada temperatura.			
Tabela construída de acordo com MICHALSKI 2013			

Por volta dos anos 1950-1960, quando os manuais para museus começaram a explorar a questão da iluminação, considerou-se que 50 lux seria a intensidade mínima que possibilitaria ao ser humano ver exposições a cores, sendo instituído como valor padrão a aplicar em objetos sensíveis. Na prática, a visão sob essa ténue luminosidade não é plena. Nos anos 1980, após investigações centradas, simultaneamente, na perceção da cor e na

visualização do detalhe dos objetos chegou-se a novas conclusões, por implementar na generalidade das instituições museológicas. Constatou-se que um jovem de 25 anos, ao observar um objeto moderado, sob o ponto de vista da cor, detalhe e padrão de complexidade, ao longo de um intervalo de tempo razoável, consegue apreendê-lo quase tão bem sob 50 lux, como sob ‘luz’ solar. No entanto, se o objeto for escuro, detalhado e com um padrão subtil de complexidade a sua percepção torna-se limitada, em relação à percepção ao sol. A dificuldade de apreensão do objeto é mais acentuada no caso de pessoas com idade superior a 65 anos, uma vez que precisam de mais ‘luz’ e tempo para o analisar, para além de poderem precisar de correções óticas – tais como óculos – utilizadas com frequência nesta fase. De acordo com os dados que o autor apresenta, os museus teriam de elevar os 50 lux 3 vezes, por cada um dos seguintes fatores: objetos escuros; com pouco contraste no detalhe; com detalhes muito subtis ou tarefas com tempo limitado; quando o público coincidir com pessoas com mais de 65 anos. Ou seja, a combinação dos fatores indicados exigiria um total de 4050 lux. Tal não significa que os museus devam fazer estes ajustes ou, pelo menos, para qualquer tipo de objeto. No entanto, é através da perfeita visualização das obras de arte que o espetador tem a possibilidade de constatar a sua autenticidade, logo, os museus não podem descuidar esta questão, uma vez que são precisamente os lugares onde a autenticidade de objetos excecionais pode ser fruída (MICHALSKI 2013: 3-4). Nas palavras de David Dean, “Os museus são lugares de encontro com objetos reais” (DEAN 1998: 6) e aí residem as suas peculiaridades e vantagens, ao permitirem o confronto com “objetos tangíveis” (DEAN 1998: 1).

No mesmo seguimento, Stefan Michalski refere erros frequentes na conceção do desenho de ‘luz’ das exposições e na seleção de outras soluções museológicas, tais como na escolha das vitrines ou pintura das superfícies expositivas, podendo contribuir para a redução da visibilidade dos objetos que, paradoxalmente, se pretendem destacar. O autor começa por chamar a atenção para o fenómeno perceptivo da sensibilidade à ‘luz’, salientando a existência de três mecanismos envolvidos no seu ajustamento – adaptação neuronal, ajustamento do tamanho da íris e química dos fotorreceptores. Como consequência do fenómeno, a adaptação à ‘luz’ é progressiva e pode demorar até uma hora se o espetador transitar, por exemplo, de um espaço muito iluminado para outro escurecido. Por esse motivo, propõe que as instituições tenham o fenómeno em consideração. Nesse sentido, a redução de iluminação – preparatória do ato perceptivo – deveria começar logo no *hall* do museu, antecipando a adaptação ocular do sujeito e propiciando a contemplação das obras de arte nas galerias. O mesmo cuidado deveria aplicar-se à utilização de vidros em vitrines ou em molduras. Na impossibilidade de se

instalarem vidros verdadeiramente antirreflexo, pelo custo elevado que possam representar, Stefan Michalski sugere que todas as soluções expositivas sejam testadas – do ponto de vista do potencial observador – antes de se concluir a montagem da exposição. A título ilustrativo, menciona que a possibilidade de as crianças verem as exposições – dada a sua altura – é frequentemente um desastre, justificando o seu aborrecimento em muitas delas. Em complemento, a utilização de cores nas paredes, que não apenas o recorrente branco, também facilitaria a visualização de determinados elementos. O contrastaste da obra de arte com o *background* – pela dificuldade na perceção que representa – deve ser evitado. “A maioria dos objetos antigos parece mais brilhante e menos danificada quando colocada sobre uma superfície *matte* escura, do que quando colocada sobre uma superfície clara e brilhante (MICHALSKI 2013: 4-5).

Em seguida, Stefan Michalski aborda o Índice de Reprodução da Cor (IRC), do original “Colour Rendering Index” (MICHALSKI 2013: 10). De acordo com a definição presente no sítio do Light Research Center (EUA), em termos gerais o IRC mede a capacidade de uma fonte de ‘luz’ revelar as cores de um objeto de modo natural ou realista, em comparação com uma fonte de referência familiar, quer seja a ‘luz’ do dia ou uma lâmpada incandescente. O IRC é calculado a partir das diferenças nos cromatismos de oito amostras de cores padrão, quando iluminadas por uma fonte de ‘luz’ e por um iluminante de referência da mesma Temperatura de Cor Correlacionada (TCC). Quanto menor for a diferença média cromática maior será o IRC. Um IRC de 100 representa o valor máximo. Valores mais baixos indicam que algumas cores não parecem naturais quando iluminadas. As lâmpadas incandescentes têm um IRC acima de 95. As lâmpadas fluorescentes brancas frias têm um IRC de 62, no entanto, as lâmpadas fluorescentes que contenham fósforo de terras raras estão disponíveis com valores de 80 e acima (Light Research Center 2014). Não existe um valor *standard* na Museologia mas o Instituto de Conservação Canadiano, por exemplo, recomenda um mínimo de IRC de 85, enquanto outros museus preconizam valores de IRC acima de 90. (MICHALSKI 2013: 10). Ou seja, o IRC afere a capacidade de o espetador ver a cor original de um objeto em função da ‘luz’ que o ilumina, tendo bastante importância na sua perceção.

Por outro lado, Stefan Michalski invoca a pertinência do reconhecimento da Temperatura de Cor Correlacionada (TCC), do original “Correlated Color Temperature” (MICHALSKI 2013: 10). De acordo com o Light Research Center (EUA), a Temperatura de Cor Correlacionada (TCC) é uma especificação da aparência da cor da ‘luz’ emitida por uma lâmpada, relacionando a sua cor com a cor da ‘luz’ de uma fonte de referência, quando aquecida a uma determinada temperatura e medida em graus Kelvin (K). A

classificação TCC para uma lâmpada é ‘quente’ ou ‘fria’ medindo a sua aparência. Ao contrário da escala da temperatura, as lâmpadas com uma classificação abaixo de uma TCC de 3200 K são, geralmente, considerados na aparência fontes quentes, enquanto aquelas com uma TCC acima de 4000 K são consideradas fontes frias. Ou seja, a TCC para uma fonte de ‘luz’ dá indicação da aparência geral da lâmpada, mas não dá informações sobre a sua distribuição espectral de potência específica. Por conseguinte, duas lâmpadas podem ser semelhantes na cor que aparentam mas os efeitos sobre as cores dos objetos podem ser bastante diferentes (Light Research Center 2014), o mesmo se verifica em relação aos efeitos provocados no estado de conservação dos objetos. Stefan Michalski informa que sob níveis de ‘luz’ reduzidos as pessoas tendem a preferir ‘luz’ quente, inversamente, se a iluminação subir, os espetadores preferem ‘luz’ fria. No entanto, é necessário ter em consideração que as luzes quentes, com cerca de 2800 K, são preferíveis para a conservação das obras de arte, mas as luzes frias, entre os 3500 e os 5000 K ou mais, podem melhorar a percepção do contraste dos objetos (MICHALSKI 2013: 10).

A luz danifica a cor dos objetos podendo começar por provocar desvanecimento e conduzir, *in extremis*, ao desaparecimento do cromatismo. Na opinião de Stefan Michalski, os materiais coloridos podem subdividir-se em quatro categorias, de acordo com a sensibilidade à luz: “nenhuma”, “baixa”, “média” e “elevada”. O autor apresenta uma tabela na qual revela a estimativa de tempo, sob diversos lux, que demoraria o início do desvanecimento até à extinção da cor de determinado objeto. Assim, por exemplo, um objeto colorido, com pouca sensibilidade à luz, sujeito a 150 lux, apenas denunciaria alguma perda cromática ao fim de 100 a 2000 anos, podendo a cor extinguir-se ao fim de 3000 a 70.000 anos. No entanto, um objeto altamente sensível à luz começaria a alterar-se, sob 150 lux, 1 a 7 anos depois e perderia a cor após 15 a 200 anos. Se os mesmos objetos fossem expostos a 30.000 lux (em média a luz do dia), no primeiro caso a cor começaria a desaparecer após 6 meses a 10 anos e extinguir-se-ia após 20 a 300 anos. No segundo caso, ao fim de 1 dia a 2 semanas a cor desvaneceria e 1 mês a 1 ano depois extinguir-se-ia (MICHALSKI 2013: 11-14).

A classificação apresentada baseia-se na escala conhecida pela *Blue Wool*,<sup>24</sup> criada nos anos 1920, pela indústria têxtil com o objetivo de testar a sensibilidade cromática dos seus produtos, associada aos corantes vigentes, subdividindo-se em 8 níveis. Utilizando a metodologia, nos museus considerou-se que os itens com sensibilidade baixa equivaleriam a valores na ordem dos #8 e #7, sensibilidade média dos #6, #5 e #4 e sensibilidade

---

<sup>24</sup> No caso europeu, o método foi standardizado sob a designação ISO 105-B08. Ver sobre o assunto, por exemplo, o sítio da empresa James Heal (Inglaterra), <http://www.jame-heal.co.uk/en/blue-wool-standards>.

elevada dos #3, #2 e #1. No entanto, alguns objetos não são sensíveis à luz e outros são ainda mais sensíveis do que #1, estando fora desta escala de avaliação da deterioração da cor. Por outro lado, o autor faz uma associação entre a sensibilidade dos objetos (ISO Blue), a quantidade de luz (Mlx h) e a presença ou ausência de UV. Assim, percebe-se que um elemento pouco sensível à luz, equivalendo a um ISO Blue de #8, denotaria desvanecimento cromático sob 120 Mlx h. No entanto, o mesmo objeto precisaria de 1000 Mlx h para evidenciar um desvanecimento semelhante, se os UV fossem bloqueados. E uma obra de arte sensível, correspondendo a um ISO Blue de #1, sofreria alterações cromáticas logo aos 0,22 Mlx h, na presença de radiação UV, começando a desaparecer aos 0,3 Mlx h, se essa radiação fosse removida. Neste caso compreende-se que nos objetos muito sensíveis à ‘luz’ o mais importante é a redução dos lux, assim como o tempo de exposição e menos a filtragem dos UV, embora estes agravem o problema (MICHALSKI 2013: 13-15).

Relativamente à sensibilidade que os objetos museológicos possam ter à radiação UV em concreto, o autor desenvolve a questão em torno de 5 graus: “nenhuma”, “baixa”, “média”, “elevada” e “muito elevada”, relacionando a sensibilidade aos UV ( $\mu\text{W}/\text{lm}$ ), com fatores como a intensidade da luz (lux) e o “envelhecimento térmico”. Este fenómeno, em particular, coincide com os processos de degenerescência química que não são provocados pelos UV (embora possam ser por eles potenciados) mas que ocorrem mesmo num ambiente sem luz, com uma determinada temperatura. Genericamente, o autor constata que os materiais inorgânicos – em metal, pedra, cerâmica ou vidro, desde que não tenham sido sujeitos a tratamentos com resinas ou tintas sensíveis à ‘luz’ – não apresentam sensibilidade à radiação UV. Em seguida surgem as tintas, borrachas e plásticos contemporâneos, concebidos para o exterior, contendo estabilizadores de UV. Ao serem sujeitos a radiações UV na ordem dos 600 a 1000  $\mu\text{W}/\text{lm}$ , e estiverem sob luz solar – a cerca de 30.000 lux – a deterioração começaria após 10 anos. Se o mesmo objeto estivesse exposto às mesmas radiações UV e a 50 lux, seriam necessários 5000 anos para ter início a deterioração, no entanto os efeitos do envelhecimento térmico poderiam ter início 100 a 1000 anos depois, se expostos a uma temperatura de 20° C. No caso de as janelas estarem protegidas por filtros de qualidade contra os UV, que permitissem reduzi-los para valores na ordem dos 75  $\mu\text{W}/\text{lm}$ , e continuassem a 30.000 lux, seriam necessários cerca de 300 anos, ou mais, para se iniciar a deterioração, embora o fenómeno do envelhecimento térmico começasse por volta dos 100 a 1000 anos, a uma temperatura de 20° C. Se o mesmo objeto continuasse protegido pelos filtros contra os UV e passasse a estar sujeito a apenas 50 lux seriam necessários vários milénios para os UV surtirem efeitos destrutivos,



embora a deterioração por envelhecimento térmico tivesse início entre 100 a 1000 anos depois, à temperatura referida. Nos objetos com sensibilidade média à radiação UV o autor inclui madeiras, plásticos, resinas, vernizes, borrachas, a maioria das tintas de interior e de artistas, marfim, osso, lã, algodão, seda e papel. Nos objetos com sensibilidade elevada inclui tintas de óleo com pigmentos fotossensíveis (zinco branco, titânio branco recente), madeiras claras; lã, algodão, seda e papel, se contiverem corantes fotossensíveis. Nos objetos com sensibilidade muito elevada aos UV menciona papéis de baixa qualidade, tais como certas impressões. Neste último caso, apenas seriam precisos 3 dias, expostos a radiações UV entre os 600 e 1000  $\mu\text{W}/\text{lm}$ , sob 30.000 lux, para se deteriorarem ou 5 anos, sob 50 lux, para o mesmo suceder. No caso de serem protegidos por filtros UV, estando sujeitos a cerca de 75  $\mu\text{W}/\text{lm}$ , os efeitos provocados pela radiação visível (luz azul) seriam mais significativos que os da radiação UV e os efeitos por envelhecimento térmico poderiam sobrepor-se às duas. O autor salienta que os materiais orgânicos, quando expostos à iluminação solar, podem atingir temperaturas a rondar os 40° C, ou mais – se os elementos tiverem superfícies escuras ou estiverem sob vidros – o que provoca o aceleração da taxa de deterioração por envelhecimento térmico em mais de 20 vezes, quando comparada com uma temperatura de 20° C (MICHALSKI 2013: 15-18).

Em terceiro lugar, o autor analisa a taxa de deterioração causada pela radiação IV sobre os objetos. Na sua opinião, o aquecimento causado pelos IV é problemático quando os objetos são sujeitos a luz solar direta ou a lâmpadas incandescentes de alta intensidade, acima dos 5000 lux. Os seus efeitos estão relacionados com o que foi abordado relativamente aos danos infringidos por envelhecimento térmico. Mas é frequente a ocorrência de diferentes fenómenos de deterioração em simultâneo. Assim, por exemplo, o amarelecimento ou o enfraquecimento dos materiais causados pelos UV podem atuar em paralelo com os efeitos provocados pelo envelhecimento térmico. Por sua vez, os efeitos do envelhecimento térmico são acelerados pelas altas temperaturas provocadas pelos IV. E a luz visível também contribui para a reconfiguração dos padrões de amarelecimento, que vão surgindo. O que significa que se poderá verificar uma amálgama de diferentes fatores de deterioração nos objetos, como consequência da exposição às radiações UV, visível e IV (MICHALSKI 2013: 18).

Regressando a uma visão tradicional – veiculada pela bibliografia museológica desde os anos 1950 e 1960 – sobre o controlo da ‘luz’ nos museus, no sentido de se alcançar uma conservação preventiva das obras de arte, o autor relembra que, embora as medidas aplicadas – tal como a exposição dos objetos com constituintes mais sensíveis a 50 lux

apenas –, contribuíssem para a redução dos danos nas coleções, elas continuariam a sofrer inúmeras alterações.

Stefan Michalski propõe, em alternativa, que cada museu desenvolva políticas específicas ao nível da gestão dos riscos dos efeitos da ‘luz’ sobre os objetos que detenha. As soluções podem ser várias, passando pela avaliação da sensibilidade dos materiais de cada coleção e implícita inventariação dos constituintes e fragilidades de cada um. Tal seria possível através, por exemplo, do diálogo com os artistas que produziram as obras de arte – indagando sobre o conteúdo das suas paletas –, pelo estabelecimento de critérios para as taxas aceitáveis de desvanecimento cromático, pela determinação do tempo de cada objeto em exposição – em função desse estudo –, por se alternarem períodos de maior e de menor acesso visual e, sempre que possível, mantendo os espécimes sensíveis na escuridão. Inversamente, se uma coleção não integrar objetos com sensibilidade média ou elevada à ‘luz’, o museu pode ponderar elevar a sua intensidade, acima dos 50 lux, dando-lhe maior visibilidade e potenciando a apreciação pelo espetador, que certamente valorizará o gesto. Para auxiliar nestas decisões, o Instituto de Conservação Canadano criou um sistema de cálculo dos danos pela ‘luz’, que disponibiliza no seu sítio (Canadian Conservation Institute 2014).<sup>25</sup>

Concluindo, a escolha da iluminação nos museus é uma missão complexa que implica investimento, investigação, organização e qualificação dos profissionais. Stefan Michalski propõe uma visão extremamente esclarecedora mas nada animadora pela complexidade subjacente e pelo tempo que pode demorar a implementar numa determinada instituição museológica. No entanto, a confiança que oferece supera o esforço que implica. Urge, portanto, acrescentar complexidade à atual abordagem museológica ao tema. O domínio da sua aplicação reveste-se de um carácter determinante na conceção de qualquer exposição, uma vez que a ‘luz’ tanto fragiliza, progressivamente, o estado de conservação dos objetos que lhe são sensíveis como permite a sua visualização. Se for utilizada incorretamente para além de danificar, inevitavelmente, alguns objetos sensíveis é ainda inútil na sua perceção, não cumprindo a principal função no museu: dar visibilidade ao que ilumina. Stefan Michalski é muito claro ao afirmar que os museus enfrentam o dilema “ver versus salvar” em sintonia com o de “uso versus preservação” (MICHALSKI 2013: 22).

---

<sup>25</sup> Informação disponível no sítio do Instituto Canadano para a Conservação em: [www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/tools-outils/ldc-cdl/index-eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/tools-outils/ldc-cdl/index-eng.aspx).

### 2.9.2.3. Temperatura e humidade relativa

Segundo Genevieve Fischer, a “humidade relativa (HR) pode ser definida como a proporção da quantidade de vapor de água numa determinada quantidade de ar, comparada com a máxima quantidade de vapor de água que o ar poderia conter à mesma temperatura, expresso em percentagem. À medida que a temperatura do ar sobe, aumenta a capacidade para manter a humidade. Portanto, com o aumento da temperatura, a humidade relativa do ar diminui, e vice-versa.” (FISCHER *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 104).

A humidade relativa e a temperatura são duas variáveis interdependentes. A sua constância é crucial na preservação das obras de arte. Oscilações nos respetivos valores poderão conduzir a mudanças na forma e na composição das obras de arte, contribuindo para a sua deterioração. Uma das principais justificações para as alterações formais está no facto de poderem conter materiais higroscópicos – sobretudo nalguns componentes orgânicos (osso, peles de animais, madeira, papel, têxteis e alguns adesivos) –, reagindo em função da água existente no meio envolvente. Perante valores de humidade relativa abaixo de 40% esses materiais têm tendência a libertar água – comprimindo –, submetidos a valores acima de 70% têm tendência a absorver água – dilatando. Valores elevados de humidade relativa estão ainda na origem de fenómenos biológicos danosos, tais como a formação de fungos ou o desencadear de reações físico-químicas como a corrosão, em metais.

Para Lynn Swain, a “cada tipo de material corresponde um intervalo ideal de valores de temperatura e humidade relativa, baseado na sua composição química. (SWAIN *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 112)”. Por esse motivo, a autora propõe, aproximadamente, os seguintes valores: osso/marfim 50-55%; cerâmica +/-55%; vidro 40-50%; couro/pele/penas 45-55%; metal <40%; pintura 40-55%; papel 45-50%; fotografia 20-50%; estuque 35-50%, plástico 50%; pedra <50%, têxteis 40-50%; madeira 50-55%; compósitos (vários constituintes) 50% (SWAIN *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 115-116). No entanto, Swain considera que, mais do que serem alcançados ocasionalmente, o importante é que os valores se mantenham estáveis. (SWAIN *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 115). Se as oscilações forem bruscas – sobretudo em menos de 24h, num período inferior ao reconhecido como de aclimatização – os materiais poderão acompanhar as operações de absorção e libertação de água com metamorfoses na forma sofrendo danos, por exemplo, por fratura dos constituintes. Se as mudanças ambientais forem suaves, acontecendo durante intervalos de tempo significativos – ao longo dos dias e

das estações do ano – os materiais podem ter a resiliência suficiente que possibilite apenas a ocorrência de alterações temporárias e reversíveis nos seus constituintes.

Mas, mesmo sob o controlo dos sistemas mais sofisticados de regulação dos parâmetros do ar, convém existir uma vigilância adicional *in locu*, em torno das obras de arte, por parte dos *registrars*. São vários os fatores que podem alterar os parâmetros programados, nomeadamente a afluência do público a circular pelas galerias, impossibilitando que o museu seja um sistema fechado. No Museu de Arte Contemporânea de Serralves os níveis da temperatura e humidade relativa são aferidos, automaticamente, através do sistema AVAC (Aquecimento, Ventilação e Ar Condicionado). Este permite manter uma boa qualidade do ar ao mesmo tempo que possibilita uma constância nos valores da temperatura e da humidade relativa. São também controlados manualmente, por intermédio de termohigrómetros, quer pelos técnicos da manutenção, quer pelos *registrars*. É mais provável que se consigam implementar as condições próximas das ideais nas reservas – onde as obras de arte são armazenadas e onde existe pouca circulação de pessoal – do que nas galerias – onde são expostas ao deambular do público. Nos locais de exposição, embora as obras de arte devam ser protegidas, também é necessário ser proporcionado um ambiente acolhedor. Ou seja, é preciso ser encontrado um equilíbrio entre as melhores condições possíveis para a conservação dos elementos artísticos e um ambiente agradável às pessoas que os contemplam. Genericamente, em cada exposição, os valores de temperatura e humidade relativa devem ser constantes, devendo ser estabelecido um equilíbrio entre os valores ideais para as obras de arte e para as pessoas. O Museu del Disseny de Barcelona, por exemplo, apresenta a particularidade de monitorizar os parâmetros da temperatura e da humidade relativa ao mesmo tempo que os revela através de *placards* eletrónicos, mesmo em locais onde circula o público, o que constitui uma estratégia muito eficaz de controlo.



Fotografia do Museu del Disseny de Barcelona (2014) e pormenor de *placard* no interior.

Nas palavras de Karol Schmiegel, o *registrar* deve ser um defensor das coleções (SCHMIEGEL *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 279), enquanto outras áreas profissionais devem defender o público, mas ambos os setores devem ser suficientemente flexíveis para permitirem que as exposições sejam possíveis. Os museus são responsáveis pela salvaguarda das coleções, mas existem para benefício do público, logo, o património não pode estar encerrado *ad eternum*. E, mesmo que estivesse, seria invariavelmente alvo de fatores que comprometeriam o seu estado de conservação. De facto, os *registrars* esforçam-se por minimizar fatores geradores de deterioração e proporcionar alguma estabilidade em torno das obras de arte, quer estejam guardadas ou em exposição mas, a longo prazo, tudo se tornará perecível. Para além disso, o objetivo definido pelo artista pode ser deixar que a criação se extinga gradualmente, sem que sejam aplicadas medidas protetoras por parte da instituição museológica. Tudo dependerá da peça em questão. Assim, para salvaguardar uma obra de arte não basta que o *registrar* analise os seus constituintes mas será necessário saber um pouco mais sobre a mesma, para perpetuar o seu sentido. Neste ponto, é crucial receber informação dos artistas, comissários e curadores, de modo a alcançar uma visão global. Trabalhar em arte contemporânea é um desafio permanente, apenas superável por uma pesquisa incessante e um trabalho em equipa. Conservar uma obra de arte implica conhecê-la a fundo, não se limitando à preservação dos seus componentes. É preciso conhecer o modo como deve ser apresentada e isso pode ser tão ou mais complexo do que conservar intacta a sua materialidade.

## 2.10. Restauro

A temática dos restauros é um universo complexo e em expansão. A sua prática está reservada aos restauradores, cabendo aos *registrars* contactar os profissionais, sobretudo após a identificação de fragilidades ou danos nas obras de arte que justifiquem uma intervenção. Na maior parte dos casos, o trabalho dos técnicos é essencial na resolução dos problemas.

Segundo a cientista em conservação Mary-Lou Florian, as atitudes perante a conservação e o restauro sofreram alterações nos últimos anos, sobretudo após os anos 1960-1970, acompanhando a emergência da arte contemporânea, embora já no início do século XX existissem artistas que utilizavam técnicas e materiais novos, suscitando dúvidas nos profissionais responsáveis pela sua salvaguarda. O ideal teria sido os autores disponibilizarem informações sobre o processo artístico, facilitando a sua sobrevivência mas, na generalidade, tal não sucedeu. Mary-Lou Florian salienta que a falta de documentação, nesse sentido, suscitou o aparecimento de centros de investigação associados a museus mas, o mais importante “nessa época foi a evolução da conservação a partir do restauro (FLORIAN *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 91)”. Ou seja, o paradigma da conservação reconfigurou-se transferindo-se a ênfase do restauro para a estabilização das peças, passando o objetivo da conservação a ser “manter a integridade física, ética, cultural e estética do objeto” (FLORIAN *in* ALMEIDA, OLIVEIRA 2011: 92)". No entanto, o assunto está longe de ser concluído. Na prática, os artistas continuam a desafiar os conservadores e restauradores das suas criações, recorrendo a técnicas e a materiais inesperados ou, simplesmente, criando peças que se destinam a desaparecer.

Independentemente da primazia da conservação sobre o restauro, pode ser necessária a intervenção de um técnico que, na Fundação de Serralves, coincide com a figura do restaurador. No final de cada intervenção é importante o *registrar* ter acesso à informação relevante, por forma a anexá-la à ficha informativa sobre a obra de arte em questão. Podem arquivar-se os documentos (proposta de restauro, relatório de intervenção) elaborados pelo restaurador, assim como os *condition reports* realizados pelo profissional e pelo *registrar*. Pode incluir-se a correspondência entre os agentes intervenientes, no caso de conter informação significativa. Se o restauro estiver associado a um sinistro é importante guardar a informação mais relevante, tais como a apólice do seguro, os relatórios e a correspondência que o denunciam.

## 2.11. Montagem e inauguração da exposição

A montagem da exposição é o produto de um complexo trabalho de equipa. Os intervenientes incluem os profissionais que trabalham no museu e agentes externos. Na Fundação de Serralves a montagem de uma exposição conta, pelo menos, com a presença de artistas, comissários, curadores, *registrars* e técnicos de museografia. Se existirem obras com som, vídeo ou ‘luz’ também estarão presentes os respetivos técnicos, pertencentes ao Serviço de Artes Performativas, assim como algum eletricitista, contratado exteriormente.

A duração da montagem é variável, consoante a complexidade das construções e posterior instalação das obras de arte. “A confluência de uma grande multiplicidade de tarefas converte este período de trabalho, anterior à inauguração, num dos mais sensíveis para os bens culturais. Para minimizar os riscos, é imprescindível o cumprimento de todas as diretrizes relativas à manipulação e instalação dos objetos, e a manutenção de um controlo da segurança (GONZALO 2006: 91).”

Os *registrars* são essenciais nesta fase, coordenando e dando assistência aos técnicos de museografia na manipulação das peças, ao mesmo tempo que recebem *courriers*, artistas ou outras entidades. O trabalho com os criadores das obras de arte, em particular, pode implicar um ajuste na forma de proceder. Alguns artistas discordam de certos procedimentos museológicos, tais como a utilização de luvas no manuseamento das peças. Tendo em conta que uma das principais missões dos *registrars* consiste na salvaguarda do estado de conservação das obras de arte, ao longo de todo o processo expositivo (embalagem, transporte de recolha, receção, desembalagem, montagem, exposição, desmontagem, embalagem, transporte de devolução), é útil estarem preparados para manter a serenidade e argumentar sobre o assunto, com bom senso. A questão será ainda mais pertinente quando a obra de arte não pertencer ao artista mas a outro proprietário. Normalmente, os agentes envolvidos acabam por seguir os princípios da instituição. Quando existirem reticências no cumprimento das regras museológicas, por parte de artistas ou outras pessoas envolvidas na montagem da exposição, é necessário contrariar a tendência.

Quando as salas de exposição estão prontas, e as obras de arte aclimatizadas, o *registrar* dá indicação aos técnicos de museografia para transportarem os volumes para os locais selecionados. É nesta fase que se distribuem os objetos pelas galerias expositivas, de acordo com a configuração delineada pelo comissário e curador. Paralelamente, são trazidos os elementos necessários para os trabalhos de desembalagem e montagem terem início. Por exemplo, mesas, luvas, ferramentas para a abertura de caixas de madeira ou

outro tipo de embalagens. No caso de ter sido convocado algum *courrier* aguarda-se pela sua presença. Depois tem início a montagem da exposição com cuidado.

Antes de estar concluída a montagem, o *registrar* deve verificar as condições de temperatura, humidade relativa e ‘luz’, no sentido de constatar se as obras de arte estão protegidas, ao mesmo tempo que são seguidas as obrigações contratuais subscritas pela Fundação de Serralves. Outra questão importante consiste em perceber a probabilidade de o público interferir no estado de conservação das obras expostas, através de aproximação ou toque, ponderando-se, em função disso, a colocação de avisos escritos e/ou barreiras físicas que os impeçam. A Fundação de Serralves, à semelhança de outros museus, evita a presença destes dispositivos por questões de aparência, invocadas tanto por comissários como curadores. Mas, utiliza-as pelos motivos de conservação defendidos, sobretudo, pelos *registrars*. Cada instituição resulta da conjugação das ideias e práticas dos agentes que a compõem e é da sua interação que resulta o produto expositivo final.

Outra categoria de agentes que colabora nas exposições são os vigilantes. Na Fundação de Serralves, antes de cada inauguração ter lugar, são conduzidos ao longo das galerias, por curadores, *registrars* e/ou técnicos de segurança e manutenção do edifício, para tomarem conhecimento das fragilidades das obras de arte. O objetivo é poderem dissuadir comportamentos problemáticos por parte dos visitantes, quando a exposição tiver as portas abertas, avisando de imediato as pessoas competentes, na eventualidade de suceder algum problema.<sup>26</sup>

No final de cada montagem, o *registrar* orienta a arrumação das obras de arte não expostas e das embalagens. Os técnicos de museografia organizam os materiais de trabalho nos respetivos lugares.

---

<sup>26</sup> Sempre que suceda algum procedimento menos correto por parte do público, ou ocorra algum sinistro, contactarão a Direção do Museu no sentido de se resolver a ocorrência. Normalmente, serão os *registrars* e os curadores a solucionar os problemas.



## 2.12. Manutenção da exposição

O trabalho desenvolvido pelo *registrar* não termina com a abertura de portas ao público. O profissional está sempre *in itinere*. Ele desempenha procedimentos museológicos diários, em colaboração com outros agentes, para garantir a manutenção da integridade da exposição. A quietude visível denuncia uma estase apenas aparente. Existe um trabalho constante de bastidores, em torno da conservação das coleções e dos cenários arquitetados. Na Fundação de Serralves, a atividade de manutenção é sobretudo intensa às segundas-feiras, quando o museu está encerrado ao público. O *registrar* e os técnicos de museografia verificam as obras de arte, analisando o respetivo estado de conservação. Para além de inspecionarem a aparência dos elementos expostos, podem rever os parâmetros da ‘luz’, temperatura, humidade relativa e detetarem eventuais sinais de infestação. Se suceder algum dano desencadeia-se o procedimento associado a um sinistro. Ou seja, o *registrar* assinala a alteração no *condition report*, comunica-a às entidades competentes e pode convocar um restaurador para o solucionar, em concordância com o proprietário.

Independentemente de tais ocorrências ocasionais, os técnicos de museografia ou restauradores realizam uma limpeza regular e cuidada das obras de arte. Segundo Barry Knight, o público é responsável pela maioria do pó que se acumula nos objetos expostos, nomeadamente por causa das fibras das roupas que se libertam, acumulando-se à sua superfície. Para além de inestéticas, as partículas poderão ser prejudiciais ao estado de conservação dos mesmos (KNIGHT 2002: 11). Com efeito, o público também pode transportar insetos ou outros constituintes nocivos às coleções exibidas e, ocasionalmente, mexer nas paredes ou outras superfícies, contribuindo para uma sujidade constante. Por esse motivo, as exposições temporárias requerem uma limpeza contínua. Regra geral, por questões de segurança, aos técnicos de limpeza do edifício não é reservada a remoção de sujidade em obras de arte. Eles não estão autorizados a tocar nelas. São também efetuados serviços de manutenção no edifício, por exemplo de pintura, pelos técnicos convocados para o efeito.

Muitas vezes, esta é a fase em que o *registrar* tem algum tempo para começar a organizar a documentação da exposição, tais como orçamentos e correspondência trocada com os diversos intervenientes ao longo da realização do projeto. É a partir de agora que chegam a maioria das faturas de transportes, seguros ou outros serviços, exigindo um trabalho incessante de verificação orçamental e contacto com as entidades envolvidas, seguidos da realização de procedimentos internos, conducentes ao seu pagamento. Tendo em conta a panóplia de atividades que um *registrar* realiza, é preferível escrever na agenda

(em papel ou em suporte virtual) as tarefas efetuadas diariamente e as que deverá efetuar nos dias seguintes. Por um lado, evita esquecer objetivos importantes a cumprir, por outro, quando a exposição terminar será mais simples reavivar a memória. E então será mais rápido coordenar tanto a embalagem como o transporte de devolução das obras de arte.

### **2.13. Desmontagem, devolução e conclusão da exposição**

É habitual a desmontagem da exposição ser mais rápida do que a respetiva montagem. As equipas já conhecem as obras de arte – sendo essencial envolver os mesmos indivíduos – e torna-se mais simples a realização dos procedimentos inversos. As portas fecham ao público e o trabalho tem início. Trazem-se para as galerias dossiers, mesas, ferramentas, embalagens, obras de arte não expostas. O *registrar* analisa a exposição de modo a garantir que segue para os destinos no mesmo estado de conservação e embalada do mesmo modo como foi recebida. Mais uma vez poderão estar presentes artistas, *courriers*, técnicos de som, vídeo e ‘luz’, eletricitas, etc.. As obras emolduradas ou desemolduradas voltam à configuração inicial. Os *conditions reports* são revistos e concluídos.

Paralelamente, o *registrar* confirma com a transportadora os detalhes relativos à devolução dos elementos e avisa os proprietários sobre a entrega. Se existirem alfândegas envolvidas, recontacta o agente alfandegário que diligenciará os procedimentos no sentido de as obras de arte partirem com a documentação, segundo a legislação em vigor. No dia em que forem recolhidas, as obras de arte serão encaminhadas para o cais e carregadas no respetivo transporte, pelos técnicos de museografia e transportadora, sob a sua supervisão.

Mas, os trabalhos de conclusão de uma exposição são imprevisíveis. Após o encerramento existem várias tarefas que podem continuar por resolver, tais como um novo depósito ou aquisição, um fornecedor que envia uma fatura errada ou fora de tempo, um transporte combinado que demora a ficar concluído. Nesta fase, confirmam-se, portanto, faturas e põem-se as contas em ordem. Por fim, as bases de dados são atualizadas.

## 2.14. *Curriculum vitae* da obra de arte

O *registrar* deverá ter, continuamente, presente a preocupação em selecionar, organizar, registrar e arquivar as informações mais significativas sobre as obras de arte. É importante privilegiar a qualidade em detrimento da quantidade. Quer tenham suporte digital ou em papel, as bases de dados nunca poderão incluir a totalidade da informação sobre a identidade e percurso do elemento artístico. Não obstante, existe um leque de informações que o *registrar* pode recolher – especialmente no âmbito do acervo da instituição – podendo tornar-se determinante na sua salvaguarda e futura compreensão.

Quando existe a possibilidade de se trabalhar com o artista, que produziu a obra de arte – pertencente à instituição ou que virá a pertencer – é prioritário confirmar a informação existente e verificar se existem dados adicionais a incluir. Em geral, é quase sempre possível acrescentar informação relevante. Pode confirmar-se a ficha técnica, o modo ideal de exposição, os métodos e materiais a utilizar num possível restauro, ou até, a eventual intenção do sujeito na sua conceção.

Por outro lado, é importante ficar arquivada a lista com o rol de exposições em que a obra de arte é apresentada, quer seja na instituição que detém a propriedade ou depósito, ou noutros locais que requereram o empréstimo, as publicações em que marque presença ou as alterações a que seja sujeita, nomeadamente por intervenções de restauro. Ao longo dos anos, os conteúdos adicionados vão constituindo a sua história. “Os dados preservados sobre um objeto concedem-lhe profundidade de significado e valor.” (QUIGLEY, Suzanne (ed.) *in* BUCK, GILMORE 2001 [1998]: 26). Os ficheiros dos *registrars* constituirão recursos valiosos para o museu. A adição, modificação ou eliminação dos mesmos deverão ser monitorizados pelos profissionais em questão.

## 2.15. Ética nos museus

A ética deve ser uma dimensão transversal a todas as áreas do saber e da ação. Nos museus pode incidir em três esferas: património (humano e natural), público e profissionais. Um *registrar* das exposições temporárias relaciona-se com as três esferas. Cada uma pode ser subdividida em sucessivos níveis de abordagem, consoante a perspetiva.<sup>27</sup> Em primeiro lugar, o profissional trabalha na proteção do património,

---

<sup>27</sup> No presente trabalho não será possível abordar a questão a fundo por não constituir o seu tema central.

influenciando a sua condição. Em segundo, colabora nas estratégias e dispositivos associados às exposições, contribuindo para a experiência do público. Em terceiro lugar, desenvolve ações em equipa com colegas, podendo catalizar o desempenho de ambos os profissionais segundo princípios éticos.

No presente contexto, é útil invocar a raiz da Museologia e a sua conexão com a Museografia. De acordo com alguns autores, nomeadamente Juan Carlos Rico, os dois termos não estão totalmente definidos ou delimitados, sendo, para além disso, interpretados de maneira diferente consoante a localização geográfica. Ele invoca Bernard Deloch para afirmar que a ‘Museologia’ abarca tanto os estudos teóricos e filosóficos sobre o museu, como o seu modo de organização, enquanto o termo ‘Museografia’ designa a disciplina técnica que conduz à prática a aplicação das ideias da ‘Museologia’ (RICO 2006: 17). Bernard Deloche tece considerações reflexivas em torno do estatuto da Museologia, considerando-a uma “disciplina em construção” (DELOCHE 2001: 105).

Por outro lado, o autor afirma que, embora a Museologia integre o sufixo ‘logia’ que, ao remeter para o *logos* poderia indiciar um carácter científico, não é verdadeiramente uma ciência (DELOCHE 2001: 113). As ciências naturais são tendencialmente objetivas e, operando através do método científico, dão origem a conhecimento que pode ser reconfigurado sob o formato de leis e modelos que permitem ao ser humano compreender e interferir em certos fenómenos da natureza. As ciências humanas e sociais apresentam semelhanças com as primeiras. Na Psicologia, por exemplo, são famosos os modelos concebidos por Jean Piaget em torno das etapas de desenvolvimento das crianças; na Antropologia podem destacar-se os estudos de parentesco efetuados por Claude Lévi-Strauss, associados à conceção do estruturalismo e ao estudo sobre a forma de organização das sociedades. Ou seja, considera-se que tanto as ciências naturais como as ciências sociais e humanas geram conhecimento. No entanto, para Bernard Deloche, a Museologia “é apenas uma reflexão sobre a organização do conhecimento” (DELOCHE 2001: 115). Na minha opinião, os museus organizam e divulgam conhecimento em diversas áreas e também o podem gerar – tais como na investigação e aplicação de estratégias de conservação preventiva – se nas suas equipas integrarem pessoas qualificadas que se possam dedicar à investigação, originando saber.

Sharon Macdonald considera que os museus de ciência, em especial, podem ser locais de investigação e relembra que determinadas coleções foram constituídas como parte do desenvolvimento de disciplinas científicas. Nesta perspetiva, os museus têm desempenhado um papel significativo na constituição do conhecimento e na definição e utilização de conceitos como ‘verdade’ e ‘objetividade’ (MACDONALD 1999 [1998]: 23).

Na obra *The Politics of Display*, editada pelo referido autor, os museus e as exposições de ciência – ao definirem e apresentarem noções de ‘conhecimento’ e ‘verdade’ – são também pensados como lugares contestáveis (MACDONALD 1999 [1998]: XII). A ideia relaciona-se com a questão política, no sentido em que o filósofo e pensador francês Michel Foucault (1926-1984) a proclamou, segundo a qual ‘poder’ e ‘conhecimento’ estão mutuamente implicados. A produção, distribuição e consumo do conhecimento são atos políticos, não sendo neutros. E este conhecimento não se limita a incluir o conteúdo formal apresentado na exposição (MACDONALD 1999 [1998]: 3), mas relaciona-se com o modo como é feito e o que se espera do público. O que está em causa, com este pensamento reflexivo, é a chamada de atenção para a consciencialização da extinção da perceção do museu enquanto instituição incontestável. Sharon MacDonald considera que os museus fazem parte da sociedade, cultura e política, sendo também o seu palco (MACDONALD 1999 [1998]: 19).

Na opinião de Pedro Casaleiro, na atualidade existem vários museus de ciência que cruzam os universos da bio e da geodiversidade com os da criação artística, sob a designação de ‘*Sciart*’. Nas suas palavras: “Este encontro entre duas formas de aquisição de conhecimento, das humanidades ligadas à investigação qualitativa e da ciência, ligada à investigação quantitativa, procura conciliar visões opostas, levando a transcender as suas diferenças, das quais resulta um enriquecimento mútuo” (CASALEIRO 2010: 132). Embora, tal como salienta o autor, a ideia da *Sciart* não seja inédita nos museus de ciência, estando já subentendida, por exemplo, em iniciativas museológicas do século XVIII, terá sido na última década que se expandiu de modo mais significativo, acompanhando o aparecimento da expressão.

Os museus de género – ainda pouco numerosos – constituem outro caso particular onde se abordam questões políticas de uma forma clara e intencional. Segundo Irene Vaquinhas, o conceito de ‘género’ terá sido introduzido na linguagem corrente dos feminismos dos anos 1960, originando profundas alterações nas ciências humanas e sociais. Nos anos 1980-1990 o vocábulo entra na linguagem museológica, contribuindo para a emergência de uma nova tipologia de museus e de exposições. “A museologia de género (...) apresenta-se como um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus na sociedade contemporânea, procurando, sobretudo, resgatar a memória e os patrimónios femininos e dar visibilidade à participação ativa das mulheres na vida social, política, cultural e quotidiana, tanto no passado como no presente. (VAQUINHAS 2014:5)” Tal como salienta a autora, “a museologia de género não é neutral e contém uma

dimensão interventiva que valoriza a equidade social e a luta contra estereótipos dando visibilidade às mulheres e às suas realizações. (VAQUINHAS 2014: 6)”

Quer se tratem de museus de Arte, Ciência ou História, as instituições museológicas detêm o poder de definir conceitos e valores, comunicando-os a quem os visita, tornando-se essencial que o façam de modo responsável e necessariamente ético. Retomando o pensamento de Bernard Deloche, o autor tem a particularidade de desvendar uma miríade de ideias e equívocos em torno destas temáticas e de esclarecer que a Museologia e os museus têm o mérito de estar permanentemente a “construir-se e a transformar-se” (DELOCHE 2001: 115). Na sua opinião, a Museologia está, afinal, mais próxima da Filosofia do que de qualquer outra disciplina. Tal como a primeira, debruça-se sobre o real e tenta compreender o seu sentido. A Museologia pode ser então definida como uma “disciplina filosófica”. (DELOCHE 2001: 118) Logo, está indelevelmente mergulhada nas questões éticas, abordadas desde sempre por pensadores como Aristóteles (384 a.C.), Espinoza (1632), Kant (1724), Hegel (1770), Nietzsche (1844), Sartre (1905) ou Deleuze (1925). É precisamente a ética que dá um sentido à instituição museu (DELOCHE 2001: 119), inscrevendo-a no universo da ordem dos valores. O autor relembra que “sempre se praticou a Museologia como uma ética, ou melhor – e muitas vezes tragicamente – como uma moral, ou seja, ligada a dogmas imutáveis – sobretudo, apresentando os valores do humanismo ocidental como os valores absolutos e definitivos” (DELOCHE 2001: 120). No entanto, na década de 1980, surge a “Nova Museologia” (DELOCHE 2001: 120), reivindicando princípios éticos nos antípodas das conceções discriminatórias anteriormente defendidas. É nesta conjuntura que surgem expressões como “Ética Museal” (DELOCHE 2001: 121) ou “Museologia Contratual” (DELOCHE 2001: 121), remetendo para a necessidade de definição de valores no contexto museológico.

O aparecimento de organismos como o ICOM (Internacional Council of Museums) e o ICOFOM (International Committee for Museology), em 1977, vieram estabelecer diretrizes internacionais para o bom funcionamento das instituições museológicas, assentes no diálogo intercultural e intergeracional e no respeito pela diferença, valorizando a conservação da cultura material, imaterial e natureza, em geral. Desde 2004 está em vigor o *Código Deontológico do ICOM para Museus*, constituindo um documento estruturado ao longo de oito pontos e respetivos princípios.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> O documento encontra-se disponível, de modo abreviado, na 3ª parte do trabalho.

Por último, gostaria de levantar algumas questões. Em primeiro lugar, gostaria de acentuar a responsabilidade dos profissionais das instituições museológicas na salvaguarda, não só do património cultural material e imaterial, mas também do natural. Enquanto *registrar*, destaco, neste último plano, a necessidade de se repensar o transporte das obras de arte e materiais associados – devendo ser, tendencialmente, combinado<sup>29</sup> e recorrer a meios pouco poluentes – a embalagem – devendo incidir na utilização de invólucros ecológicos – e as ações de desinfestação – devendo ser evitadas, através da implementação de estratégias rigorosas de conservação preventiva, aplicando-se, apenas em caso de necessidade, tratamentos por metodologias inócuas para o meio ambiente e os seres humanos.

Não posso também deixar de referir outra prática, associada à realização das exposições temporárias, e que consiste na criação de arquiteturas, também temporárias – à base de materiais, como o gesso cartonado, pouco reutilizáveis ou recicláveis – na estruturação das exposições. Em cada projeto, erguem-se paredes, ou outras volumetrias, e, após o seu encerramento, as estruturas são destruídas, constituindo uma fonte de múltiplos problemas: despendem-se recursos financeiros avultados; libertam-se partículas poluidoras que ficam em suspensão no ar – prejudicando a saúde do *staff* e podendo interferir na conservação das obras de arte – e gera-se muito lixo. Portanto, afigura-se necessário repensar-se o modo de se arquitetarem as exposições temporárias. Para isso, bastaria que os profissionais dos museus, artistas, arquitetos ou *designers*, dialogassem no sentido de, eventualmente, inventarem estruturas sólidas, mas flexíveis, ajustáveis a diferentes projetos expositivos ou de, simplesmente, aceitarem a configuração original de cada espaço arquitetónico. A exceção construtiva deverá incidir sobretudo nos casos em que a obra de arte seja a própria arquitetura temporária.

Por fim, considero que os profissionais das instituições museológicas, incluindo os *registrars*, devem cumprir as respetivas funções com cuidado e bom senso, seguindo os princípios éticos que estão definidos nas convenções nacionais e internacionais. Saliento a ideia de Lord e Lord, segundo a qual os museus são instituições inerentemente sociais em que os sujeitos trabalham em conjunto para alcançar e sustentar a respetiva missão (LORD,

---

<sup>29</sup> A possibilidade de se realizarem transportes combinados não depende, exclusivamente, do esforço de um *registrar* mas de um trabalho em equipa (incluindo outros colegas *registrars*, técnicos de museografia, curadores, comissários, diretores, etc.). Estão em causa fatores temporais (quanto maior for a antecedência na preparação de uma exposição, maior será a possibilidade de se conseguirem transportes combinados) e espaciais (quanto maior for o espaço disponível para se receberem as peças das exposições vindouras, maior será a possibilidade de serem acolhidas com antecedência). Os transportes combinados estão condicionados pela agenda das transportadoras e, como tal, os museus têm de programar e planear os respetivos projetos com antecedência – dando margem de manobra às empresas para os efetivarem em sintonia com os pré-requisitos dos museus.

LORD 2000 [1997]: 13). Por esse motivo, os profissionais devem repensá-la, com frequência e em conjunto, para não se deixarem levar, por exemplo, pela “sociedade do espetáculo” – denunciada por Guy Débord – evitando conduzirem o museu a um lugar de consumo, cujo prestígio seja determinado pelo mediatismo e sucesso das estatísticas, relativas ao respetivo número de visitantes, afastando-se dos princípios éticos defendidos pelos códigos deontológicos dos museus.





## PARTE II

### ***A praxis da registrar na concretização da exposição In Itinere, sobre o artista José Barrias, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves***

O presente estudo incide nas funções de uma *registrar* e no trabalho desenvolvido na organização de uma exposição, tendo como *case study* a exposição sobre o artista José Barrias. As operações decorreram em parceria com profissionais de outras áreas, dentro e fora da instituição. Internamente colaborou-se com colegas das referidas direções e, externamente, com artistas, arquitetos, colecionadores, eletricitas, moldureiros, profissionais de limpeza, restauradores, transportadoras, seguradoras, corretora de seguros, entre outros.

No início do projeto esteve o convite dirigido por João Fernandes a José Barrias, no sentido de expor no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Após a resposta positiva, o comissário e o artista começaram a trabalhar na génese da iniciativa expositiva. Tiveram, também, o suporte e a colaboração de outros agentes na instituição, nomeadamente de Marta Moreira de Almeida – responsável pela coordenação e produção da exposição – e o meu próprio, enquanto *registrar* designada para o projeto.

A concretização de *In Itinere* contou com uma equipa extensa. Pode-se ler no catálogo que a exposição contou com João Fernandes como comissário, Marta Moreira de Almeida na coordenação, Ana Sofia Andrade no registo e transportes, Filipe Duarte no restauro, João Brites, João Covita, Ricardo Dias, Nelson Faria, Rúben Freitas, Carlos Lopes, Manuel Martins, Adelino Pontes, Lázaro Silva na equipa de montagem, Roberto Cremascolli, Paolo Mestriner, Sara Omassi, António Tavares da Silva no projeto arquitetónico (segundo ideia original de José Barrias) e Carla Pinto no projeto de montagem áudio. A conceção do catálogo foi da responsabilidade de José Barrias, tendo conceção gráfica por Corrado Bosi e cdf-ittica.it. A coordenação esteve a cargo de Maria Ramos. Os nomes mencionados correspondem, no entanto, a uma parte das pessoas envolvidas na concretização da exposição. Na realidade, foram mais os agentes que, dentro e fora da instituição, para ela contribuíram.

## 1. Planeamento da exposição

Em 2010 a *registrar* Ana Sofia Andrade é informada que vai trabalhar na exposição sobre José Barrias, conhecendo o artista a dia 21 de junho de 2010, aquando da sua deslocação ao museu para reunir com o comissário e a coordenadora da exposição. A calendarização do projeto é sujeita a sucessivos adiamentos. Na altura, acede ao caderno *In Itinere* onde José Barrias apresenta o projeto. Nas primeiras páginas aparecem textos seus e citações de outros autores. Depois surge o “Percurso espositivo” pela *Sala dos Mapas, Abertura, Camera Picta, Cabinet des Dessins, Wunderkammer, Câmara dos Ecos, Ante-câmara Clara e Câmara Clara*.<sup>30</sup> A ordem segue o itinerário pensado para a visita à exposição. As últimas páginas são dedicadas, sobretudo, à componente arquitetónica do projeto. Independentemente do elevado rigor do documento não contém dados suficientes para o planeamento do transporte e seguros. Por esse motivo, a coordenadora da exposição e a *registrar* solicitam ao artista a receção de uma lista de obras de arte mais informativa. José Barrias sugere, em alternativa, que viajem até Milão, onde vive, para recolherem *in locu* o que precisam. Partem em setembro de 2010.

---

<sup>30</sup> Ver lista das obras de arte da exposição, por sala, na 3ª parte do trabalho.

## **2. Deslocação a Milão (de 5 a 8 de setembro de 2010)**

A viagem a Milão efetua-se entre os dias 5 e 8 de setembro de 2010. No primeiro dia encontram José Barrias na residência. Aí acedem a alguns objetos selecionados para a obra *Wunderkammer*. O artista descreve as singularidades de cada um e evoca vivências através deles. A *registrar* fotografa-os, faz um registo escrito breve e traça esboços sobre os itens num caderno levado para o efeito. No final da manhã seguem para o atelier, noutra zona da cidade.

O artista é um ótimo anfitrião ao longo da estadia por terras milanesas. Para além de trabalharem em conjunto realiza uma visita guiada pela cidade onde habita há tantos anos e que tão bem conhece. Doravante permanecem no atelier. A coordenadora da exposição trata das questões competentes e a *registrar* planeia transportes e seguros. Faz um levantamento exaustivo dos elementos a transportar, incluindo dimensões e materiais de embalagem para viajarem em segurança. Os dados são recolhidos com o apoio de José Barrias e as decisões são tomadas respeitando a sua opinião. Os valores de seguro não ficam decididos.

**Deslocação a Milão e levantamento dos elementos a transportar para o Museu de Arte Contemporânea de Serralves**



### **3. Elaboração das listas das obras de arte para solicitação orçamental dos transportes e seguros e, posterior, adjudicação**

No regresso a Portugal tem início a nova etapa do trabalho. A distribuição das tarefas está acordada, cabendo à *registrar* a organização dos transportes, dos seguros e de todas as operações associadas à conservação preventiva das obras de arte. A lista das obras é realizada conjuntamente com a coordenadora, sendo enviada ao artista para que a verifique e acrescente o que faltar, nomeadamente os valores de seguro. Depois de aferida por José Barrias, a *registrar* reorganiza a informação, endereçando uma lista às transportadoras e outra à seguradora e corretora de seguros. No primeiro caso vai anexada a um pedido de orçamento no qual se solicita embalamento, recolha no atelier (Milão) e casa (Lisboa), armazenamento da carga nas instalações da transportadora (até existir espaço na Fundação de Serralves para ser recebida) e devolução aos mesmos lugares. É também solicitada a cotação do prémio de seguro à seguradora.

Após a receção das estimativas de transportes, a *registrar* opta apenas, pela adjudicação da recolha. Será realizada por uma transportadora, via terrestre. Os orçamentos de devolução afiguram-se elevados. Por esse motivo, a segunda adjudicação fica suspensa até à solicitação de novos orçamentos. Em seguida, surge a necessidade de recolha de mobiliário, no Porto, para servir de expositor à obra *Wunderkammer*. Depois de ir a concurso, o transporte seleccionado é de carga geral e a adjudicação cabe a uma transportadora menos especializada em obras de arte.

A primeira hipótese de contratação é dada a conhecer a José Barrias – sendo ele próprio o proprietário – e só depois se informa a transportadora. A adjudicação é comunicada à empresa, enviando-se, em simultâneo, a lista definitiva das obras de arte. As alterações, em relação à lista primordial, não são significativas. Seguindo um aviso de José Barrias, a transportadora é sensibilizada para a urgência em diligenciar a permissão de estacionamento, às autoridades italianas, na zona de trânsito condicionado, onde fica o atelier do artista. O transporte avança.

#### **4. Embalagem das obras de arte no atelier de José Barrias, em Milão (de 10 a 11 de março de 2011)**

A transportadora chega ao atelier de José Barrias a 10 de março de 2011, cumprindo a calendarização prevista. Os dois operacionais estacionam nas imediações do edifício, após permissão em permanecerem no local por 48 horas. Chegam também dois técnicos de museografia da Fundação de Serralves, para colaborarem no desengradamento e embalagem d' *O Jardim dos Enganos*, 2009-10. A tela tem cerca de 3 m de altura e 6 m de comprimento. Com o empenho de todos a tarefa fica concluída ao final da manhã. Nem o comissário, coordenadora ou *registrar* da exposição estão presentes porque o artista tem oportunidade de supervisionar as operações.

Os colaboradores da Fundação de Serralves regressam ao Porto. Os operacionais da transportadora continuam a embalar ao longo dos dias 10 e 11 de março. O trabalho decorre com ritmo e segurança. Para além do profissionalismo dos elementos envolvidos, o artista realiza, antecipadamente, parte da tarefa. Por um lado, adquire a estrutura cilíndrica em torno da qual se enrolará *O Jardim dos Enganos*, 2009-10 e concentra todos os objetos, a recolher em Milão, no atelier. Por outro lado, embala a *Abertura*, 2007, *O Caderno de Serralves*, 2010-11, o *Político dos Enganos*, 2010, *O Reconhecimento da Luz*, 2007 e a maioria dos elementos da *Wunderkammer*. A transportadora apenas reforça a proteção dos volumes e embala o que falta. Concluem a atividade no segundo dia de trabalho. O artista fotografa o processo até à partida das criações e envia para a Fundação de Serralves imagens por correio eletrónico. As fotografias serão incluídas no catálogo. A viagem das obras de arte segue por Génova, Ventimiglia, Irun, Vilar Formoso, até chegar ao Porto.

## 5. Receção das obras de arte provenientes de Milão (14 de março de 2011)

A data planeada para a chegada das obras, ao museu, é a 21 de março de 2011. As galerias<sup>31</sup> destinadas à exposição ficam livres nessa fase. No presente, a sala cinco – futura *Sala dos Mapas* – exhibe a exposição *Às Artes, Cidadãos!*, até ao dia 13 de março. As outras galerias apresentam a exposição *Sou Imortal e Estou Vivo*, de Gil J. Wolman, até ao dia 27 de março. Surgem, porém, imprevistos que alteram os planos traçados.

O primeiro contratempo sucede a 11 de março de 2011, associado ao transporte da exposição *Livre Circulação: Coleção da Fundação de Serralves*,<sup>32</sup> a apresentar no Centro de Arte Manuel de Brito (Algés), na qual a *registrar* também está a trabalhar, juntamente com outra colega *registrar*. O problema está no facto de as viaturas apresentadas, para a recolha na Fundação de Serralves, serem insuficientes para transportarem a totalidade das obras e materiais expositivos ao destino. Após reunir com a colega, decidem propor à transportadora, a quem foram adjudicados os dois transportes, uma solução que concilie os percursos. Sugerem o transporte antecipado da exposição de José Barrias até à Fundação de Serralves. E propõem que, no mesmo veículo, seja carregada a carga em falta à exposição de Algés, logo após a descarga da exposição de José Barrias, procrastinando em alguns dias apenas a chegada ao Centro de Arte Manuel de Brito. A possibilidade alicerça-se na adjuvante de o local da exposição e o terminal da transportadora serem próximos.

Face à nova estratégia, são reorganizadas as tarefas no Serviço de Artes Plásticas e prepara-se a antecipação do transporte de José Barrias para 16 de março. A mudança permite entregar, sem custos extra, as obras em Algés e as de José Barrias no Porto. Outro aspeto positivo é a eliminação da trasfega a que as obras, provenientes de Itália, seriam sujeitas, caso fossem para o armazém da transportadora, na área metropolitana de Lisboa. Deste modo, a alteração concretiza-se sem prejuízos para nenhuma das entidades. O aparente problema tornou-se uma oportunidade para a resolução de questões.

A segunda contrariedade coincide com o facto de a viagem Milão-Porto se desenrolar numa fase de alguma agitação social em Portugal. Face à subida acentuada do preço dos combustíveis, paira a possibilidade de serem agendados piquetes de greve nos transportes de mercadorias. A previsão concretiza-se e os transportes que não cumpram as

---

<sup>31</sup> A planta do museu – com os espaços onde foi apresentada a exposição de José Barrias – encontra-se disponível na 3ª parte do trabalho.

<sup>32</sup> Exposição *Livre Circulação: Coleção da Fundação de Serralves*, de 19-3-2011 a 26-6-2011, no Centro de Arte Manuel de Brito (Palácio dos Anjos), em Algés. Comissariado: João Fernandes.



paralisações podem ser alvo de represálias, por parte de colegas de profissão. Por esse motivo, a transportadora volta a antecipar a chegada ao Porto. Na manhã de 14 de março (segunda-feira) o camião estaciona nas imediações da Fundação de Serralves, aguardando autorização para entrar. Ao chegar ao museu, a *registrar* tem conhecimento e dá indicação à segurança para permitir o acesso da viatura ao cais. Em seguida, reúne com colegas do Serviço de Artes Plásticas para analisarem as hipóteses de ação.

Toda a equipa está ocupada. É uma semana de grande azáfama. Existem duas exposições a terminar – *Às Artes, Cidadãos!* e *Nas Margens da Arte* – e uma a instalar – Trisha Brown. No caso particular da *registrar* Ana Sofia Andrade terá de, juntamente com dois técnicos, desmontar e embalar a exposição *Nas Margens da Arte*, localizada no *hall* do museu. Outra colega *registrar* e técnicos terão de iniciar a desmontagem da exposição *Às Artes, Cidadãos!*, presente em várias salas. Por esse motivo, combina-se com a transportadora uma moratória, até ao início da tarde, para reorganização do trabalho.

O terceiro imprevisto coincide com um engano de calendarização por parte da empresa de construções, contratada para dismantelar as paredes de gesso cartonado construídas *Nas Margens da Arte*. Aparecem 24 horas antes, no mesmo dia em que apenas está planeado serem retiradas as obras de arte da parede e dado início à embalagem. E, quando parece improvável surgir mais alguma contrariedade, o monta-cargas – através do qual as obras de arte são transportadas – avaria.

Nestas ocasiões é importante manter a tranquilidade, estabelecer prioridades e agir. Tal como programado, a *registrar* procede à desmontagem das obras instaladas no *hall* do museu. Em seguida, são transferidas para uma sala, salvaguardada do público. No final da manhã, a empresa começa a desmontar as estruturas expositivas. Entretanto, um engenheiro da Fundação de Serralves diligencia a resolução da avaria no monta-cargas. Paralelamente, outros técnicos de museografia retiram daí as caixas da exposição *Às Artes, Cidadãos!*, colocando-as nas salas onde a respetiva embalagem terá início. Desmontam e esvaziam a sala cinco dos materiais da exposição, cedendo à equipa da exposição de José Barrias o local para armazenamento das obras de arte.

Após o almoço, estão reunidas as condições para a descarga das obras de arte da exposição *In Itinere*. A operação inclui dois técnicos da transportadora, dois técnicos de museografia da Fundação de Serralves e a *registrar*. Cada volume é retirado com cuidado. São utilizados mecanismos diferenciados para o efeito. Os objetos mais leves são movimentados manualmente. Os mais pesados são retirados com o auxílio do

porta-paletes. Em qualquer das situações os movimentos são auxiliados pela descida e ascensão da plataforma elevatória da viatura.

Durante as operações compete à *registrar* examinar a carga. Para tal, confirma, na lista das obras de arte, a correspondência entre as embalagens recebidas e as solicitadas à transportadora, volume a volume. Neste caso, verificam-se pequenos desfasamentos entre o número de embalagens previstas e as observadas. Não são preocupantes. Desde que foi solicitado o orçamento até à chegada da transportadora a Milão, o artista foi embalando, de acordo com o seu critério. Logo, o número de volumes recebido é ligeiramente diferente do calculado no orçamento. E, tendo em conta, que se tratou de um transporte sem transfegas, a probabilidade de perda ou troca de carga é quase nula.

Em seguida, parte das obras de arte de José Barrias vai para o monta-cargas e daí segue para a sala cinco. As que serão emolduradas ficam, temporariamente, guardadas numa reserva. A descarga fica concluída em cerca de hora e meia. Em seguida, a *registrar* acompanha o carregamento das obras em falta no Centro de Arte Manuel de Brito. Seguem viagem.

## **6. Desembalagem, verificação, conservação, restauro e montagem da exposição de José Barrias (de 15 de março a 15 de abril de 2011)**

### **15 de março de 2011: início**

No dia 15 de março, após 24h de aclimatização, a *registrar* e dois técnicos de museografia iniciam a desembalagem. A pedido da coordenadora da exposição desembala-se a maquete da *Câmara Clara*, 2011. É uma peça branca de esferovite (50x20x20cm), guardada numa caixa de cartão, que, por sua vez, está no interior de uma caixa de madeira. Embala-se em película transparente, para não se sujar, voltando a guardar-se na respetiva caixa de cartão. É então entregue ao destinatário da empresa de construções, que será responsável pela futura execução no corredor do museu – solicitando-se cuidado. Também estão presentes a coordenadora da exposição e os arquitetos que acompanharão e supervisionarão a construção.

De tarde, tem lugar a recolha das obras a emoldurar pela empresa de molduras. Em causa estão a *Abertura*, 2007, *O Reconhecimento da Luz*, 2007 e o *Políptico dos Enganos*, 2010. Antes de o transporte ter início, a *registrar* informa a seguradora e a corretora de seguros sobre o movimento das obras de arte. Assim, permanecerão cobertas, durante as diligências, pela apólice de seguro. O transporte será acompanhado por um documento emitido pela Fundação de Serralves onde se discrimina a carga e as moradas entre as quais circularão.

Nos dias seguintes, a *registrar* resolverá assuntos pendentes, nomeadamente a embalagem da exposição *Nas Margens da Arte*. A montagem das obras de José Barrias terá início quando o artista chegar ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Em andamento estarão a construção das paredes e outras estruturas, sob a orientação da coordenadora nas salas um, dois, quatro, cinco e corredor.

**Desembalagem da maquete da *Câmara Clara*, de José Barrias**



### **18 de março de 2011: devolução da maquete da *Wunderkammer***

O responsável pela empresa de construções vem à Fundação de Serralves devolver a maquete e pede para a guardarmos. O objeto vem intacto. Ao perceber o que está em causa, na manipulação das obras de arte ou outros objetos museológicos, tem cuidado e esforça-se, como os profissionais dos museus, em manter a sua integridade. A maquete é guardada.

### **21 de março de 2011: desembalagem da *Wunderkammer* com José Barrias**

Enquanto se aguarda pela chegada de José Barrias organiza-se o espaço. Apenas a sala cinco continua disponível. São trazidas mesas, ferramentas, luvas, sacos de lixo, máquina fotográfica e o dossier de trabalho da *registrar*. Ele ainda está a ser constituído mas, no futuro, arquivará uma seleção de listas; correspondência com transportadoras, orçamentos, faturas, documentação de transporte (CMR, cartas de porte); correspondência com seguradora e corretora de seguros, cotações, certificados de seguro e faturas; alguma correspondência interna e com proprietários; fotografias das obras de arte; *condition reports* e o roteiro da exposição.<sup>33</sup>

O artista aparece ao final da manhã e começa a desembalar os elementos recolhidos em Lisboa, no fim de semana, por ele e pela coordenadora. Incluem pinturas da autoria do pai e outros objetos que lhe pertenceram. Estava programado que seria a transportadora a realizar o trabalho mas José Barrias preferiu fazê-lo. O transporte orçamentado fica sem efeito, comunicando-se a decisão à transportadora, seguradora e corretora de seguros. Após o almoço, começa a abertura das embalagens vindas de Milão com dois técnicos de museografia. Dá-se prioridade à *Wunderkammer*, por indicação do artista.

José Barrias concorda em adotar os procedimentos museológicos da instituição, utilizando luvas para a manipulação das obras de arte, embora saliente que tenciona abrir os volumes o mais rapidamente possível. Tendo em conta que a obra lhe pertence respeita-se a vontade e o ritmo aumenta. De qualquer forma mantem-se o máximo cuidado. A opção tem aspetos negativos e positivos. Um aspeto negativo é a impossibilidade do

---

<sup>33</sup> O documento encontra-se disponível na 3ª parte do trabalho.

registo da sequência fotográfica completa. O ideal seria desembalar-se um volume de cada vez, garantindo-se que, no final da exposição, o mesmo fosse embalado do modo como foi recebido. Quando a exposição terminar poderão surgir dúvidas e fazer aumentar o tempo de embalagem, uma vez que demora reinventá-las. Outro aspeto negativo é ampliar a probabilidade de sinistros. Porém, tem aspetos positivos: para a *registrar* seria moroso fotografar e registar, individualmente, a desembalagem de cada elemento da *Wunderkammer*, dadas as centenas de itens que a compõem. Por outro lado, é fácil compreender quais os elementos que lhe pertencem, não havendo possibilidade de serem confundidos com outra obra em exposição, evitando-se um dos equívocos mais perigosos da embalagem. Não há portanto, grande problema na decisão.

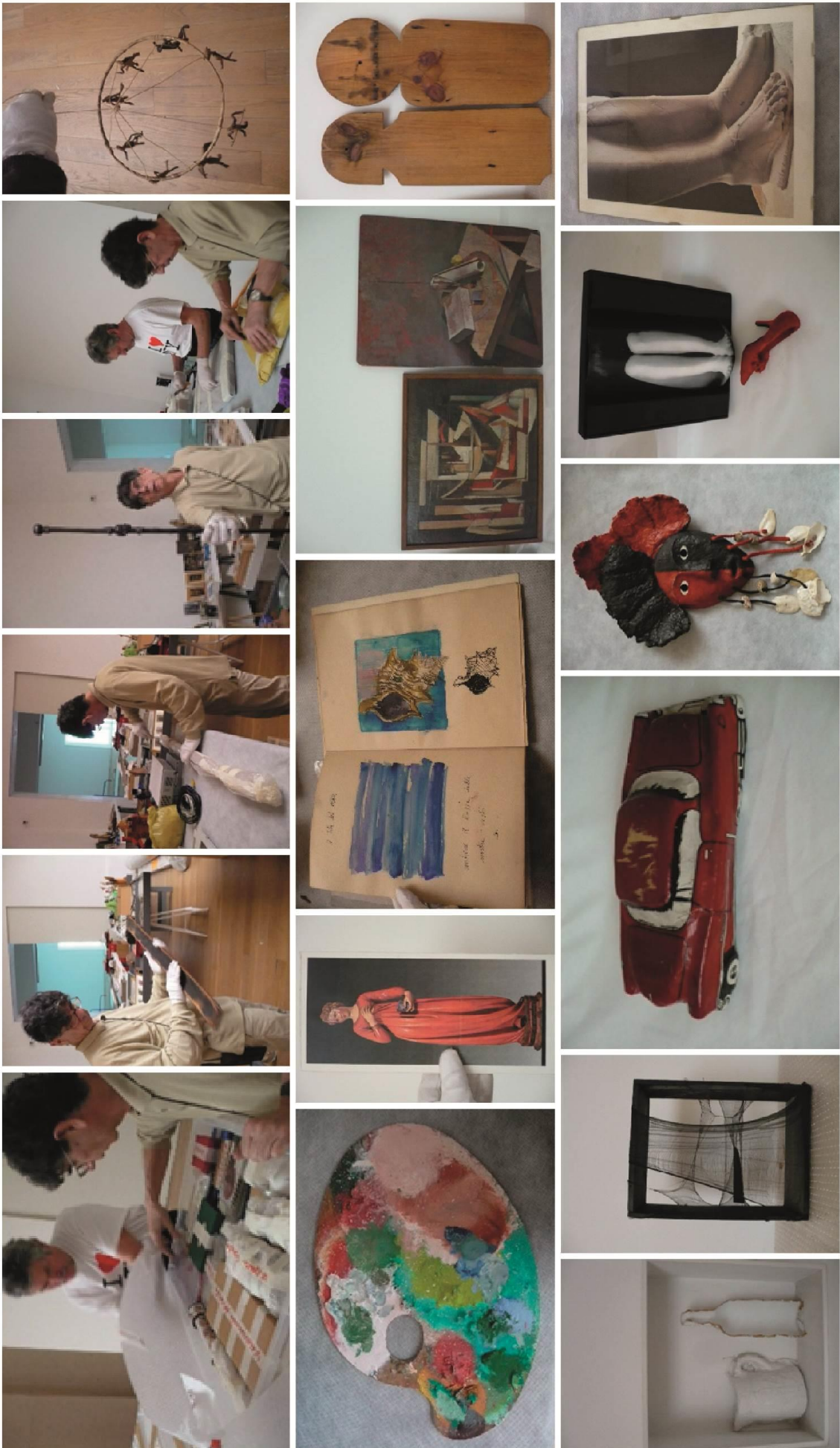
No universo da natureza (*naturalia*) encontram-se partículas de terra, areia, seixos, sementes, folhas, flores, penas, ossos, corais, entre outros elementos. Inclui, também, representações botânicas e zoológicas no formato de fotografias, desenhos e cartazes, que ficam a meio caminho entre o mundo natural – criado pela natureza – e o artificial – produzido pelo ser humano. O mundo dos artefactos (*artificialia*) abrange uma panóplia diversificada de objetos. Por um lado, integra elementos com forte carga emocional para o artista, tais como desenhos concebidos pela mãe, fotografias da esposa, o primeiro documento que a filha realiza numa máquina de escrever e a própria máquina de escrever, obras de arte e outras lembranças oferecidas por amigos. Inclui, também, objetos peculiares concebidos pelo próprio. Por outro lado, integra um extenso rol de exemplares da cultura material da China, Egipto, Grécia, Iémen, Israel, Jordânia, Portugal, entre outros países visitados. Existem objetos de porcelana, estatuetas, máscaras, bengalas, peças de vestuário, postais, livros e outras peças inusitadas que, no seu conjunto, constituem um universo de *mirabilia*.

Ao final da manhã, a coordenadora da exposição solicita que se confirmem as medidas de algumas obras de arte para constarem no catálogo.<sup>34</sup> É dada primazia à sua desembalagem. O lançamento da edição está previsto para o dia da inauguração da exposição. De imediato, se retoma o rumo de desembalagem dos elementos da *Wunderkammer*.

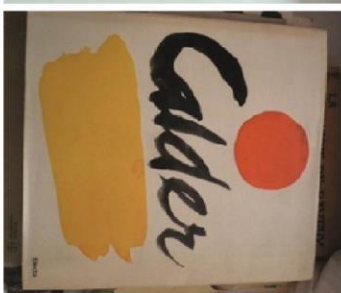
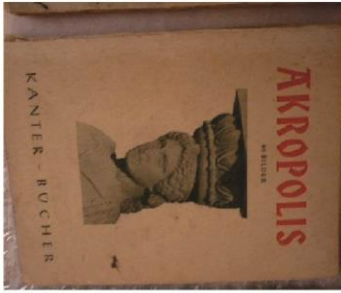
---

<sup>34</sup> Ver imagem da capa do catálogo, na 3ª parte do trabalho.









## **22 de março de 2011: análise do estado de conservação da *Wunderkammer***

Conclui-se a desembalagem da *Wunderkammer*. Após análise conjunta, o artista e a *registrar* constataam que não existem sinistros. No entanto, José Barrias solicita que se façam pequenas intervenções de restauro nalguns objetos, as quais são apoiadas pela *registrar*. Adicionalmente, a *registrar* sugere intervenções noutros elementos para se corrigirem fragilidades. Convidam um restaurador a deslocar-se ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves. O início das operações terá lugar alguns dias depois. Por agora, os pintores dão pinceladas em tons de azul, na *Sala dos Mapas*.

## **23 de março de 2011: planeamento do transporte do mobiliário de apresentação da obra *Wunderkammer***

A permanência da *registrar* nas galerias é diminuta. Existem assuntos a realizar no gabinete. A coordenadora da exposição confirma a necessidade de recolha de sete armários, em duas escolas portuenses, destinados a exibirem as curiosidades da *Wunderkammer*. A *registrar* reúne informações e remete os dados sobre os móveis – materiais, dimensões, moradas, datas – ao Serviço de Aprovisionamento, da Direção Administrativo Financeira e de Operações, para solicitação orçamental.

## **24 de março de 2011: início do desenho na *Sala dos Mapas***

A *registrar* desloca-se, pontualmente, às galerias. O artista principia o planeamento dos mapas, com o auxílio de um técnico de museografia, na respetiva sala. O método encontrado consiste no desenho do contorno dos países em folhas de acetato e na sua projeção nas paredes, através de um retroprojektor, permitindo redesenhar aí, manualmente, a forma visionada. A *registrar* dá uma ajuda, requisitando o equipamento ao Serviço Educativo.

## **25 de março de 2011: recepção e negociação dos orçamentos de transportes da *Wunderkammer*, início da montagem da *Sala dos Mapas***

Chegam os orçamentos relativos ao transporte dos armários da *Wunderkammer*. São díspares e quase incomparáveis. Por esse motivo, a *registrar* esclarece as transportadoras, convocando-as a retificarem-nos. Entretanto, comunica à seguradora e corretora de seguros os valores aproximados do mobiliário. Eles são estimados por decisão conjunta com a coordenadora da exposição, uma vez que as escolas não se pronunciam sobre o assunto.

Na sala 5 trabalham quatro técnicos de museografia. São desembaladas duas obras: *Arquipélago de Serralves*, 2010 e *No Mundo*, 1995. A primeira peça coincide com a maquete, em madeira, das galerias do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, onde decorrerá a exposição. Os elementos são instalados – de modo oblíquo – numa das paredes, de acordo com as indicações do artista. A desembalagem da segunda obra tem início pelas peças constituintes do semi-globo: seis gomos com uma estrutura interior em ripas de madeira e um revestimento exterior em papel com colagens. Verifica-se a melhor forma de os unir com as ferragens preparadas pelo artista. O mapeamento das paredes prossegue.

## **26 e 27 de março de 2011: continuação do desenho da *Sala dos Mapas***

O técnico de museografia, que começou a desenhar os mapas, e outro colega continuam a tarefa no fim de semana.

## **28 de março de 2011: continuação da instalação da *Sala dos Mapas***

Os países ficam concluídos. Pinta-se o mar em redor. Os técnicos de museografia retomam o *puzzle* do semi-globo. É colocado sobre cavaletes permitindo trabalhar no interior. A peça será suspensa a cerca de 3 m de altura, por indicação do artista. Mas, primeiro, é indispensável a criação de um engenho, que a eleve, e a presença de vários técnicos para a manobrem. É construído o respetivo suporte e aparafusado à parede. Em seguida, reúnem-se dez homens e a peça é elevada alguns metros acima do soalho. A etapa

é complexa e demorada. Embora não seja muito pesada, a estrutura é difícil de manejar devido ao formato convexo. São momentos de alguma tensão. Se cair poderá destruir-se e magoar alguém. Portanto, as operações são efetuadas com o máximo cuidado, sob os olhares do artista, coordenadora e *registrar*. Uma hora depois a peça é encaixada no suporte. Por prevenção, mantêm-se os andaimes utilizados a ampará-la – impedindo-se alguma oscilação durante a noite – e é colada fita adesiva na base para a aferir. Por um lado, a peça nunca foi suspensa na Fundação de Serralves, embora tenha sido exposta, em 1996, na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). Por outro lado, a sua aplicação faz-se numa parede falsa, em gesso cartonado, por detrás da qual se localiza uma janela, propositadamente fechada para o efeito. Logo, a superfície onde assenta não é tão resistente quanto as paredes contíguas.

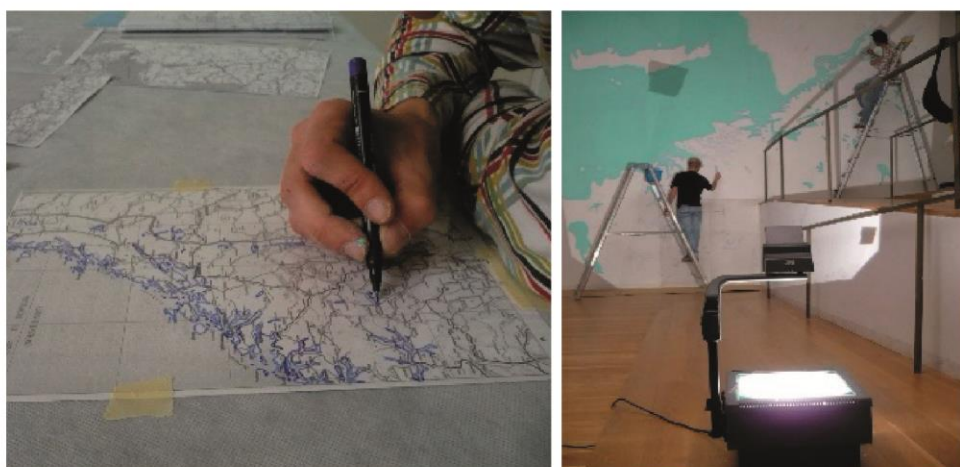
Tem início a desmontagem da exposição de Gil J. Wolman.

**Instalação da *Sala dos Mapas*, de José Barrias,  
no Museu de Arte Contemporânea de Serralves**

Reunião de todos os elementos a instalar no espaço



Pintura dos *Mapa-mundos*, 2011



Instalação da peça *Arquipélago de Serralves*, 2010



Montagem de *No Mundo*, 1995









Instalação do *Caderno de Serralves*, 2010-11



Montagem de *Mundinhos*, 2011



Conclusão da instalação da *Sala dos Mapas*



### **29 de março de 2011: continuação da instalação da *Sala dos Mapas***

O semi-globo está imóvel e intacto. No entanto, persistem dúvidas sobre a sua segurança. Verbaliza-se a necessidade de reforço do sistema de fixação à parede. A equipa reúne para decisão sobre uma eventual intervenção. Na mesma manhã, o responsável da empresa de construções, que construiu a parede de gesso cartonado, desloca-se ao museu para tratar das obras que estão a decorrer noutras salas. Ao lhe ser solicitada opinião, este concorda ser útil reforçar o sistema de fixação da peça, através do aparafusamento do suporte da obra de arte às traves metálicas que sustentam, interiormente, a parede falsa. Entretanto, é aperfeiçoado o engenho para mover o semi-globo. O sistema elevatório permite, agora, suportar e equilibrar todo o peso, requerendo um número menor de pessoas. Assim, enquanto alguns técnicos desinstalam a peça e garantem o equilíbrio – em suspensão, afastada alguns metros da parede – outra equipa fortalece o mecanismo de fixação. Utilizam um detetor de metais para localização das traves às quais se aparafusará o suporte. Concluída a operação, a peça é reinstalada. Verifica-se a estabilidade do sistema e o dia de trabalho chega ao fim.

### **30 de março de 2011: continuação das operações na *Sala dos Mapas*, *Câmara Clara*, *Camera Picta* e planeamento dos transportes do mobiliário da *Wunderkammer***

É recebida a notícia do falecimento de Ângelo de Sousa. Sendo um artista muito querido na Fundação de Serralves são várias as pessoas que irão ao velório, nesse dia, e ao funeral, na manhã de 1 de abril. A empresa de molduras é contactada, desmarcando-se a vinda, no dia 1 de abril, para engradarem *O Jardim dos Enganos*, 2009-2010 e recolherem outras obras para emoldurar.

Na *Sala dos Mapas*, um técnico de museografia dá retoques na parede por cima do semi-globo e verifica, mais uma vez, a segurança. Após observação minuciosa parece-lhe que não está inteiramente segura, desmontando-se de imediato. A técnica está aperfeiçoada e as operações decorrem com destreza. Em menos de uma hora retira-se a peça, roda-se até alcançar o melhor ângulo e instala-se. O procedimento permite concluir que os gomos não foram concebidos em esquadria perfeita e, por esse motivo, a composição parece

ligeiramente enviesada, embora apresente segurança. No final, aparafusam-se os sapatos vermelhos sobre a superfície convexa, seguindo as coordenadas indicadas por José Barrias. Ao longo dos dias seguintes, instalam-se os elementos em madeira, necessários para perfazer a totalidade da obra *No Mundo*, 1995. Ou seja, monta-se o óculo, que permite ver pormenores do astro à distância e a escada, produzida no Porto, que possibilita ser escalada e vê-lo de perto.

Depois do almoço, os pintores terminam a sala cinco. Em seguida, instalam-se os trinta e dois elementos do *Caderno de Serralves*, 2010-2011 – entretanto emoldurados – nas marcações realizadas, no dia anterior. Depois, José Barrias indica a posição dos *Mundinhos*, 2011. As rodas de bicicleta são desembaladas e a cada uma é fixo um pequeno globo de madeira. Através do auxílio da estrutura elevatória (conhecida pela marca *Genie*), instalam-se os cabos de aço no teto e tem início a suspensão dos elementos escultóricos.

A *registrar* regressa ao gabinete para selecionar a transportadora que fará o transporte dos armários da *Wunderkammer*. É escolhida a transportadora que, não apresentando o valor mais baixo, indica a proposta mais credível, sobretudo ao nível do número de técnicos essenciais ao serviço. Após as devidas autorizações, a adjudicação é comunicada à empresa. Entretanto, a coordenadora e a *registrar* da exposição são informadas que uma das escolas não quer deixar sair os armários por estarem em mau estado. Rebatem que é importante a recolha e que a Fundação de Serralves se voluntaria para os restaurar. Concordam.

A *registrar* continua a solucionar assuntos relacionados com a exposição *Nas Margens da Arte*. No corredor, inicia-se a colocação do teto falso da *Câmara Clara*, 2001, supervisionada pelos arquitetos. Na sala quatro, futura *Camera Picta*, avança a construção dos *Nichos*, 2011. Simultaneamente, o prosseguir da desmontagem da exposição de Gil J. Wolman liberta o corredor e a sala quatro, podendo ter início a montagem nos espaços.

Montagem da *Câmara Clara*, de José Barrias



**31 de março de 2011: continuação da instalação da *Sala dos Mapas*. Recepção dos armários da *Wunderkammer*, acionamento do plano de desinfestação e início de testes cromáticos para a instalação da obra de arte**

A *registrar* chega cedo às galerias. O artista ainda não apareceu. Em breve, surge o arquiteto para verificar o decorrer das construções. A *registrar* regressa ao gabinete para adiantar assuntos relativos a outras exposições. Existem itinerâncias que terminam e outras que terão início, nos próximos meses, em Portugal e Espanha. Contacta, também, a empresa a quem se adjudicou o transporte dos armários. Confirmam entregá-los às 15h00.

Ao final da manhã regressa às galerias. O artista chega e dá indicações sobre a localização dos *Mundinhos*, 2011, que faltam instalar. Entretanto, é liberta a sala dois e iniciam-se testes cromáticos no espaço dedicado à *Wunderkammer*. Após a escolha do artista, os pintores entram em ação. Na mesma altura, aparece a coordenadora da exposição, acompanhada por uma investigadora universitária, especializada na área de restauro, que vem preparar a visita que fará daí a dias aos alunos, sobre a presente montagem. José Barrias conduz uma visita breve, expondo pontos de vista subjacentes às suas criações.

Os armários chegam por volta das 14h30. A *registrar* vai ter ao cais, juntamente com alguns técnicos de museografia. A acompanhar o transporte vêm seis pessoas da transportadora. O mobiliário é descarregado com cuidado. Ele vem em mau estado, apresentando vidros partidos e outros danos, mas o mais preocupante é a deteção de indícios de atividade de xilófagos, embora não seja logo possível perceber se é presente ou passada. A *registrar* contacta, imediatamente, um restaurador para se deslocar à Fundação de Serralves. Ele chega em menos de uma hora e aciona o plano de emergência. No primeiro dia trabalha com dois técnicos de museografia. Nos dias seguintes serão mais. Os armários são colocados numa zona exterior ao museu, sendo limpos com um compressor e os vidros partidos retirados. Depois tem início a desinfestação, sob as instruções do restaurador.

Enquanto decorrem as operações, a *registrar* retoma a embalagem da exposição *Nas Margens da Arte*, uma vez que parte dos seus volumes serão carregados na manhã seguinte, juntamente com o transporte da exposição *Às Artes, Cidadãos!*. Por outro lado, adia, novamente, o engradamento d'*O Jardim dos Enganos*, 2009-2010. A sala onde será

instalada não está pronta. Tendo em conta a grande dimensão da obra não é possível engradá-la noutra local, ficando programada para 4 de abril. Ao final do dia, a coordenadora da exposição reúne com a *registrar*, o restaurador e os técnicos de museografia para se planear o trabalho em falta. Em seguida, ambas fazem um balanço com o artista, o qual se afigura preocupado pelas demoras nalgumas construções. Contacta-se a empresa responsável para as acelerarem.



Recepção e recuperação dos móveis para a obra *Wunderkammer*, de José Barrias



## **1 de abril de 2011: início da instalação do *Cabinet des Dessins*. Continuação da desinfestação dos armários da *Wunderkammer***

De manhã, uma parte da equipa da exposição ausenta-se para comparecer no funeral de Ângelo de Sousa, incluindo José Barrias. Na igreja, José Gil presta homenagem a Ângelo de Sousa, através de um depoimento expressivo.

Depois do almoço as tarefas são retomadas. Uma equipa, entretanto livre, começa a trabalhar no *Cabinet des Dessins*. A sala três contemplará duas séries de desenhos: *Quase Romance*, 1972-85 e o *O Reconhecimento da Luz*, 2007. A primeira pertence à Fundação de Serralves, incluindo dezanove desenhos, seis postais e uma mala. A vinda para a galeria é diligenciada por uma *registrar* da coleção. A obra *O Reconhecimento da Luz*, 2007 é composta por onze desenhos, recentemente adquiridos pela Fundação Ilídio Pinho. São posicionados ao longo das paredes, antes de serem pendurados.

Entretanto, todas as mesas com os elementos da *Wunderkammer* são transpostas para a sala. Ela é espaçosa, permitindo albergar várias equipas a trabalhar em simultâneo. Os armários continuam a ser desinfestados – no exterior – com os respetivos produtos e técnicas. A segunda etapa do restauro realizar-se-á nas instalações do museu, onde serão limpos, raspados, encerados e os vidros danificados substituídos.

**Instalação do *Cabinet des Dessins*, de José Barrias, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves**

Preparação dos elementos a expor da obra *Quase Romance*, 1972-85



Montagem da obra *Quase Romance*, 1972-85



Conclusão da instalação da obra *Quase Romance*, 1972-85



Instalação da obra *O Reconhecimento da Luz*, 2007



## **2 de abril de 2011: continuação da instalação do *Cabinet des Dessins***

Continua a instalação do futuro *Cabinet des Dessins*. A *registrar* convida o restaurador a participar nos procedimentos. O ideal teria sido a realização de uma proposta prévia de restauro, por parte do restaurador, sobre cada um dos elementos a intervir. Contudo, tal não chegou a suceder, tendo em conta a simplicidade dos procedimentos e a falta de tempo. No entanto, todas as operações foram devidamente salvaguardadas pelo profissionalismo do técnico, por um lado, e pelo permanente acompanhamento da *registrar* e do artista, por outro. Da série *Quase Romance*, 1972-85, o restaurador emoldurou um desenho que dias antes fora fotografado para o catálogo, estando por isso desemoldurado, e corrigiu a fixação de outro, a descair dentro da moldura. Em seguida, instalou os respetivos postais, fixando-os à parede. Ao terminar o descrito passou a trabalhar nos elementos da *Wunderkammer*, seguindo o plano delineado a 22 de março. Surgiu, ainda, a necessidade de remover a sujidade do elemento oval da *Abertura*, 2007, ambas as obras pertencentes a José Barrias, e dar alguns retoques *No Mundo*, 1995.

Paralelamente, o artista dá instruções a técnicos de museografia para incrustarem as letras metálicas, que trouxe consigo, na mala de madeira do *Quase Romance*, 1972-85. Passa a poder ler-se o respetivo título. Guarda no bolso as letras antigas que permaneciam dentro da mala sem utilização. Após a instalação da obra, a *registrar* combina com o artista, logo que possível, para receber instruções de montagem da peça. O objetivo é inseri-las na base de dados, ficando arquivado o modo exato de apresentação da obra de arte.

## Operações de restauro das obras da exposição sobre José Barrias, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves

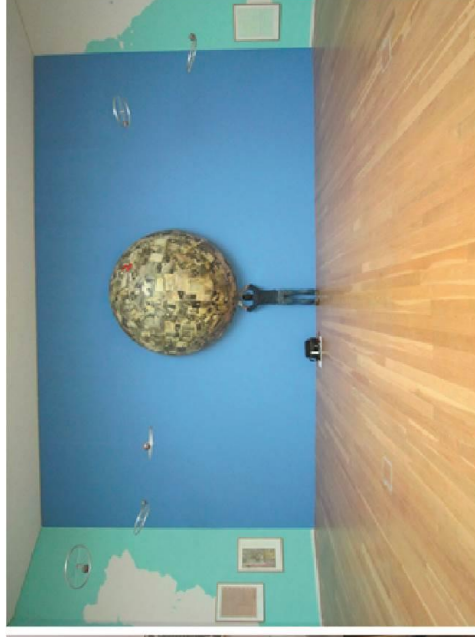
Intervenção num elemento da obra  
*Quase Romance*, 1972-85



Planeamento do restauro dos elementos  
da *Wunderkammer*



Retoques na obra *No Mundo*, 1995



#### **4 de abril de 2011: continuação da montagem em várias salas**

Terminam as construções na *Camera Picta*, possibilitando a vinda de dois funcionários da empresa de molduras para engradarem *O Jardim dos Enganos*, 2009-2010. São auxiliados por um dos técnicos de museografia que esteve em Milão a realizar o processo inverso. O trabalho decorre sem incidentes, ficando concluído ao final da manhã. Devolvem, ainda, os elementos emoldurados da *Wunderkammer*. Na mesma sala, os técnicos de museografia inscrevem a tinta acrílica – nas paredes que circundam os *Nichos*, 2011 – as páginas do *Notebook* [Bloco de notas], 2011. É o artista que os orienta.

Simultaneamente, são levados para a sala da *Wunderkammer* os respetivos móveis. Passado o perigo de infestação, é no espaço definitivo que decorrem os pormenores de aperfeiçoamento, nomeadamente retoques de limpeza e colocação das prateleiras. O artista estuda possíveis disposições espaciais das vitrines.

Na sala um – futura *Câmara dos Ecos* – prosseguem as construções. No corredor, os carpinteiros iniciam a instalação dos painéis da *Câmara Clara*, 2011. A peça incorpora volumes em gesso cartonado, de diversas dimensões, revestidos a tinta branca, com iluminação no interior. Esta será a derradeira obra a ficar concluída. Por mais ritmo que se tenha imprimido, as operações exigiram tal minúcia – para os ângulos ficarem de acordo com a maquete do artista – que nem o trabalho exaustivo evitou que só ficasse pronta no dia da inauguração.

**Instalação da *Camera Picta*, de José Barrias**

Montagem da obra *O Jardim dos Enganos*, 2009-10





Construção da parede para a obra *Político dos Enganos*, 2010  
e das estruturas para a obra *Nichos*, 2011



Montagem das duas obras de arte

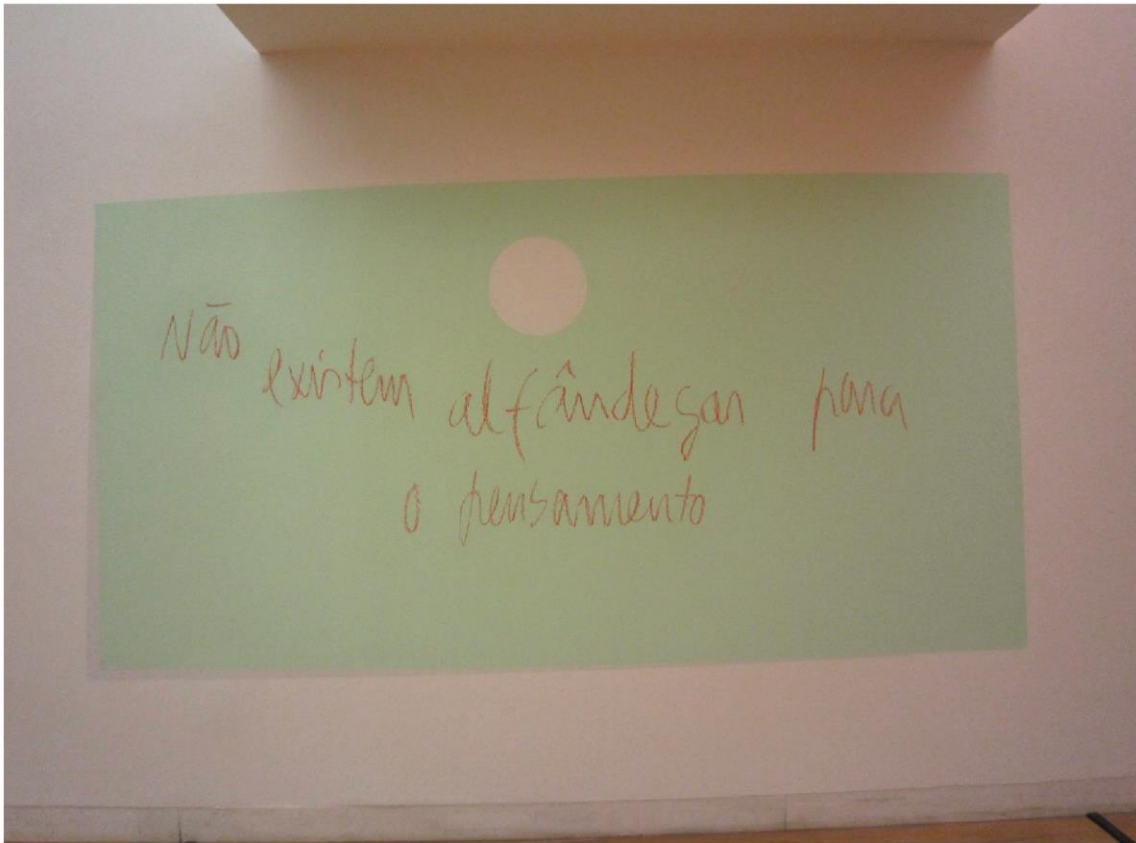


Pintura de *Notebook* [Bloco de Notas], 2011

José Barrias a pintar, a desenhar ou a escrever na *Camera Picta*, ora inscrevendo improvisações ora esboços estudados.



Pormenor da *Camera Picta*



Vista final da *Camera Picta*



Na *Camera Picta* são instalados *O Jardim dos Enganos*, 2009-2010 e o *Políptico dos Enganos*, 2010. O primeiro assenta sobre um fundo laranja vivo e o segundo sobre um fundo lilás. As páginas do *Notebook* [Bloco de notas], 2011 vão-se expandindo. Os técnicos de museografia andam entusiasmados a pintar e a experimentar cores – com o artista – esquecendo-se de proteger o chão. A *registrar* alerta para o facto de estarem a derramar tinta pela sala. Limpam-na e passam a ter cuidado. No *Cabinet des Dessins* retiraram-se, da parede, as molduras d’*O Reconhecimento da Luz*, 2007, ficando os parafusos a indicar as posições. Em seguida pintam-se aí superfícies cinzentas. Na sala dois prossegue o restauro dos armários. Todas as operações são orientadas pelo artista e estão a ser filmadas, desde o início do dia, por sua indicação.

De tarde, tem início o desenho das argolas do *Notebook* [Bloco de notas], 2011. Acelera-se o ritmo para o fotógrafo começar a trabalhar no dia 8 de abril. Várias obras de arte são efémeras e *sitespecific*. É disso exemplo o *Notebook* [Bloco de notas], 2011, assim como as pinturas do *Mapa-mundos*, 2011 ou, ainda, as construções dos *Nichos*, 2011 e da *Câmara Clara*, 2011. Sendo concebidas para as galerias do museu é crucial serem fotografadas no local para constarem no catálogo.

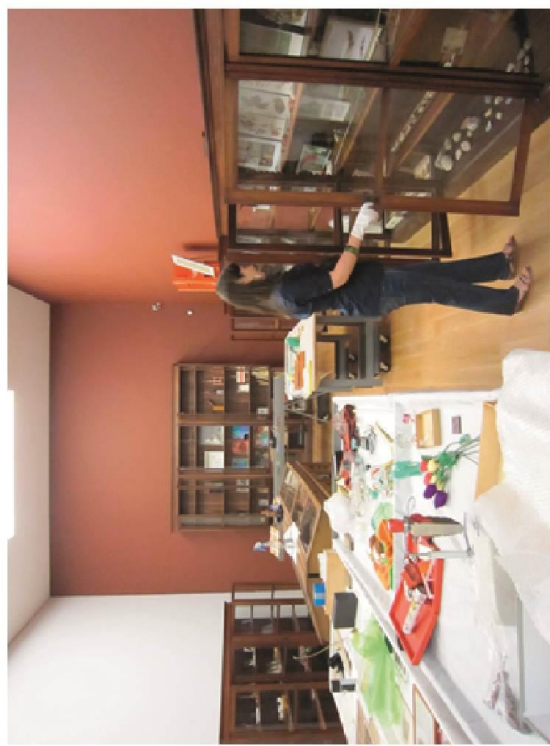
A *registrar* regressa ao gabinete para organizar as imagens da *Wunderkammer*. Condensa as centenas de elementos em cerca de 20 folhas, imprimindo-as em miniaturas. No final do dia tem a documentação preparada para a instalação dos elementos. As imagens permitirão controlar o que será exposto e o que ficará, eventualmente, guardado nas reservas.

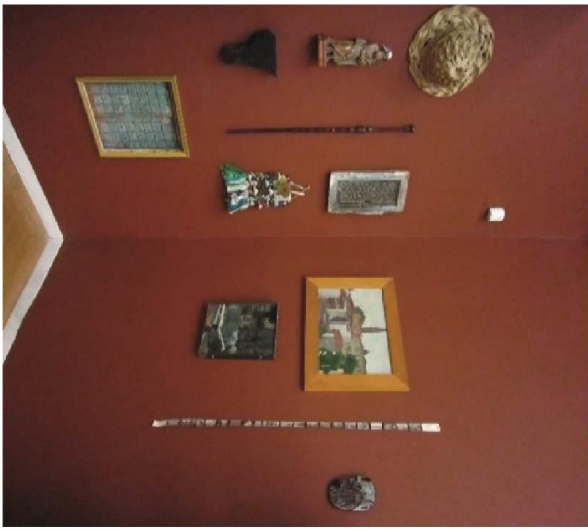
## **6 de abril de 2011: continuação da montagem em várias salas**

Enquanto os técnicos de museografia pintam as páginas do ‘bloco de notas’, José Barrias desenha e escreve sobre elas. A cumplicidade entre todos permite um trabalho eficaz. Ao final da manhã, conclui-se a recuperação dos móveis da *Wunderkammer*. A *registrar* ausenta-se para acompanhar a embalagem dos últimos volumes (material documental) da exposição *Nas Margens da Arte*, que seguirão por correio, a pedido do proprietário.

Entretanto, a coordenadora da exposição sugere a José Barrias trabalhar na *Camera Picta* e na *Wunderkammer*, em simultâneo. Esta última obra é particularmente interessante, no contexto da presente dissertação, por remeter para os primórdios da Museologia. O artista começa a instalar a *Wunderkammer*, selecionando elementos e colocando-os nos armários. Escolhe, também, os cartazes a emoldurar no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, com o material disponível na instituição. Mas, rapidamente, regressa à *Camera Picta*, suspendendo o trabalho no ‘gabinete de curiosidades’. A *registrar* solicita permissão para continuar a sua ação. Ele aceita. Tendo em conta que a disposição dos elementos não está pré-definida, começa a organizá-los de acordo com critérios baseados na lógica de organização das *wunderkammers*, ou seja, através da constituição de núcleos cuja coerência se alicerce em associações de ideias, tais como na origem geográfica, tipologia e, sobretudo, nas narrativas que o artista foi transmitindo. Consigo estão técnicos de museografia. José Barrias vem regularmente à sala. Umás vezes concorda com as opções, outras vezes prefere alterar a disposição de determinados itens, fazendo-o diretamente ou dando indicações.

Instalação da obra *Wunderkammer*, de José Barrias











## **7 e 8 de abril de 2011: continuação da montagem em várias salas**

A montagem da exposição decorre em várias frentes. A *Câmara Clara*, 2011 prossegue mas está longe de terminar. José Barrias escreve e desenha no ‘bloco de notas’. Tem vertigens mas, com a ajuda da equipa, sobe ao andaime e movimenta-se em patamares elevados. A atmosfera é animada. Na sala dois prossegue a organização da *Wunderkammer*. O artista aparece, com frequência, altera o posicionamento de alguns objetos, mas diz para continuarmos a colocá-los.

Genericamente, os objetos vão-se acumulando em grupos. Na entrada da sala, do lado direito, existem dois armários. O primeiro é dedicado, sobretudo, à *naturalia*, incluindo uma panóplia diversificada de produtos da natureza. O segundo é dedicado, primordialmente, ao mundo familiar do artista. O armário central, ao fundo, contém livros – assemelhando-se a uma biblioteca – apresentando, ao mesmo tempo, obras de arte ou outros objetos originais, tais como paletas de pintores amigos. Os armários do lado esquerdo estão, em parte, subdivididos por áreas geográficas, incluindo objetos de países onde José Barrias esteve. No centro da sala existem duas vitrines onde se podem contemplar objetos diversos, uns etnográficos – tais como máscaras, vestuário folclórico, peças em barro – e outros cuja conjugação foi baseada em critérios estéticos. No interior é instalada iluminação, pelo eletricitista e filtros que salvaguardam o espólio, selecionados pelo técnico de ‘luz’ da Fundação de Serralves. No exterior das vitrines é colocado um interruptor que se desliga, sobretudo nos momentos em que a exposição estiver encerrada.

## **11 de abril de 2011: trabalho no gabinete e levantamento de informação sobre a obra *Quase Romance*, 1972-85**

A *registrar* recebe a fatura relativa ao transporte de recolha da exposição e verifica estar incorreta. Contém a parcela relativa à recolha em Lisboa mas o transporte não foi da responsabilidade da empresa. Contacta-os, alerta-os para o erro e solicita que enviem uma nota de crédito no valor. Aproveita para perguntar se já podem propor algum transporte combinado de devolução, por um valor inferior ao anterior. Respondem ainda não ser possível.

Entretanto, a *registrar* regressa às galerias e sistematiza, com a ajuda do artista, informação sobre a obra *Quase Romance*, 1972-85. José Barrias diz que, para futuras apresentações, se podem seguir, como referência, as medidas utilizadas nesta exposição. Acrescenta que poderão, no entanto, ser ajustadas em cada mostra. Um dos técnicos de museografia faz o levantamento das medidas e a *registrar* elabora o esquema de montagem. Em seguida, insere-o na base de dados, no arquivador em papel (Processo do Artista) e reencaminha a informação, por correio eletrónico, às colegas *registrars* da Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

### **De 12 a 15 de abril de 2011: conclusão da montagem da exposição**

A montagem da exposição está praticamente concluída. A *registrar* acompanha a arrumação dos elementos, não expostos, da *Wunderkammer*. Estes vão para uma reserva. As embalagens vazias e as prateleiras excedentes dos móveis são identificadas e também guardadas. Todas as informações são registadas na lista das obras de arte, ficando arquivadas no dossier da exposição.

Em seguida, reúne com a coordenadora da exposição para verificar o que falta tratar. Relativamente ao transporte de devolução acerta-se que as obras emolduradas assim sejam devolvidas. Por esse motivo, o reforço externo em madeira, que alguns elementos tiveram para transporte, fica sem efeito, podendo ser destruído. A *registrar* informa os técnicos de museografia que o podem fazer. Verifica, também, com um técnico as medidas dos volumes a devolver, permitindo atualizar a lista das obras de arte e solicitar novos orçamentos. Por um lado, as atualizações incidem na reconfiguração do tipo e dimensão das embalagens e, por outro, nas moradas de devolução. A *registrar* é informada que as obras *No Mundo*, 1995 e *O Reconhecimento da Luz*, 2007 deverão ser entregues ao novo proprietário, a Fundação Ilídio Pinho, na região do Porto, não regressando a Milão.

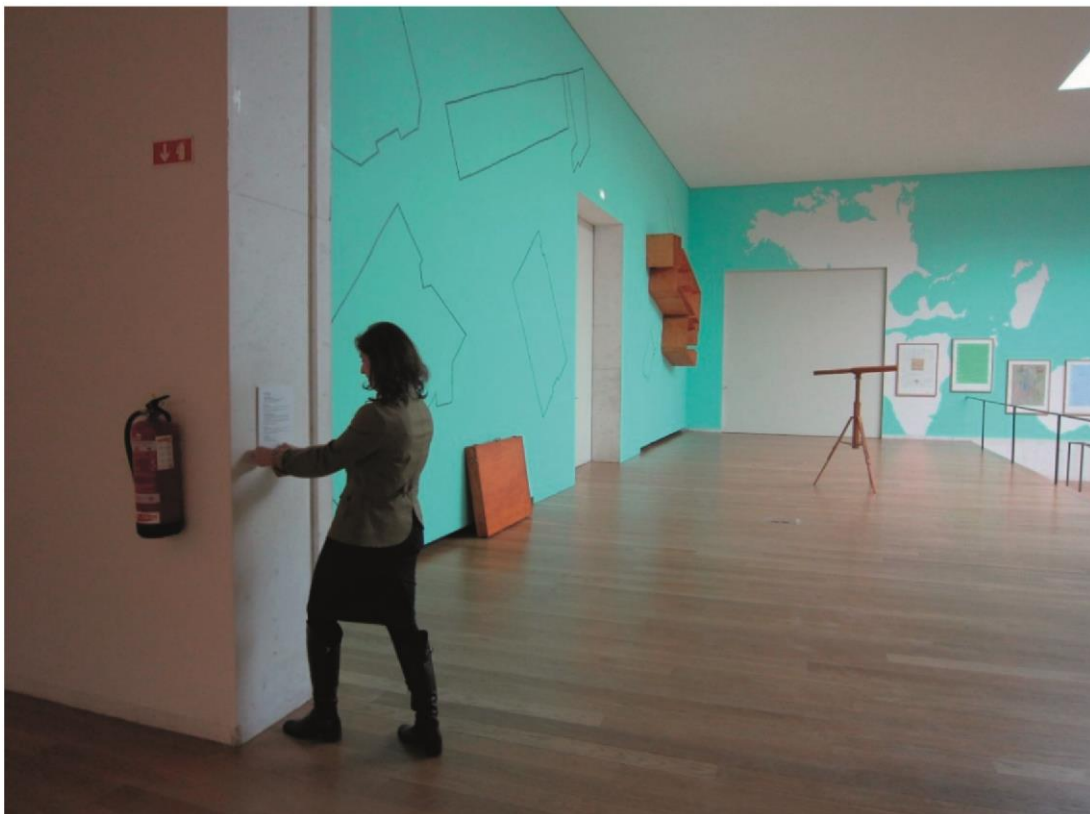
Por fim, a *registrar* vai às galerias fazer um registo da exposição e concluir a aferição dos parâmetros museológicos, adequados à conservação preventiva das obras de arte em questão. No momento, José Barrias conduz uma visita guiada aos monitores do Serviço Educativo. Os técnicos de museografia juntam-se ao grupo. Aproveitam para pôr em prática a *performance* que ensaiaram com o artista: *Estupor e Aplauso*, 2011. Batem palmas e verbalizam expressões de espanto – em momentos precisos – pondo em prática a arte imaterial constituída por ações sonoras e gestuais

## Conclusão da montagem da exposição de José Barrias

Instalação da última obra: *Abertura*, 2007



Colocação das legendas identificativas, próximas das obras de arte,  
pela coordenadora da exposição



Colagem do texto de apresentação da exposição, na entrada das galerias expositivas, por uma empresa



Visita guiada, por José Barrias, ao Serviço Educativo



## 7. Inauguração da exposição (15 de abril de 2011)



### CONVITE

O Conselho de Administração da Fundação de Serralves convida V. Ex.<sup>ª</sup> para a inauguração da exposição "In Itinere", de José Barrias, que decorrerá no próximo dia 15 de Abril de 2011, no Museu de Serralves, das 22h00 às 24h00. A presente exposição estará patente até 03 de Julho de 2011.

José Barrias (Lisboa, 1944) tem desenvolvido, desde a década de 70, uma obra onde fragmentos de narrativas visuais articulam uma memória íntima com a memória dos lugares e da História. "In Itinere" é uma exposição preparada ao longo de vários anos para o Museu de Serralves. Construída como um itinerário, esta mostra é para o artista o lugar e o tempo de um duplo regresso: o retorno ao país, que deixou em 1967 para residir primeiro em Paris e depois em Milão, assim como o retorno ao Porto, cidade onde viveu e estudou entre 1950 e 1967. Novos ciclos de trabalhos cruzam-se com obras anteriores do artista como *Quase Romance* ou *No Mundo*, numa exposição que resulta na sua totalidade como uma obra nova nos percursos de Barrias.

**Comissariado/Curator:** João Fernandes  
**Produção/Production:** Fundação de Serralves

Since the 1970s, artist José Barrias (Lisbon, 1944) has been developing a body of work where fragments of visual narratives provide the articulation of an intimate memory with a memory of places and History. "In Itinere" is an exhibition prepared for the Serralves Museum over a period of several years. Constructed as an itinerary, the show constitutes the time and place of a double return for the artist: the return to the country he left in 1967 to live in Paris, and then in Milan, as well as the return to Porto, a city where he lived and studied between 1950 and 1967. New cycles of works intersect with earlier pieces, such as *Quase Romance* [Quasi-Romance] or *No Mundo* [In the World]. In an exhibition that is, in itself, a new work in Barrias' trajectory.

#### Visitas guiadas / Guided tours

**12 MAI/MAY**  
(Qui/Thu), 18h30  
por/by João Fernandes

**16 JUN/JUN**  
(Qui/Thu), 18h30  
por/by Marta Moreira de Almeida

Aos Sábados das 17h00 às 19h00 e aos Domingos das 12h00 às 13h00, orientadas pela equipa do Serviço Educativo, em português.

Saturdays from 4 p.m. to 5 p.m., guided tours by the Educational Service, in English.

Publicação disponível.  
Publication available.

Mecenas Exclusivo do Museu/  
Exclusive Corporate Sponsor of the Museum



Apoio Institucional/  
Institutional Support



Seguradora Oficial: Império Bonança

Apoio Catering: Sugestões & Opções - Catering de Eventos

www.serralves.pt / serralves@serralves.pt / informações: +351 808 200 543 / Gerat: +351 226 156 500

## 8. Visita guiada à exposição pelo artista

Nota: o texto e as imagens a seguir apresentados são de José Barrias. O texto constitui um pedido para ser incluído no presente trabalho, a título de visita guiada à exposição, tendo sido escrito após a conclusão do projeto na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

### José Barrias novamente *IN ITINERE*



numa peregrinação por 7 'ilhas' que 'desenham' o imaginário de uma exposição configurada como um *arquipélago*. Uma viagem de um olhar que avança, recua e se reconhece na desordem da memória e na autenticidade da dívida. De novos passos aqui se trata: *passos em volta* de semelhanças e diferenças, às vezes comparadas e outras dispersas, que 'dançam' ao ritmo dos ecos dos ventos e dos caprichos das marés.

Numa nota que escrevi para o catálogo defini a minha viagem como um movimento plural orquestrado na 1ª pessoa do singular: *in itinere* viajamos, *in itinere* me perdi. Neste sentido é plausível pensar que este modo de viajar se possa encaixar na razão que Jean-Luc Nancy indicou como uma *qualidade da arte*: “o acesso à origem do inacessível, (...) o tacto plural de origem singular”. Retorno a percorrer o itinerário da exposição abandonando-me a repensamentos e a várias outras (des)arrumações, conservando porém o espírito de uma conversa entre *mim* e *eu* que não desdenha o enredo dos *nós* com os *outros*. Na partilha deste princípio assenta a convicção da importância do reconhecimento da dívida, da herança e dos resíduos, ou daquilo que Aby Warburg denominou *nachleben* (sobrevivência, vida póstuma), para poder legitimar a *singular pluralidade* do meu percurso. Se por um lado deixo circular o olhar ao sabor de uma livre deambulação uma *flânerie* – por outro atraco-o ao cais de uma objectividade *elencada*. Faremos pois uma

excursão pelas diferentes paisagens do *arquipélago*, observando, repensando e descrevendo formas e conteúdos ao ritmo de movimentos ondulatórios, bem sabendo que se por definição os movimentos não podem ter representantes, paralelamente podem ser representados por aquilo que ao longo da nossa peregrinação casualmente encontramos.

"Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o feixe de trevas proveniente do seu tempo" e que o restitui *in itinere* com perseverante e astuta lucidez.

*Viagens, passeios, ensaios, telenovelas, pausas, rupturas, perspectivas, labirintos, romances e sonhos... Quase viagens, quase passeios, quase romances... Quase tudo e quase nada. Desenhos, pinturas e escritas, sons, objectos, relâmpagos... Sulcos de luz e rastos de sombras ilustram a progressiva e inequívoca definição da minha vagabundagem entre veredas 'filosóficas' e sedimentações poéticas, entre percepções aventurosas e reconciliações infinitas. Uma experiência da distância e da proximidade no espaço do tempo onde tudo é contíguo e nada é inteiro. Adiante viajantes, cada grão de areia faz parte do deserto.*

Terra à vista! - avisou o marinheiro...

*ABERTURA/ FECHAMENTO*

*SALA DOS MAPAS*

*CAMERA PICTA*

*CABINET DES DESSINS*

*WUNDERKAMMER*

*CÂMARA DOS ECOS*

*CÂMARA CLARA*

*ABERTURA e FECHAMENTO*



Digamos que *desembarcamos* na 1ª ilha, a *ilha-mãe*, a mais pequena de todo o arquipélago, lançando um olhar de soslaio a um desenho que é uma cópia ampliada de uma "*construzione prospettica*" de Piero della Francesca (*De Prospettiva pingendi*) em frente do qual, suspenso, vemos um ovo de bronze patinado. Trata-se de um viático simbólico onde a imagem *originária* coincide com a imagem do *epílogo*: porque atravessado o corredor, a *Câmara Clara*, última *ilha* de um percurso concebido segundo uma lógica circular, damos de frente com a perspectiva e o ovo, o qual, luminosamente polido, nos restitui o reflexo do percurso apenas concluído e o símbolo exacto onde a história começou, e recomeça...



## a SALA DOS MAPAS

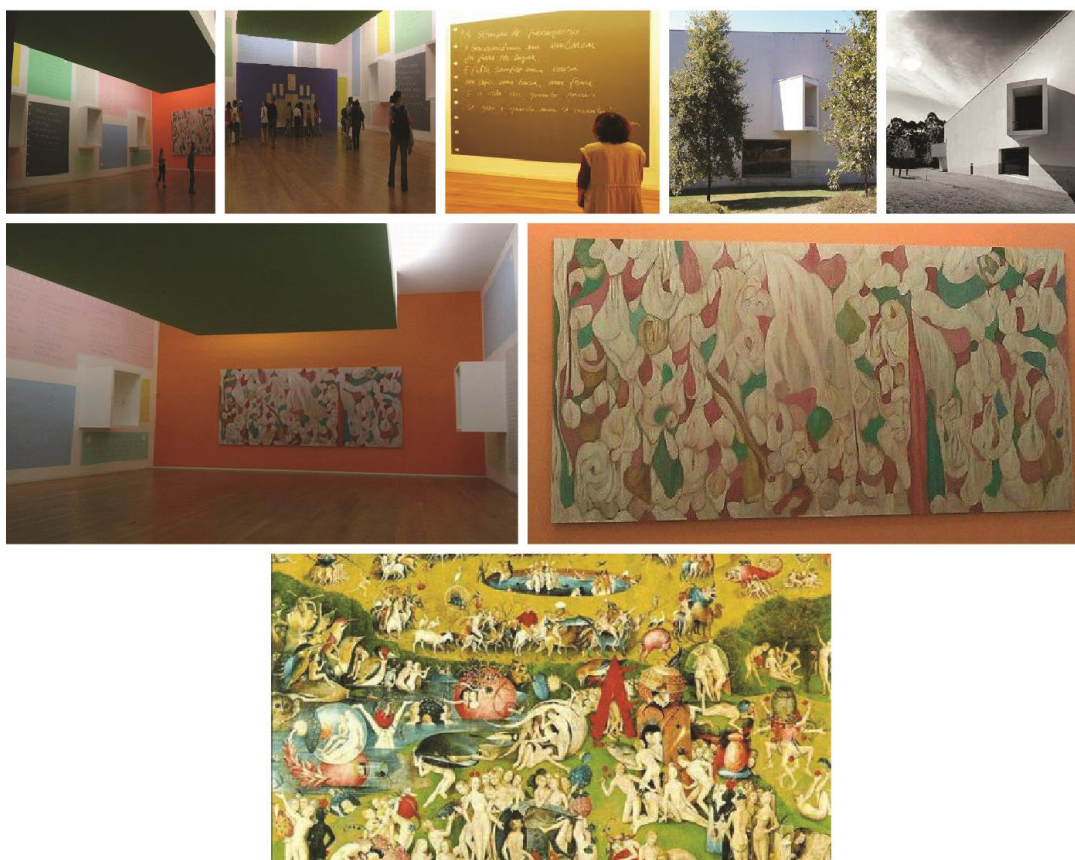
é o lugar onde a exposição se projecta, desdobra e anuncia a sua forma. Trata-se de um registo *cartográfico*, no mais amplo sentido do termo, e da afirmação de uma dupla pertença: autobiografia vivida e representação cosmopolita de contiguidades planetárias reais e imaginárias... Mapas, contornos de terras e de mares, um caderno, mundinhos em órbita, uma escada, um óculo, a maqueta de Serralves, 6 desenhos das planimetrias das salas. Uma mala de madeira encostada a uma parede. Tudo parece sugerir ao olhar do *flâneur* os contornos de uma viagem onde num caderno vivem mundos e nos mundos outros cadernos. No topo da semi-esfera forrada de recordações, intitulada *No Mundo*, há um indício do caminho: um par de sapatinhos infantis, vermelhos, confirmam a convicção que o *inconsciente usa sapatinhos vermelhos*. Uma escada na adjacência do meu mundo indica a proximidade, um óculo sublinha a lonjura. Vê-se o que se mostra e mostra-se o que não é, partilhando com Wislawa Szymborska o seu amor pelos mapas...

Porque os mapas mostram enganos, "os mapas dizem mentiras".



## a CAMERA PICTA

é a "stanza della segnatura". Inteiramente pintada e escrita como um *block-notes* e 'mobilada' como uma capela. Textos pessoais ou de outros, imagens, objectos memoriais e simbólicos nos nichos (cuja forma alude ao desenho de algumas janelas do museu) sublinham uma vez mais a instância interlocutória assumida na minha obra como desejo e identidade: simbólica e narrativa, plástica, memorial, imaginária, recolhedora de ecos de vária proveniência. Um quadro a óleo de grande dimensão (*Jardim dos Enganos*) representa o engano através do qual a imagem de um acúmulo de lixo se transformou aos poucos numa 'delícia ajardinada'... Situa-se numa posição especular relativamente ao *Políptico dos Enganos*, uma peça cuja dimensão corresponde à do *Polittico della Misericordia* de Piero della Francesca.





## o CABINET DES DESSINS

é o lugar das *semelhanças comparadas*. O interior desta *ilha* não está desabitado. Os desenhos recortam-se nas folhas com serena luminosidade. A memória do tempo da História cruza-se aqui com um devaneio infantil: a invenção de uma história com o reconhecimento da luz, o elogio da mão com a dívida do olho...

Todo o desenho tem um modelo. Desenhar é portanto experimentar uma distância, é reconhecer a grande diferença que passa entre ver uma coisa e vê-la desenhando-a. Desenhar significa perceber a ignorância do olho na sua relação com a mão, significa experimentar e verificar a tensão que se manifesta entre uma recordação visual e o trabalho manual e muscular de transposição da recordação. Parafraseando Paul Valery posso afirmar que "eu não conhecia o nariz da minha melhor amiga antes de desenhá-lo".

Se cada desenho é então uma tentativa de governo da distância entre o olho e a mão, cada desenho exige ao seu autor uma vigilância perceptiva, uma atenção que resulta incompatível com o sonho. Não obstante isto existem também *desenhos distraídos*, os *doodles* por exemplo, os quais são aquele género de desenhos que cada um de nós faz quando fala ao telefone com a sua melhor amiga, contando-lhe da grande dificuldade que sente perante a ideia de ter que desenhar o seu nariz...

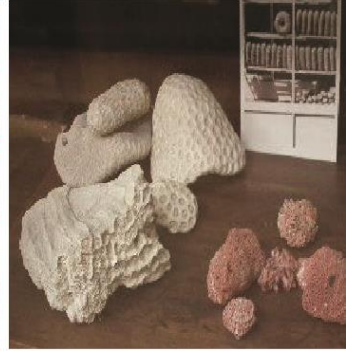




a WUNDERKAMMER

é o lugar do *caos organizado*. As obras e as coisas expostas nesta *ilha* densamente povoada têm a marca e o sabor de uma incursão no universo da *mirabilia*, da *naturalia*, da *artificialia*... Obras e coisas herdadas ou simplesmente recolhidas ou manipuladas durante uma vida e apresentadas aqui como um catálogo pessoal, naturalmente parcial, maravilhosamente subjectivo, artificialmente elaborado. "De tudo fica um pouco. Fica sempre um pouco de tudo"...







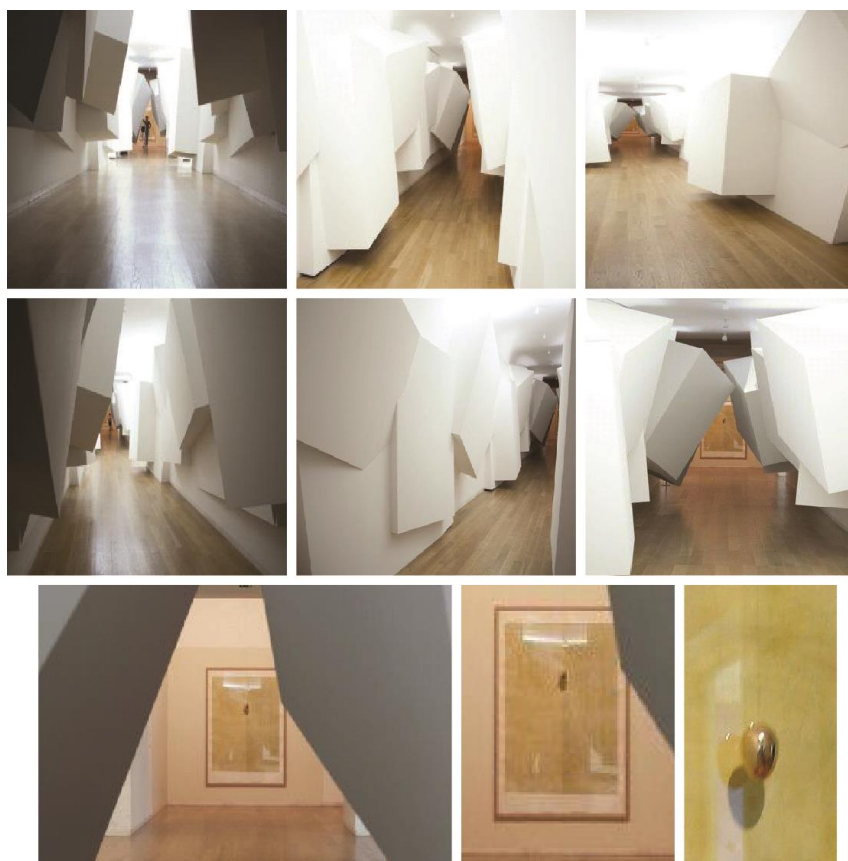
a *CÂMARA DOS ECOS*

é a *ilha* de Platão, o *antro digital* onde o espaço da memória projecta a sua luz.  
Antecede a *Câmara Clara* como um contraste, uma sombra, um auspício...



## a CÂMARA CLARA

última *ilha* da nossa viagem, é formada por uma densa aglomeração de massas geométricas, irregulares, marcadas pelo sussurro de uma voz (*eu nunca mais serei isto – diz essa*), pela luz e pela sombra. Esta é provavelmente a *ilha* mais complexa do inteiro *arquipélago*, aquela onde os acidentes de percurso sublinham a "filosofia" desta viagem. Um espaço sinuoso, simultaneamente material e imaterial, conduz-nos ao ponto exacto onde o *fim* encontra o *início*... As recordações das coisas que nos povoaram a viagem desenham-nos a perspectiva. Projectam a história de uma história mais antiga do que esta que acabo de contar.



## 9. Manutenção da exposição (de 18 de abril a 3 de julho de 2011)

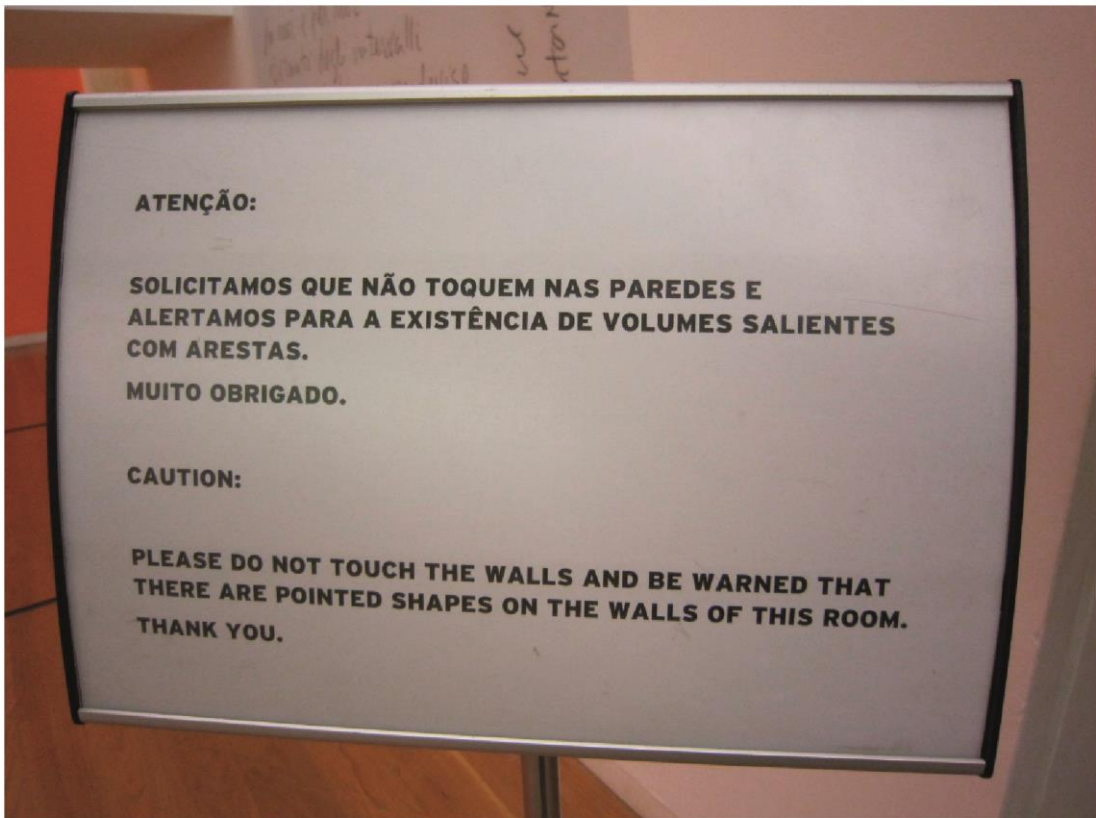
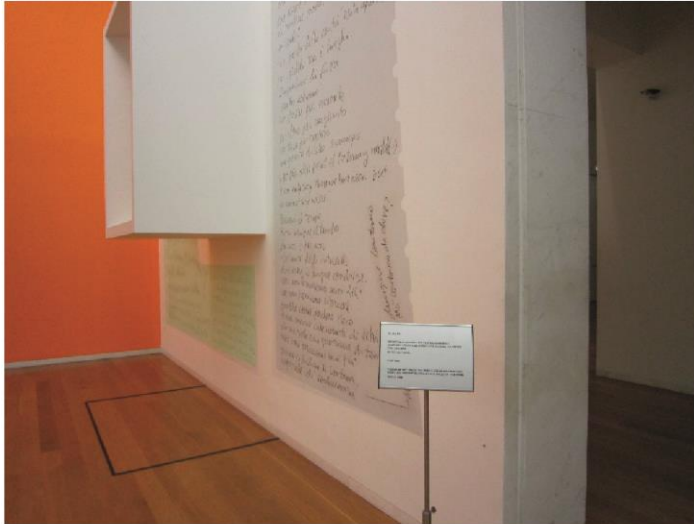
Ao longo do tempo são realizados procedimentos para a salvaguarda das obras de arte e das pessoas que as visitam. Para além das habituais operações de limpeza e vigilância do estado de conservação dos elementos, as principais intervenções incidem nas *Sala dos Mapas*, *Camera Picta*, *Wunderkammer* e *Câmara Clara*. Após algum debate, são colocados alertas, em português e inglês, na *Sala dos Mapas*, podendo ler-se *Atenção: por favor não tocar nas paredes. As crianças podem subir as escadas apenas quando acompanhadas por adultos. Muito obrigado*. Na *Camera Picta* chega-se à conclusão que os visitantes, por um lado, tocam nas paredes, danificando as pinturas *sitespecific* e, por outro, podem não visualizar os *Nichos*, que delas emergem, devendo ser informados. Também se confirma a urgência de colocação de avisos na *Câmara Clara*, sobretudo por se aproximar o *Serralves em Festa*, o evento com maior afluência de público da instituição. Em ambos os espaços existem arestas vivas, podendo causar ferimentos severos em visitantes distraídos. Assim pôde ler-se: *Atenção: solicitamos que não toquem nas paredes e alertamos para a existência de volumes salientes com arestas. Muito obrigado*.

Durante o *Serralves em Festa* (28 e 29 de maio de 2011) os avisos foram reforçados com barreiras físicas, ao longo de determinados percursos, e foi condicionado o número de visitantes na sala da *Wunderkammer*. Os milhares de pessoas que, em dois dias, participaram no evento exigiram medidas ajustadas aos fatores que poderiam afetar a conservação das obras de arte e a integridade física dos seus visitantes. No final da festa, algumas paredes foram retocadas e os desenhos fixos com um *spray* específico para o efeito, sendo retiradas a maioria das barreiras físicas e mantidos os avisos.

José Barrias regressa ao museu entre os dias 27 e 28 de junho de 2011, agradecendo a colaboração de todos no projeto que está a chegar ao fim.

## Colocação de avisos nas salas da exposição de José Barrias





## 10. Desmontagem e devolução da exposição (de 4 a 8 de julho de 2011)

A exposição termina no final do dia 3 de julho de 2011. A desmontagem começa na segunda-feira com o encerramento do museu ao público. Previamente, é adjudicado o transporte de devolução a uma transportadora distinta da que realizara a recolha da exposição. A empresa apresenta um valor competitivo, justificado pela possibilidade em realizar um transporte combinado. Por um lado, concilia a devolução da exposição de José Barrias com a recolha de uma obra de Leonor Antunes – para o projeto que inaugura na Casa de Serralves a 15 de julho – e no qual a *registrar* já está a trabalhar. Por outro lado, a transportadora está a efetuar outros transportes na Europa. Para a Fundação de Serralves apenas existem vantagens. No entanto, é necessário que as obras de arte, com destino a Milão, estejam prontas para entrega no dia 5 de julho, às 17h00. Será uma maratona difícil de cumprir, apenas exequível através de um trabalho empenhado de equipa. Na semana anterior, a *registrar* realiza um esforço suplementar no planeamento da desmontagem. Verifica, com dois técnicos de museografia, a localização dos elementos não expostos, as embalagens a trazer para as galerias, o novo material de embalagem a utilizar e as ferramentas de trabalho necessárias. Revê, também, o dossier da exposição e, em particular, os *condition reports*.

No primeiro dia da desmontagem trazem-se os equipamentos necessários, concentrando-os na sala três. É o lugar mais espaçoso para vários técnicos de museografia trabalharem em simultâneo. Nos dias 4 e 5 de julho verificam-se, desmontam-se e embalam-se as obras de arte a devolver a Milão. Começam por desengradar e embalar a tela *O Jardim dos Enganos*, 2009-2010. O trabalho demora cerca de uma manhã. É realizado incluindo os técnicos que se deslocaram a Milão. No final, a obra é enrolada no respetivo tubo e as ferragens desmontadas são embaladas. Em seguida, desmonta-se a totalidade da sala cinco, a pedido da curadora que está a trabalhar na exposição de Robert Morris, a inaugurar nessa ala, a 22 de julho. Tendo em conta a presença de vários técnicos de museografia, que conhecem a exposição, e de um voluntário, tudo decorre com agilidade e rapidez. Retira-se a semi-esfera da parede. É colocada em cima de carrinhos, no centro da sala, e protegida com uma capa plástica. São desmontados o *Arquipélago de Serralves*, 2010, *os Mundinhos*, 2011 e o *Caderno de Serralves*, 2010-2011. Com a ajuda de todos, as salas quatro e cinco estão desmontadas à hora do almoço. Depois, avançam para a sala dois. Com um ritmo contínuo, embora cuidadoso, desemolduram-se as obras que têm as molduras da Fundação de Serralves. Em seguida, avança-se para as outras obras

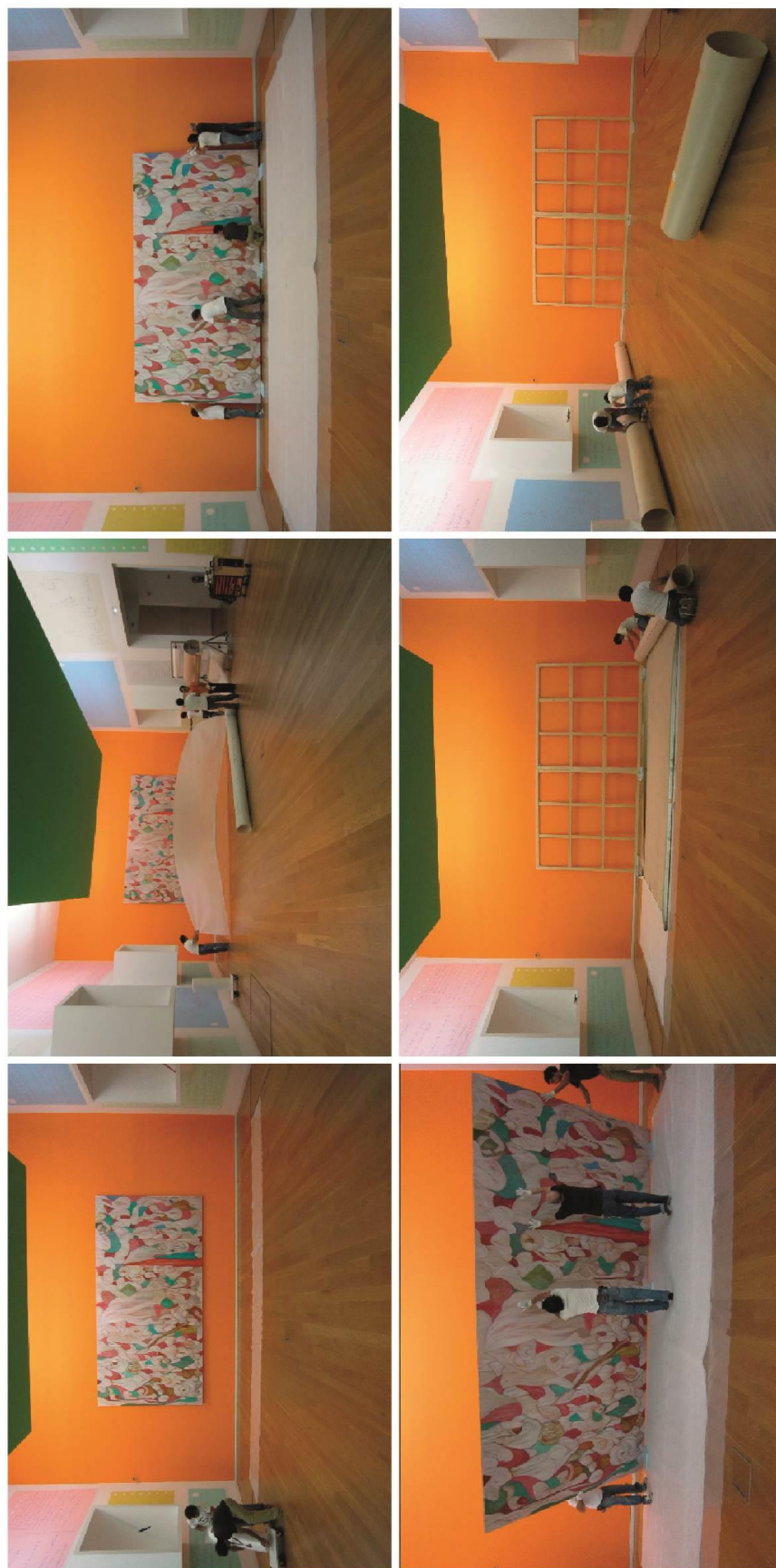
emolduradas, aplicando-se fita adesiva protetora no vidro, antes de se embalarem. A nova etapa é dedicada à embalagem dos objetos pertencentes à *Wunderkammer*. Abrem-se as várias embalagens que o artista utilizara para os transportar. Consoante a situação, aproveitam-se algumas e criam-se outras. Esta é a operação mais demorada na desmontagem da exposição. No entanto, decorre a bom ritmo, sem incidentes e com o empenho de todos. Por vezes, alguns técnicos de museografia ausentam-se para apoiarem na montagem de outras exposições e nos trabalhos de gestão da coleção. No final do segundo dia, todas as obras de arte estão embaladas e prontas para seguirem viagem para Milão. Contam-se e etiquetam-se os volumes. A *registrar* e os técnicos de museografia vão ter ao cais com a transportadora. Estão estafados e, por isso, convidam os profissionais da empresa a fazerem uma breve pausa com eles. Concordam. Logo após esse momento, carregam o transporte em cerca de uma hora. A carga segue viagem.

Nos dias seguintes, a maior parte dos técnicos de museografia trabalhará noutras atividades. Apenas permanecerá uma equipa mínima na desmontagem da exposição de José Barrias. Nos três dias que faltam para a semana terminar embalam as obras a devolver à Fundação Ilídio Pinho. Depois, protegem os armários a restituir às escolas. É tudo recolhido no dia 8 de julho. Primeiro começa a recolha pela transportadora de carga geral. E, logo a seguir, outra transportadora carrega as obras de arte a entregar ao proprietário, na região norte. Por fim, movimentam-se, para uma reserva, as obras *Quase Romance*, 1972-85 e o *Caderno de Serralves*, 2010-2011 com o objetivo de serem desemolduradas e guardadas. O *Caderno de Serralves*, 2010-2011, embora não pertencendo à Fundação de Serralves, ficará em depósito.

A *registrar* tem conhecimento que, no dia 8 de julho, tanto as obras propriedade do artista como as do novo proprietário são entregues, intactas, no destino.

**Desmontagem da exposição de José Barrias, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves**

Desmontagem e embalamento da obra *O Jardim dos Enganos*, 2009-10





*Desmontagem de No Mundo, 1995*



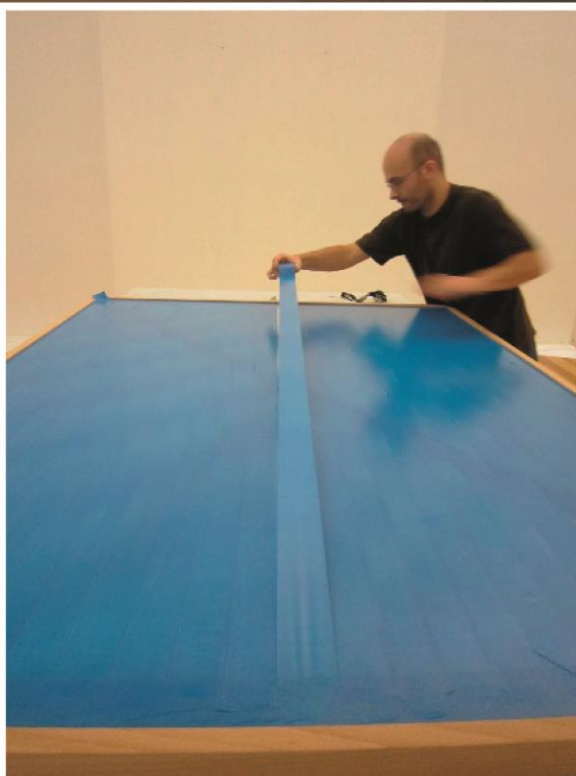
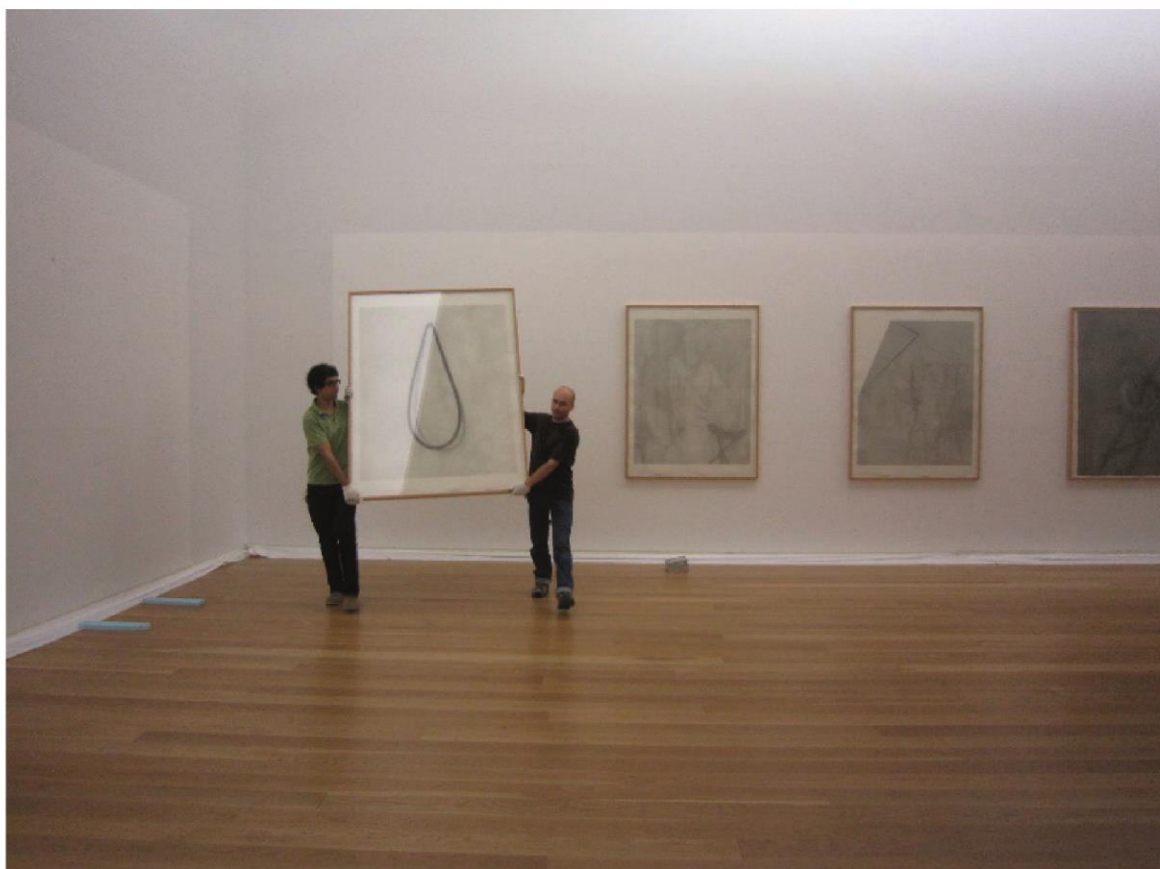
Desmontagem e embalamento da obra *Político dos Enganos*, 2010



Desmontagem e embalagem dos elementos da *Wunderkammer*



Desmontagem e embalagem dos elementos do *Cabinet des Dessins*



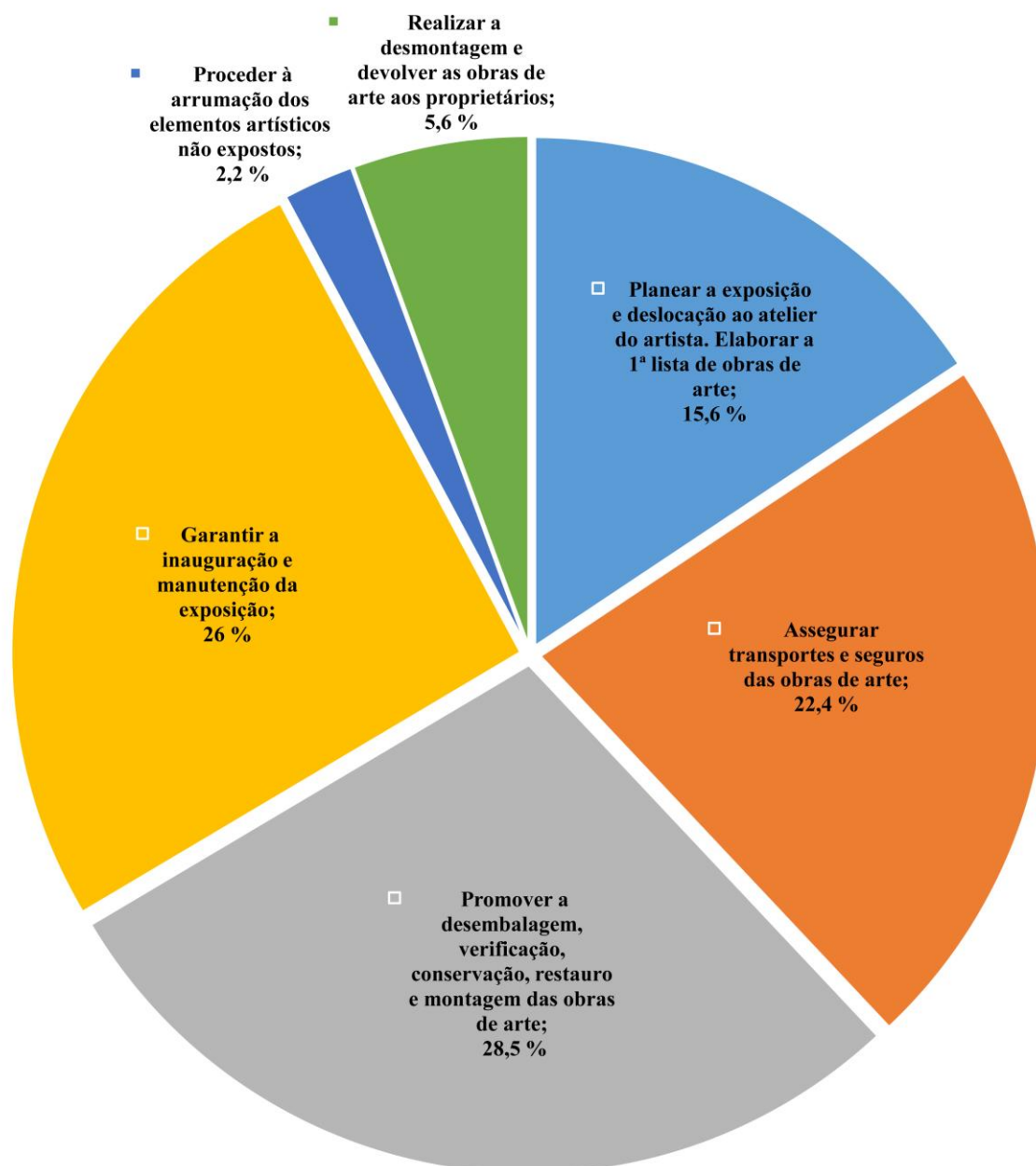
## 11. Conclusão da exposição (julho de 2011)

No dia 22 de julho de 2011, a *registrar* recebe a fatura de devolução da exposição de José Barrias, a qual lhe parece conter incorreções. Após dialogar com um colega da Direção Administrativo Financeira e de Operações confirma-se o erro. Logo, a *registrar* entra em contacto com a transportadora para reavaliarem a fatura. A situação é resolvida em breve. Os procedimentos associados à exposição *In Itinere* chegam ao fim. A documentação é organizada e arquivada.

Na página seguinte, apresenta-se uma tabela com as principais atividades que a *registrar* realizou e/ou coordenou na exposição *In Itinere*, sobre José Barrias, permitindo sintetizar o essencial da ‘Parte II’ do trabalho. Constata-se que o planeamento da exposição teve início, aproximadamente, no dia 23 de junho de 2010 e a conclusão do trabalho a 22 de julho de 2011. E, logo a seguir, revela-se um gráfico de setores onde a informação apresentada na tabela anterior é agrupada nos principais setores de atividade da profissional, no projeto expositivo. Assim, verifica-se que 15,6% do tempo inicial correspondeu ao planeamento da exposição, incluindo a deslocação ao atelier de José Barrias (Milão) e a elaboração da primeira lista de obras de arte. Em seguida, destacam-se três grandes etapas, que ocuparam a maior parte do tempo: assegurar transportes e seguros das obras de arte (22,4%); promover a sua desembalagem, verificação, conservação, restauro e montagem (28,5%); garantir a inauguração e manutenção da exposição (26%). A arrumação dos elementos artísticos não expostos (2,2%); a desmontagem e devolução das obras de arte aos proprietários (5,6%) apresentaram valores residuais, quando comparados com outras fases. No entanto, pelo facto de serem etapas menos morosas não se pode induzir que sejam menos complexas.

Principais atividades que a <i>registrar</i> realizou c/ou coordenou na exposição <i>In Itinere</i> , sobre José Barrias														
Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea														
Ano	2011												Total dias (média)	
	2010			MAR			ABR			JUN				JUL
Mês	JUN	SET	OUT	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	1ª	2ª	3ª	4ª	
Semana	4ª	2ª	3ª	2ª	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	1ª	2ª	3ª	4ª	
Início do planeamento da exposição (1º contacto com transportadoras)														23/06/10
Deslocação ao atelier do artista em Milão														4
Elaboração da lista das obras de arte para transportes														10
Solicitação do orçamento para embalagem, recolha e devolução da exposição (Porto / Milão)														1
Elaboração da listas das obras de arte para seguros e solicitação de prémio de seguro														3
Proposta e adjudicação dos transportes e seguros														2
Embalagem no atelier do artista, em Milão														2
Receção das obras de arte provenientes de Milão														1
Transportes das obras de arte a emoldurar no Porto														2
Descablagem, verificação e montagem de todas as obras de arte (Milão e Lisboa)														15
Planeamento e receção dos transportes de armários para a apresentação da obra <i>Wunderkammer</i>														5
Restauração de obras de arte														3
Desinfestação e recuperação dos armários da <i>Wunderkammer</i>														5
Engrandimento d'O <i>Jardim dos Enganos</i> , 2009-2010														1
Receção, verificação e aprovação das faturas de transportes														4
Verificação, com José Barrias, da forma de instalação da obra da coleção do MACS e inserção em bases de dados														1
Afiação dos parâmetros museológicos adequados à conservação preventiva das obras de arte em exposição														0,5
Arrumação dos elementos artísticos não expostos e materiais de embalagem														2
Reinício do planeamento dos transportes de devolução														15/04/11
Inauguração da exposição														1
Manutenção da exposição														22
Desmontagem e devolução da exposição aos proprietários														5
Conclusão do trabalho associado à exposição														22/07/11

Principais atividades que a *registrar* realizou e/ou coordenou na exposição  
*In Itinere*, sobre José Barrias  
Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea



## 12. Conclusões

Considera-se não ser possível a apresentação de uma perspectiva global e unívoca sobre as funções que um *registrar* deve desempenhar, uma vez que não existe uma única forma de exercer o cargo. Verificam-se variações de país para país ou, mesmo, de instituição para instituição, embora sejam evidentes pontos em comum, que possibilitam que a designação profissional subsista e se vá expandindo, à medida que a especialização museológica ganha maior visibilidade. Tendo em conta essa especificidade, optou-se pela apresentação de um caso prático de desempenho da profissão num museu de arte contemporânea, com a adjuvante de a aluna aí trabalhar.

O projeto selecionado coincidiu com a exposição *In Itinere*, em torno das criações de José Barrias, na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. Na presente dissertação revela-se que a sua concretização exigiu um grande trabalho e entusiasmo da equipa, tendo sido essencial o contributo da área em análise. As etapas que requereram maior tempo, por parte da profissional, coincidiram com o planeamento e desenrolar dos transportes e seguros das obras de arte; com a sua desembalagem, verificação, conservação, restauro e montagem; assim como com a inauguração e manutenção da exposição.

Embora se possam estabelecer paralelismos com outros projetos expositivos, é conveniente compreender que a conceção de cada um inclui idiosincrasias que motivam a ação dos agentes que o implementam, de determinado modo, o que pode fazer variar as proporções temporais das atividades organizativas. Tendo em conta a presente exposição – entre outros projetos nos quais a *registrar* trabalhou, alguns dos quais brevemente abordados – conclui-se que cada exposição de arte contemporânea é única. Logo, o trabalho realizado pelo *registrar*, na sua organização, também constitui uma experiência singular, estando dependente dos artistas envolvidos, dos elementos artísticos selecionados, das equipas de trabalho presentes, das condições museológicas e financeiras da instituição, ou de outros fenómenos circunstanciais, tais como o tempo e o espaço, contemplados para as operações.

Independentemente da originalidade de cada projeto expositivo, o principal âmbito de intervenção do *registrar* centra-se na salvaguarda das obras de arte. E a conservação preventiva constitui o eixo central das estratégias museológicas que permitem perpetuar esse espólio. Ela engloba uma série de paradoxos e desafios, aos quais os *registrars* têm de



responder com profissionalismo, flexibilidade e, até, criatividade. Em suma, considera-se que a conservação preventiva está na base de todo o seu trabalho, incidindo não só nas medidas de controlo de infestações, ‘luz’, temperatura e humidade relativa, como no diálogo com o público, ou colegas sobre a temática, para além de abranger o planeamento dos transportes, seguros, manipulação, verificação, apresentação e armazenamento das obras de arte, ao longo de todo o processo expositivo.

Por outro lado, o cumprimento das funções exige um conhecimento multidisciplinar e uma grande flexibilidade – nomeadamente linguística e argumentativa – na interação com diferentes agentes. A profissão constitui um *work in progress*, em sintonia com as reconfigurações dos museus e da Museologia. Por esse motivo, considera-se que os profissionais devem ter a possibilidade de aceder a formação e trocar experiências com outros colegas congéneres no seu país e internacionalmente, por forma a manterem a exigência que o respetivo desempenho requiere.

Relativamente ao contexto nacional, considera-se que a presença de *registrars* é escassa nos organogramas dos museus, constituindo uma falha. Existe um longo caminho a percorrer em Portugal, embora as instituições e os profissionais abordados tenham o mérito de traçar um percurso exemplar, numa paisagem ainda tão despovoada pela profissão. Conclui-se que seria útil a presente especialização ser divulgada, para que se torne mais efetiva a salvaguarda do património; seria necessária a existência de *registrars* em museus, para além dos que se dedicam à arte contemporânea; deveria ponderar-se a contratação do seu número em função da dimensão da instituição, do espólio e das atividades; um número reduzido de profissionais pode não conseguir desempenhar as funções com qualidade e eficiência.

Muito mais poderia ser escrito na conclusão deste trabalho. No entanto, considera-se que a presente dissertação não é uma investigação conclusiva mas a apresentação de uma profissão – ainda tão desconhecida – e o levantar de questões a investigar no futuro.

Encerro invocando que os *registrars* – e a equipa do museu, no seu todo – são, especialmente, responsáveis pela proteção do património material e imaterial a seu cargo, o que não pode invalidar que se alienem da defesa do património natural, em simultâneo. Não são realidades independentes. Fazem parte do mesmo ecossistema terrestre e estão no centro das questões éticas contemporâneas, tão importantes no desempenho de qualquer profissão.

### 13. Bibliografia<sup>35</sup>

ALMEIDA, Marta Moreira de, OLIVEIRA, Daniela (conceção), 2012, *Conservação & Preservação: Arte Contemporânea. 1º Seminário: Controlo Integrado de Infestações*, Fundação de Serralves (Porto).

ARCHER, Michael, 2002 [1996], “Preface”, “Chapter 1: The Real and Its Objects” in *Art Since 1960*, Thames & Hudson. World of Art (London).

BARRIAS, José, 2011, *In Itinere*, Fundação de Serralves (Porto).

BERGER, John, Blomberg, Sven e outros, 1972, *Modos de Ver*, Edições 70 (Lisboa).

BIRNBAUM, DARA, 2010, *Dara Birnbaum: The Dark Matter of Media Light*, S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuale Kunst (Ghent), Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto), DelMonico Books, Prestel (Berlin, London, Munich, New York).

BUCK, Rebecca A., GILMORE, Jean Allman, 2001 [1998], *The New Museum Registration Methods*, American Association of Museums (Washington).

ARDEMAGNI, Monica, 2008, “El Público y la Conservación del Patrimonio”, pp. 111-129 in RUSILLO, Santos M. Mateos (coord.), *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

BOLAÑOS, Maria, “Epílogo: Museus para el Fin de Siglo”, pp. 413-478 in *Historia de los Museos en España*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

CASALEIRO, Pedro Enrech, 2010, “Museologia da Ciência: Perspectivas Cruzadas numa Década de Excelência e Inovação”, pp. 126-143 in *Museologia.pt*, n.º 4, Instituto dos Museus e da Conservação (Lisboa).

---

<sup>35</sup> Toda a informação bibliográfica foi traduzida e revista por Ana Sofia Andrade, a partir da língua original das fontes analisadas e citadas.

CHARMAN, Helen, ROSE, Katherine, WILSON, Gillian (ed.), 2006, *The Art Gallery Handbook: a Resource for Teachers*, Tate (London).

CROFT, Catherine, 2002, "Animal Magic", pp. 32-34, *Museums Journal* (vol. 102, nº. 9), Museums Association (London).

DEAN, David, 1998 [1994], *Museum Exhibition: Theory and Practice*, Routledge (London).

DELOCHE, Bernard, 2001, "Estatus de la Museología", pp. 104-128 in *El Museo Virtual: Hacia una Ética de las Nuevas Imágenes*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

DIAS, Nélia, "The visibility of difference: Nineteenth-century French anthropological collections", pp. 36-52 in Macdonald, Sharon (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Routledge (London, New York).

DONZEL, Catherine, 1998, *New Museums*, Telleri (Paris).

GENOWAYS, Hugh H., IRELAND, Lynne M., 2003, "Collection Management Policies" (Cap. 8), pp.175-195 in *Museum Administration: an Introduction*, Altamira Press (Lanham, New York, Oxford, Toronto, Walnut Creek).

GOMBRICH, E. H., 2006 [1950], "Introdução: Sobre Arte e os Artistas", pp. 16-37 in *A História da Arte*, Público-Comunicação Social, SA, sob licença de Phaidon Press Limited (Londres).

GONZALO, Elena Hemando (dir.), 2006, *Exposiciones Temporales: Organización, Gestión, Co-ordinación*, Artes Gráficas PALERMO, S.L..

HÉRNANDEZ, Francisca Hernández, 1998, *El Museo como Espacio de Comunicación*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

HÉRNANDEZ, Francisca Hernández, 2006, "Planteamientos Teóricos de la Museología", Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

HOOPER-GREENHILL, Eilean, 1998 [1994], *Los Museus y sus Visitantes*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

KNIGHT, Barry, 2002, “Study Confirms Visitors as a Main Source of Museum Dust”, p. 11 in PES, Javier (ed.), *Museum Practice* (Issue 20, vol. 7, n.º 2), Museums Association (London).

LAMPUGNANI, Vittorio, SACHS, Angeli (ed.), 1999, *Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, Prestel (London, Munich, New York).

LORD, Gail Dexter, LORD, Barry, 2000 [1997], *The Manual of Museum Management*, The Stationery Office (London).

LUGLI, Adalgisa, 2005, *Naturalia et Mirabilia: Il Collezionismo Enciclopedico Nelle Wunderkammern d’Europa*, Edizioni Gabriele Mazzota (Milano).

MACDONALD, Sharon, 1999 [1998], “Preface”, pp. XI-XIII, “Exhibitions of Power and Powers of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display” (cap.1), pp. 1-24 in Macdonald, Sharon (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Routledge (London, New York).

MARINCOLA, Paula, 2008 [2006], “Introduction: Practice Makes Perfect” in MARINCOLA, Paula (dir), *What Makes a Great Exhibition?: Questions of Practice*, Philadelphia Exhibitions Initiative (Philadelphia).

MARSTINE, Janet (ed.), 2006, *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, Blackwell Publishing (Malden, Oxford, Victoria).

MEIRELES, Cildo, 2013, *Cildo Meireles*, Serralves (Porto), Cosacnaify (São Paulo).

MENDES, José Amado, 1999, “O Papel Educativo dos Museus: Evolução Histórica e Tendências Actuais”, *Didaskalia* (Separata), vol. XXIX, fascículos 1-2, pp. 667-692.

MICHALSKI, Stefan, 2013, “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared”, Canadian Conservation Institute, [www.cci-icc.gc.ca](http://www.cci-icc.gc.ca), 18-7-2013 (data da última modificação).

MOORE, Kevin (ed.), 1998, *La Gestión del Museo*, Gijón, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

PATRÍCIO, Odete, “A Gestão de Museus – uma Abordagem a Partir da Fundação de Serralves”, 2008, pp. 212-227, *Museologia.pt*, ano II, n.º 2, Instituto dos Museus e da Conservação (Lisboa).

PEARCE, Susan M., “Museums, Objects and Collections” (cap. 1), 1998 [1992], pp. 1-14 in *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press (London).

RICO, Juan Carlos, 2006, “Presentación”, pp. 11-15, “Museología, Museografía, Expografía, Técnicas Expositivas”, pp. 17-24 in *Manual Práctico de Museología, Museografía e Técnicas Expositivas*, Sílex, S.L. (Madrid).

RITCHIE, Ian, 1994, “An Architect’s View of Recent Developments in European Museums”, pp. 7-30 in MILES, Roger, ZAVALA, Lauro (ed.), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, Routledge (London, New York).

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.), 1993, *Iniciação à Museologia*, Universidade Aberta (Lisboa).

SANTACANA I MESTRE, Joan, LLONCH MOLINA, Nayra, 2008, “El Depósito: el desafío de la conservación en el almacén”, pp. 169-172 in *Museo Local: la Cenicienta de la Cultura*, Ediciones Trea, S.L. (Gijón).

SEROTA, Nicholas, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, 2000, Thames & Hudson (London).

STAM, Deirdre C., 2005, “The Informed Muse: the Implications of ‘The New Museology’ for Museum Practice”, pp. 54-70 in CORSANE, Gerard (ed.), *Heritage, Museums and Galleries: an Introductory Reader*, Routledge (New York, Oxon).

VAQUINHAS, Irene, 2014, “Museus do Feminino, Museologia de Género e o Contributo da História” in Revista *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº3, [online], Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora (pesquisa realizada a 27 de maio de 2014).

VINSON, Isabelle, 2001, “Heritage and Museology: a New Convergence”, pp. 58-63 in *Museum International*, Nº. 211 (vol. 53, n.º 3), UNESCO (Paris).

#### **14. Sítios consultados<sup>36</sup>**

Canadian Conservation Institute (Canada), <http://www.cci-icc.gc.ca/index-eng.aspx>, pesquisa realizada a 4 de julho de 2014.

ICOM (Portugal), [www.icom-portugal.org](http://www.icom-portugal.org), campo “Definições”, “Código Deontológico”, pesquisa realizada a 21 de abril de 2014.

Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea (Portugal), [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt), pesquisas em vários campos em momentos distintos.

James Heal (Inglaterra), <http://www.james-heal.co.uk/en/blue-wool-standards>, pesquisa realizada a 4 de julho de 2014.

Museu del Disseny de Barcelona (Espanha), <http://www.museudeldisseny.cat/>, pesquisa realizada a 10 de julho de 2014.

Solar Dynamics Observatory. NASA (EUA), <http://sdo.gsfc.nasa.gov/>, pesquisa realizada a 1 de outubro de 2014.

---

<sup>36</sup> Toda a informação bibliográfica foi traduzida e revista por Ana Sofia Andrade, a partir da língua original das fontes analisadas e citadas.

The Lighting Research Center, Rensselaer Polytechnic Institute (EUA), [www.lrc.rpi.edu](http://www.lrc.rpi.edu), campo “Light Sources and Color”, pesquisa realizada a 4 de julho de 2014.

Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Wool\\_Scale](http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Wool_Scale), pesquisa realizada a 4 de julho de 2014.

## **15. Créditos fotográficos**

Todas as fotografias foram realizadas por Ana Sofia Andrade, com exceção da imagem que está na página 52, que foi retirada do sítio Solar Dynamics Observatory. NASA (EUA) e das que estão presentes na visita guiada escrita por José Barrias, que são da sua responsabilidade.

## **PARTE III**

### **ANEXOS**



## **1. Nota informativa sobre a formação e funções desempenhadas pelos *registrars* a trabalhar no contexto nacional**

### **1.1. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa)**

Amélia Godinho trabalha no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) há mais de 30 anos.

Não tendo, como menciona, uma formação específica na área, sempre exerceu as mesmas funções, embora a designação de *registrar* apenas lhe tenha sido atribuída recentemente, durante a direção artística do Dr. Pedro Lapa.<sup>37</sup> Com a internacionalização do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e a organização de exposições internacionais houve necessidade de adotar o nome ‘lá de fora’, para uma melhor compreensão das funções e diálogo com colecionadores e artistas internacionais. Foi durante a Direção do Dr. Pedro Lapa que o MNAC produziu exposições de artistas internacionais de renome, projetando o nome e a competência da equipa. Sobre o desempenho das funções, enumera a recolha de peças em colecionadores privados, o acompanhamento de empréstimos do MNAC para instituições, o registo da entrada de peças no espólio, o acompanhamento das montagens, a receção das peças, avaliando-as à chegada (mais tarde revistas pela conservadora da área), o contacto com artistas e colecionadores para empréstimos, a solicitação da cobertura do seguro das obras a expor, etc. (GODINHO 3-4-2014).

### **1.2 Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea (Lisboa)**

No Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea trabalham os *registrars* António Pedro Mendes, desde 1998, e Francisca Sousa, desde 2011. Francisca Sousa é licenciada em Conservação e Restauro pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, com a especialidade de Conservação Preventiva e Conservação e Restauro de Arte Contemporânea.

António Pedro Mendes afirma que, no desempenho das funções, é necessário acompanhar permanentemente as obras de arte, quer estejam em reserva, em salas de exposição ou a viajar. E

---

<sup>37</sup> Antigo Diretor.

estas obras podem ser as coleções que o Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea possui ou peças que venham para as exposições temporárias que a instituição venha a organizar (MENDES 14-3-2014). Complementarmente, Francisca Sousa refere que o trabalho também incide na gestão e manutenção da base de dados (SOUSA 20-2-2014).

Relativamente a obstáculos profissionais, Francisca Sousa afirma que a maior dificuldade está na sensibilização para as questões da conservação preventiva. É um trabalho de *backstage*, com pouca visibilidade e cujos resultados não são gritantes, uma vez que o objetivo é, precisamente, garantir que nada saia da normalidade o que, por vezes, dificulta as chamadas de atenção para este tipo de atuação (SOUSA 20-2-2014). António Pedro Mendes acrescenta que, nos grandes museus da Europa, existem *registrars* para a colocação das peças em exposição e *registrars* que fazem o registo e acompanham as peças dentro das reservas. Mas, em Portugal, uma pessoa tem que fazer tudo (MENDES 14-3-2014).

### **1.3. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea (Porto)**

Daniela Oliveira é licenciada em História, variante Arte, e pós-graduada em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 1999 principiou funções de *registrar* assistente na Fundação de Serralves. A partir de 2001 prossegue *registrar* (autónoma).

Na sua opinião, a pós-graduação foi fundamental para exercer a profissão. As funções foram sendo reconfiguradas ao longo do tempo, de acordo com as necessidades do Serviço de Artes Plásticas, o que lhe possibilitou adquirir mais competências, quer ao nível da gestão das coleções do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, quer ao nível da organização de exposições com as coleções provenientes de outros museus, colecionadores privados ou outras entidades. Durante algum tempo dedicou-se, exclusivamente, à coleção ficando encarregue, sobretudo, da sua reorganização nos espaços de reserva e respetiva conservação preventiva. No presente trabalha, em simultâneo, nas exposições temporárias e na coleção.

Sobre a gestão da coleção o trabalho inclui: inventariar, compilar e registar informação (em suporte informático ou papel) sobre a obra de arte em todas as vertentes (técnica, curatorial, conservação, etc.); arrumar e organizar nas reservas; monitorizar o estado de conservação; controlar movimentos; supervisionar a embalagem e montagem; gerir empréstimos, etc.. No campo da organização de exposições, as funções incluem diligências ao nível dos transportes, seguros, embalagem e desembalagem, realização dos *condition reports*, acompanhamento dos processos de empréstimos, supervisionamento da montagem e desmontagem. Também trabalha em equipa com a

curadoria, colaborando na produção de exposições, através da disponibilização de dados, materiais e meios, embora sem executar as tarefas curatoriais propriamente ditas.

Ao desafiar a colega para tecer comentários sobre eventuais dificuldades da profissão invoca o desconhecimento sobre o que fazem. Comparando com outras funções, parece que o seu papel é pouco significativo no ‘todo’. Acrescenta que, em Portugal, parece não existir uma tradição museológica relevante – na área – e, por esse motivo, os *registrars* são relegados para um papel pouco destacado. Internacionalmente – sobretudo nos países anglo-saxónicos – a posição hierárquica, da profissão, no organograma do museu pode coincidir, por exemplo, com *registrar* assistente, *registrar* ou *registrar sénior* (OLIVEIRA 8-4-2014).

Em 2000 a Fundação de Serralves contrata Inês Venade. Com um Curso Superior de Conservação e Restauro, a *registrar* integra a equipa do Serviço de Artes Plásticas para exercer a profissão no âmbito da coleção e das exposições temporárias. No presente, as suas funções incidem na organização das exposições temporárias incluindo:

- ser responsável pela gestão das obras de arte cedidas à Fundação de Serralves, a título de empréstimo, e pela salvaguarda do seu bom estado de conservação, ao longo de todo o processo expositivo;
- organizar, negociar e garantir o seguro ‘prego a prego’ das obras de arte emprestadas à fundação, incluindo o controlo orçamental dos custos inerentes;
- gerir processos de sinistro das obras de arte emprestadas à fundação;
- organizar, negociar e garantir o transporte de recolha e devolução das obras de arte emprestadas à fundação, incluindo o controlo orçamental dos custos inerentes;
- elaborar o arquivo, em suporte informático e documental, relativo à entrada e saída das obras de arte emprestadas à fundação;
- zelar pelo bom estado de conservação das obras de arte na montagem e desmontagem, durante o período de exposição e, se necessário, acondicioná-las nas reservas;
- implementar práticas de conservação preventiva através da avaliação e acompanhamento do estado de conservação das obras de arte em exposição;
- elaborar os relatórios do estado de conservação das obras de arte;
- solicitar e coordenar as intervenções de conservação e restauro necessárias para a manutenção do bom estado das obras de arte, emprestadas à fundação;
- supervisionar o manuseamento das obras de arte emprestadas à fundação durante a descarga do camião, desembalagem, instalação, embalagem e carregamento no camião;

- acompanhar, na qualidade de *courrier*, as exposições organizadas pela fundação e as exposições co-produzidas com instituições parceiras;
- acompanhar *courriers* de instituições proprietárias das obras de arte emprestadas à fundação;
- assessorar a elaboração de contratos de cedências de obras de arte;
- planear e gerir os recursos humanos e materiais durante a montagem e desmontagem de uma exposição, em estreita colaboração com o curador responsável pela coordenação da exposição (VENADE 3-4-2014).

Helena Abreu é a *registrar* contratada pela Fundação de Serralves no ano 2004. Licenciada em História, variante História da Arte, tem Curso de Especialização em Ciências Documentais, Opção Arquivo e Mestrado em Museologia e Património Cultural, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O trabalho é desenvolvido, sobretudo, em equipa com a *registrar* Daniela Oliveira, sendo responsável pela gestão das obras de arte da Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea e pela salvaguarda do seu bom estado de conservação. Os seus objetivos incluem:

- planificar o calendário de execução de tarefas atribuídas em colaboração com a Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas;
- orçamentar, negociar e controlar o orçamento dos custos relacionados com o funcionamento da Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea;
- garantir o registo de entrada e saída das obras de arte da coleção, através da atualização constante no inventário informático da coleção;
- organizar, negociar e garantir o seguro ‘prego a prego’ das obras de arte da coleção, incluindo o controlo orçamental dos custos inerentes;
- gerir processos de sinistro das obras de arte da coleção;
- elaborar o arquivo, em suporte informático e papel, relativo à entrada e saída das obras de arte da coleção e respetivos relatórios do estado de conservação;
- gerir os processos de empréstimo das obras de arte da coleção;
- zelar pelo bom estado de conservação das obras de arte durante a montagem e desmontagem das exposições da coleção, bem como durante o período de exposição;
- zelar pelo bom acondicionamento das obras de arte da coleção nas reservas;
- organizar e garantir o transporte de recolha e devolução das obras de arte da coleção, quando emprestadas a instituições parceiras nacionais e internacionais, incluindo o controlo orçamental dos custos inerentes;

- desenvolver práticas de conservação preventiva, através da avaliação e acompanhamento do estado de conservação das obras de arte da coleção nas reservas e em exposição;
- solicitar e coordenar as intervenções de conservação e restauro necessárias para a manutenção do bom estado das obras de arte da coleção;
- supervisionar a carga e descarga do camião que transportar as obras de arte da coleção, quando cedidas a instituições parceiras nacionais ou internacionais;
- supervisionar o manuseamento das obras de artes durante a embalagem e desembalagem, os seus movimentos nas reservas e nas galerias;
- acompanhar, na qualidade de *courrier*, as obras de arte da coleção, quando cedidas a instituições parceiras nacionais e internacionais;
- assessorar a elaboração dos contratos de aquisição, doação e depósito das obras de arte da coleção;
- colaborar no fornecimento de informações, sobre a coleção, a pedidos externos de esclarecimento, sobretudo de investigadores e estudantes.

Relativamente às dificuldades da profissão, expressa a perplexidade pelo facto de serem raras as instituições portuguesas que adotam a terminologia ‘*registrar*’. O termo e as funções específicas são, regra geral, desconhecidas. Há uns anos, numa reunião de profissionais de museus portugueses, constatou serem poucas as instituições com *registrars* e as funções não eram bem conhecidas, confundindo-se com trabalho administrativo. A *registrar* considera que, em Portugal, muitos museus parecem próximos de modelos tradicionais, sem abertura às evoluções que a área teve. Na sua perspetiva, embora não sendo a única justificação para a questão, a grave crise que, nos últimos anos, tem assolado o país – tão fortemente sentida na Cultura – tem levado a um acentuado subfinanciamento dos museus e as instituições deparam-se com dificuldades acrescidas, ficando em causa o trabalho e a colaboração com outras entidades, sobretudo a nível internacional, o que poderá ter conduzido à estagnação de conceitos e ao distanciamento das transformações do meio. Expressa, também, que uma das principais dificuldades que, diariamente, enfrenta prende-se com a falta de compreensão sobre a complexidade das tarefas que um *registrar* desempenha. Trabalhos aparentemente simples revestem-se de uma complexidade nem sempre visível e, por isso, incompreendida (ABREU 23-4-2014).

A última *registrar* contratada é Ana Sofia Andrade. Licenciada em Antropologia, pela Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra e com o primeiro ano concluído no 2º Ciclo em História, Especialização em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, começa por realizar um estágio, em 2004, no Serviço

de Artes Plásticas da Fundação de Serralves. Aí colabora tanto nas áreas da produção como do registo. Entre 2004 e 2005 é contratada para trabalhar, como *registrar*, com o intuito de substituir Inês Venade, durante a respetiva licença de maternidade. Mas, só a partir de 2006 volta a integrar a equipa das *registrars*, primeiro como *registrar* assistente e, depois, como *registrar* (autónoma). As funções foram sendo reconfiguradas incidindo, invariavelmente, na organização das exposições temporárias, com as competências, na área, das colegas Inês Venade e Daniela Oliveira.

#### **1.4. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)**

No Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (CAM-FCG), Rosário Ricardo é *registrar* desde 2013, sendo a primeira profissional na instituição com a designação. Licenciada em História, variante de História da Arte, efetuou uma pós-graduação em Museologia/ Conservação e tenciona continuar a atualizar a formação. Sobre as suas funções informa que incluem:

- inventariar as obras de arte pertencentes à Coleção do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, ao nível de aquisições e doações, e inserir nas bases de dados informáticas;
- manter o registo informático atualizado relativo à movimentação das obras de arte da coleção, incluindo movimentos internos – das reservas para as salas de exposição e espaços da fundação – e movimento externos, tais como empréstimos ao exterior;
- receber as obras de arte emprestadas ao CAM-FCG, avaliar o seu estado de conservação (realização dos *condition report*), monitorizar a movimentação nos espaços do CAM-FCG e posterior devolução aos proprietários. A monitorização da movimentação implica a supervisão de todos os movimentos que a obra de arte possa ter, tais como ir para o gabinete de restauro ou para o atelier de fotografia, para ser fotografada;
- acompanhar, na qualidade de *courrier*, as obras de arte do CAM-FCG, se necessário, aquando de empréstimos a entidades exteriores;
- prestar informações sobre questões de ordem técnica e historial de obras de arte do CAM-FCG em resposta a solicitações externas, quer a particulares ou a instituições culturais;
- executar outras atividades ligadas a esta área técnica, tais como pesquisar informação sobre os artistas e obras da coleção, dar apoio às conservadoras, sempre que solicitado, nas tarefas relacionadas com a gestão da coleção (RICARDO 2-1-2014).

Acrescenta que, para a execução eficiente das funções de *registrar*, é necessário desenvolver uma estreita articulação com as restantes equipas do CAM-FCG, nomeadamente com as equipas de curadoria, conservação e museografia (RICARDO 2-1-2014).

## **2. Legislação portuguesa subjacente à prática dos despachos alfandegários das obras de arte**

**2.1. Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais, publicado no Jornal Oficial da União Europeia, a 10 de fevereiro de 2009.**

**2.2. Regulamento de Execução (UE) N.º 1081/2012 da Comissão de 9 de novembro de 2012, no que respeita ao Regulamento (CE), N.º 116/2009 do Conselho, relativo à exportação de bens culturais, 22 novembro de 2012.**

**2.3. Circular 39/2011, Série II. Assunto: Exportação de Bens Culturais: Instruções de Aplicação do Regulamento (CE), n.º 116/2009 do Conselho de 18 de dezembro de 2008 e do Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão de 30 de março de 1993. Ref. Circular n.º 2/2007, Série II.**





## I

(Actos aprovados ao abrigo dos Tratados CE/Euratom cuja publicação é obrigatória)

## REGULAMENTOS

## REGULAMENTO (CE) N.º 116/2009 DO CONSELHO

de 18 de Dezembro de 2008

relativo à exportação de bens culturais

(Versão codificada)

O CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA,

Tendo em conta o Tratado que institui a Comunidade Europeia, nomeadamente o artigo 133.º,

Tendo em conta a proposta da Comissão,

Considerando o seguinte:

- (1) O Regulamento (CEE) n.º 3911/92 do Conselho, de 9 de Dezembro de 1992, relativo à exportação de bens culturais <sup>(1)</sup>, foi várias vezes alterado de modo substancial <sup>(2)</sup>. Por uma questão de clareza e racionalidade, deverá proceder-se à codificação do referido regulamento.
- (2) Para a manutenção do mercado interno convém estabelecer uma regulamentação das trocas comerciais com os países terceiros de modo a assegurar a protecção dos bens culturais.
- (3) É necessário prever medidas destinadas a assegurar, nas fronteiras externas da Comunidade, um controlo uniforme da exportação de bens culturais.
- (4) Um sistema desse tipo impõe a apresentação de uma licença emitida pelo Estado-Membro competente, antes da exportação de bens culturais abrangida pelo presente regulamento. Isso implica uma definição precisa do âmbito dessas medidas e das respectivas regras de execução. A implementação desse sistema deverá ser tão simples e eficaz quanto possível.
- (5) As medidas necessárias à execução do presente regulamento deverão ser aprovadas nos termos da Decisão

1999/468/CE do Conselho, de 28 de Junho de 1999, que fixa as regras de exercício das competências de execução atribuídas à Comissão <sup>(3)</sup>.

- (6) Perante a significativa experiência adquirida pelas autoridades dos Estados-Membros na aplicação do Regulamento (CE) n.º 515/97 do Conselho, de 13 de Março de 1997, relativo à assistência mútua entre as autoridades administrativas dos Estados-Membros e à colaboração entre estas e a Comissão, tendo em vista assegurar a boa aplicação das regulamentações aduaneira ou agrícola <sup>(4)</sup>, o referido regulamento deverá ser aplicável nesta matéria.
- (7) O Anexo I do presente regulamento tem em vista precisar as categorias de bens culturais que deverão ser objecto de uma protecção especial nas trocas comerciais com países terceiros, sem prejuízo da definição pelos Estados-Membros de bens considerados como património nacional na acepção do artigo 30.º do Tratado,

APROVOU O PRESENTE REGULAMENTO:

*Artigo 1.º*

**Definição**

Sem prejuízo dos poderes dos Estados-Membros nos termos do artigo 30.º do Tratado, entende-se por «bens culturais», na acepção do presente regulamento, os bens incluídos na lista do Anexo I.

*Artigo 2.º*

**Licença de exportação**

1. A exportação de bens culturais para fora do território aduaneiro da Comunidade está sujeita à apresentação de uma licença de exportação.

<sup>(1)</sup> JO L 395 de 31.12.1992, p. 1.

<sup>(2)</sup> Ver Anexo II.

<sup>(3)</sup> JO L 184 de 17.7.1999, p. 23.

<sup>(4)</sup> JO L 82 de 22.3.1997, p. 1.

2. A licença de exportação é emitida, a pedido do interessado:

- a) por uma autoridade competente do Estado-Membro em cujo território se encontrava, legal e definitivamente, o bem cultural em causa em 1 de Janeiro de 1993;
- b) ou, após essa data, por uma autoridade competente do Estado-Membro em cujo território se encontra após expedição legal e definitiva de outro Estado-Membro, ou importação de um país terceiro ou reimportação de um país terceiro depois de expedição legal de um Estado-Membro para esse país.

No entanto, sem prejuízo do n.º 4, o Estado-Membro competente nos termos das alíneas a) ou b) do primeiro parágrafo pode não requerer licenças de exportação para os bens culturais enunciados nos primeiros e segundos travessões da categoria A 1 do Anexo I com um valor arqueológico ou científico reduzido que não sejam produto directo de escavações, descobertas ou estações arqueológicas de um Estado-Membro e cuja presença no mercado seja legal.

A licença de exportação pode ser recusada, para efeitos do disposto no presente regulamento, sempre que os bens culturais em causa sejam abrangidos por legislação de protecção do património nacional de valor artístico, histórico ou arqueológico no Estado-Membro em causa.

Se necessário, a autoridade referida na alínea b) do primeiro parágrafo entrará em contacto com as autoridades competentes do Estado-Membro de proveniência do bem cultural em questão, sobretudo com as autoridades competentes na acepção da Directiva 93/7/CEE do Conselho, de 15 de Março de 1993, relativa à restituição de bens culturais que tenham saído ilícitamente do território de um Estado-Membro <sup>(1)</sup>.

3. A licença de exportação é válida em toda a Comunidade.

4. Sem prejuízo do disposto nos números 1, 2 e 3, a exportação directa do território aduaneiro da Comunidade de bens do património nacional de valor artístico, histórico ou arqueológico que não sejam bens culturais na acepção do presente regulamento está sujeita à legislação nacional do Estado-Membro de exportação.

#### Artigo 3.º

##### Autoridades competentes

1. Os Estados-Membros transmitem à Comissão a lista das autoridades competentes para a emissão das licenças de exportação de bens culturais.

2. A Comissão publica a lista das autoridades, bem como quaisquer alterações nela introduzidas, no *Jornal Oficial da União Europeia*, série C.

#### Artigo 4.º

##### Apresentação da licença de exportação

A licença de exportação é apresentada, para corroborar a declaração de exportação, no momento do cumprimento das formalidades aduaneiras de exportação, à autoridade aduaneira competente para aceitar essa declaração.

#### Artigo 5.º

##### Limitação do número das estâncias aduaneiras competentes

1. Os Estados-Membros podem limitar o número de estâncias aduaneiras habilitadas a proceder ao cumprimento das formalidades de exportação de bens culturais.

2. Quando recorram à possibilidade prevista no n.º 1, os Estados-Membros comunicam à Comissão quais as estâncias aduaneiras habilitadas.

A Comissão publica essas informações no *Jornal Oficial da União Europeia*, série C.

#### Artigo 6.º

##### Cooperação administrativa

Para efeitos do presente regulamento, é aplicável, *mutatis mutandis*, o Regulamento (CE) n.º 515/97, nomeadamente no que se refere à confidencialidade das informações.

Além da cooperação prevista no primeiro parágrafo, os Estados-Membros adoptam todas as disposições necessárias para estabelecer, no plano das suas relações mútuas, uma cooperação entre as administrações aduaneiras e as autoridades competentes referidas no artigo 4.º da Directiva 93/7/CEE.

#### Artigo 7.º

##### Medidas de execução

As medidas necessárias à execução do presente regulamento, nomeadamente as disposições relativas ao formulário a utilizar (por exemplo, o modelo e as características técnicas), são aprovadas nos termos do n.º 2 do artigo 8.º

#### Artigo 8.º

##### Comité

1. A Comissão é assistida por um comité.

2. Sempre que se faça referência ao presente número, são aplicáveis os artigos 3.º e 7.º da Decisão 1999/468/CE.

<sup>(1)</sup> JO L 74 de 27.3.1993, p. 74.

*Artigo 9.º***Sanções**

Os Estados-Membros devem estabelecer as regras relativas às sanções aplicáveis às infracções ao presente regulamento e tomar todas as medidas necessárias para assegurar a sua aplicação. As sanções adoptadas devem ser eficazes, proporcionadas e dissuasivas.

*Artigo 10.º***Relatório**

1. Cada Estado-Membro comunica à Comissão as medidas que tomar nos termos do presente regulamento.

A Comissão transmite essas informações aos outros Estados-Membros.

2. A Comissão apresenta trienalmente ao Parlamento Europeu, ao Conselho e ao Comité Económico e Social Europeu um relatório sobre a aplicação do presente regulamento.

O presente regulamento é obrigatório em todos os seus elementos e directamente aplicável em todos os Estados-Membros.

Feito em Bruxelas, em 18 de Dezembro de 2008.

O Conselho, sob proposta da Comissão, procede trienalmente à análise e, se necessário, à actualização dos montantes mencionados no Anexo I em função dos índices económicos e monetários da Comunidade.

*Artigo 11.º***Revogação**

O Regulamento (CEE) n.º 3911/92, com a redacção que lhe foi dada pelos regulamentos enumerados no Anexo II, é revogado.

As referências ao regulamento revogado devem entender-se como sendo feitas para o presente regulamento e ler-se nos termos do quadro de correspondência constante do Anexo III.

*Artigo 12.º***Entrada em vigor**

O presente regulamento entra em vigor no vigésimo dia seguinte ao da sua publicação no *Jornal Oficial da União Europeia*.

*Pelo Conselho*

*O Presidente*

M. BARNIER

## ANEXO I

## Categorias de bens culturais abrangidos pelo artigo 1.º

A. 1. Objectos arqueológicos com mais de 100 anos, provenientes de:	
— escavações ou descobertas terrestres e submarinas	9705 00 00
— estações arqueológicas	9706 00 00
— colecções arqueológicas	
2. Elementos que façam parte integrante de monumentos artísticos, históricos ou religiosos, provenientes do seu desmembramento, com mais de 100 anos	9705 00 00 9706 00 00
3. Quadros e pinturas, para além dos abrangidos pelas categorias 4 ou 5, feitos inteiramente à mão sobre qualquer suporte e em qualquer material <sup>(1)</sup>	9701
4. Aguarelas, guaches e pastéis feitos inteiramente à mão sobre qualquer suporte <sup>(1)</sup>	9701
5. Mosaicos, para além dos classificados nas categorias 1 ou 2, realizados inteiramente à mão em qualquer material, e desenhos feitos inteiramente à mão sobre qualquer suporte e em qualquer material <sup>(1)</sup>	6914 9701
6. Gravuras, estampas, serigrafias e litografias originais e respectivas matrizes, bem como os cartazes originais <sup>(1)</sup>	Capítulo 49 9702 00 00 8442 50 99
7. Produções originais de estatuária ou de escultura e cópias obtidas pelo mesmo processo que o original <sup>(1)</sup> , para além das abrangidas pela categoria A1	9703 00 00
8. Fotografias, filmes e respectivos negativos <sup>(1)</sup>	3704 3705 3706 4911 91 80
9. Incunábulos e manuscritos, incluindo cartas geográficas e partituras musicais, isolados ou em colecção <sup>(1)</sup>	9702 00 00 9706 00 00 4901 10 00 4901 99 00 4904 00 00 4905 91 00 4905 99 00 4906 00 00
10. Livros com mais de 100 anos, isolados ou em colecção	9705 00 00 9706 00 00
11. Cartas geográficas impressas com mais de 200 anos	9706 00 00
12. Arquivos, e respectivos elementos, de qualquer tipo, e independentemente do respectivo suporte, com mais de 50 anos	3704 3705 3706 4901 4906 9705 00 00 9706 00 00
13. a) Colecções <sup>(2)</sup> e espécimes provenientes de colecções de zoologia, de botânica, de mineralogia e de anatomia	9705 00 00
b) Colecções <sup>(2)</sup> de interesse histórico, paleontológico, etnográfico ou numismático	9705 00 00

<sup>(1)</sup> Que tenham mais de 50 anos e não sejam propriedade dos respectivos autores.

<sup>(2)</sup> Com a seguinte definição que lhes foi dada pelo Tribunal de Justiça no seu acórdão no processo 252/84: «Os objectos a que se refere a posição 97.05 da Pauta Aduaneira Comum devem ser entendidos como aqueles que se revestem das qualidades necessárias para pertencer a uma colecção, isto é, objectos relativamente raros que normalmente já não são utilizados para o fim a que foram inicialmente destinados, sendo susceptíveis de transacção à margem do comércio usual de objectos similares utilizáveis e possuindo elevado valor».

14. Meios de transporte com mais de 75 anos	9705 00 00 Capítulos 86 a 89
15. Qualquer outra antiguidade não mencionada nas categorias A.1 a A.14	
a) Com idade compreendida entre 50 e 100 anos:	
brinquedos, jogos	Capítulo 95
vidros e cristais	7013
artigos de ourivesaria	7114
móveis e objectos de mobiliário	Capítulo 94
instrumentos de óptica, fotografia ou cinematografia	Capítulo 90
instrumentos musicais	Capítulo 92
relojoaria	Capítulo 91
obras de madeira	Capítulo 44
produtos cerâmicos	Capítulo 69
tapeçarias	5805 00 00
tapetes	Capítulo 57
papéis de parede	4814
armas	Capítulo 93
b) Com mais de 100 anos	9706 00 00

Os bens culturais referidos nas categorias A.1 a A.15 só são abrangidos pelo presente regulamento se o seu valor corresponder ou exceder os limiares financeiros apresentados em B.

B. Limiares financeiros aplicáveis a certas categorias referidas em A (em EUR)

Valor:

Independentemente do seu valor

- 1 (objectos arqueológicos)
- 2 (desmembramento de monumentos)
- 9 (incunábulo e manuscritos)
- 12 (arquivos)

15 000

- 5 (mosaicos e desenhos)
- 6 (gravuras)
- 8 (fotografias)
- 11 (cartas geográficas impressas)

30 000

- 4 (aguarelas, guaches e pastéis)

50 000

- 7 (estatuária)
- 10 (livros)
- 13 (coleções)
- 14 (meios de transporte)
- 15 (quaisquer outros objectos)

150 000

- 3 (quadros)

O respeito pelas condições relativas aos valores financeiros deve ser julgado no momento da introdução do pedido da licença de exportação. O valor financeiro é o do bem cultural no Estado-Membro referido no n.º 2 do artigo 2.º

No caso dos Estados-Membros cuja moeda não seja o euro, os valores expressos em euros no Anexo I são convertidos e expressos em moedas nacionais à taxa de câmbio de 31 de Dezembro de 2001 publicada no *Jornal Oficial das Comunidades Europeias*. Esse contravalor em moedas nacionais é revisto de dois em dois anos a partir de 31 de Dezembro de 2001. O cálculo desse contravalor baseia-se no valor diário médio dessas moedas, expresso em euros, durante o período de 24 meses que termine no último dia do mês de Agosto anterior à revisão que produz efeitos em 31 de Dezembro. Esse método de cálculo é reexaminado, mediante proposta da Comissão, pelo Comité Consultivo para os bens culturais, em princípio, dois anos após a primeira aplicação. A cada revisão, os valores expressos em euros e nos seus contravalores em moedas nacionais são publicados no *Jornal Oficial da União Europeia* periodicamente nos primeiros dias do mês de Novembro anterior à data em que a revisão produz efeitos.

---

## ANEXO II

### Regulamento revogado e sucessivas alterações

Regulamento (CEE) n.º 3911/92 do Conselho  
(JO L 395 de 31.12.1992, p. 1)

Regulamento (CE) n.º 2469/96 do Conselho  
(JO L 335 de 24.12.1996, p. 9)

Regulamento (CE) n.º 974/2001 do Conselho  
(JO L 137 de 19.5.2001, p. 10)

Regulamento (CE) n.º 806/2003 do Conselho  
(JO L 122 de 16.5.2003, p. 1)

Apenas o ponto 2 do Anexo I

---

## ANEXO III

## QUADRO DE CORRESPONDÊNCIA

Regulamento (CEE) n.º 3911/92	Presente regulamento
Artigo 1.º	Artigo 1.º
Artigo 2.º, n.º 1	Artigo 2.º, n.º 1
Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, frase introdutória	Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, frase introdutória
Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, primeiro travessão	Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, alínea a)
Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, segundo travessão	Artigo 2.º, n.º 2, primeiro parágrafo, alínea b)
Artigo 2.º, n.º 2, segundo parágrafo	Artigo 2.º, n.º 2, segundo parágrafo
Artigo 2.º, n.º 2, terceiro parágrafo	Artigo 2.º, n.º 2, terceiro parágrafo
Artigo 2.º, n.º 2, quarto parágrafo	Artigo 2.º, n.º 2, quarto parágrafo
Artigo 2.º, n.º 3	Artigo 2.º, n.º 3
Artigo 2.º, n.º 4	Artigo 2.º, n.º 4
Artigos 3.º a 9.º	Artigos 3.º a 9.º
Artigo 10.º, primeiro parágrafo	Artigo 10.º, n.º 1, primeiro parágrafo
Artigo 10.º, segundo parágrafo	Artigo 10.º, n.º 1, segundo parágrafo
Artigo 10.º, terceiro parágrafo	Artigo 10.º, n.º 2, primeiro parágrafo
Artigo 10.º, quarto parágrafo	—
Artigo 10.º quinto parágrafo	Artigo 10.º, n.º 2, segundo parágrafo
—	Artigo 11.º
Artigo 11.º	Artigo 12.º
Anexo, pontos A.1, A.2 e A.3	Anexo I, pontos A.1, A.2 e A.3
Anexo, ponto A.3A	Anexo I, ponto A.4
Anexo, ponto A.4	Anexo I, ponto A.5
Anexo, ponto A.5	Anexo I, ponto A.6
Anexo, ponto A.6	Anexo I, ponto A.7
Anexo, ponto A.7	Anexo I, ponto A.8
Anexo, ponto A.8	Anexo I, ponto A.9
Anexo, ponto A.9	Anexo I, ponto A.10
Anexo, ponto A.10	Anexo I, ponto A.11
Anexo, ponto A.11	Anexo I, ponto A.12
Anexo, ponto A.12	Anexo I, ponto A.13
Anexo, ponto A.13	Anexo I, ponto A.14
Anexo, ponto A.14	Anexo I, ponto A.15
Anexo, ponto B	Anexo I, ponto B
—	Anexo II
—	Anexo III



## II

(Atos não legislativos)

## REGULAMENTOS

## REGULAMENTO DE EXECUÇÃO (UE) N.º 1081/2012 DA COMISSÃO

de 9 de novembro de 2012

no que respeita ao Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho relativo à exportação de bens culturais

(codificação)

A COMISSÃO EUROPEIA,

Tendo em conta o Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia,

Tendo em conta o Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho, de 18 de dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais <sup>(1)</sup>, e, nomeadamente, o seu artigo 7.º,

Considerando o seguinte:

- (1) O Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão, de 30 de março de 1993, que estabelece normas de execução do Regulamento (CEE) n.º 3911/92 do Conselho relativo à exportação de bens culturais <sup>(2)</sup> foi por várias vezes alterado de modo substancial <sup>(3)</sup>, sendo conveniente, por uma questão de lógica e clareza, proceder à sua codificação.
- (2) São necessárias normas de execução do Regulamento (CE) n.º 116/2009, que prevê, nomeadamente, a criação de um sistema de autorização de exportação aplicável a determinadas categorias de bens culturais constantes do Anexo I do referido regulamento.
- (3) A fim de assegurar que o formulário em que é emitida a autorização de exportação prevista no referido regulamento é uniforme, é necessário determinar as condições de elaboração, de emissão e de utilização que aquele deve satisfazer. É conveniente, para este efeito, estabelecer o modelo a que deve corresponder a referida autorização.
- (4) A fim de eliminar formalidades administrativas supérfluas, torna-se necessário o conceito de autorização

aberta para a exportação temporária de bens culturais por pessoas ou organismos responsáveis para utilização e/ou exibição em países terceiros.

- (5) Os Estados-Membros que pretendam beneficiar desta facilidade devem poder fazê-lo em relação aos bens culturais, aos particulares e aos organismos sob a sua jurisdição. Uma vez que as condições a preencher diferirão de Estado-Membro para Estado-Membro, deve ficar ao critério dos Estados-Membros a utilização ou não de autorizações abertas e o estabelecimento das condições que devem ser preenchidas para a respetiva emissão.
- (6) A autorização de exportação deve ser emitida numa das línguas oficiais da União,
- (7) As medidas previstas no presente regulamento são conformes ao parecer do Comité referido no artigo 8.º do Regulamento (CE) n.º 116/2009.

ADOTOU O PRESENTE REGULAMENTO:

## SECÇÃO I

## FORMULÁRIO

## Artigo 1.º

1. A exportação de bens culturais está sujeita a três tipos de autorizações de exportação que serão emitidas e utilizadas em conformidade com o Regulamento (CE) n.º 116/2009 e com o presente regulamento:

- a) A autorização normal;
- b) A autorização aberta específica;
- c) A autorização aberta geral.

<sup>(1)</sup> JO L 39 de 10.2.2009, p. 1.

<sup>(2)</sup> JO L 77 de 31.3.1993, p. 24.

<sup>(3)</sup> Ver Anexo IV.

2. A utilização destas autorizações de exportação em nada prejudicará as obrigações relativas às formalidades de exportação, nem as que dizem respeito aos documentos a estas relativos.

3. O formulário de autorização de exportação será fornecido, mediante pedido, pela(s) autoridade(s) competente(s) referida(s) no n.º 2 do artigo 2.º do Regulamento (CE) n.º 116/2009.

#### Artigo 2.º

1. Será utilizada, regularmente, uma autorização normal para cada exportação objeto do Regulamento (CE) n.º 116/2009.

Todavia, cada Estado-Membro em causa pode decidir se deseja ou não emitir autorizações abertas específicas ou gerais que podem ser utilizadas em sua substituição se as condições específicas que lhes dizem respeito estiverem preenchidas, tal como previsto nos artigos 10.º e 13.º.

2. A autorização aberta específica cobre a exportação temporária repetida de um bem cultural específico por uma determinada pessoa ou por um determinado organismo, em conformidade com o artigo 10.º

3. A autorização aberta geral cobre qualquer exportação temporária de qualquer bem cultural que faça parte de uma coleção permanente de um museu ou de uma instituição, em conformidade com o artigo 13.º.

4. Os Estados-Membros podem revogar em qualquer altura uma autorização aberta específica ou geral quando as condições nos termos das quais foram emitidas deixarem de estar preenchidas. Os Estados-Membros informarão de imediato a Comissão se a autorização emitida não tiver sido recuperada e puder ser utilizada indevidamente. A Comissão informará do facto imediatamente os outros Estados-Membros.

5. Os Estados-Membros podem introduzir quaisquer medidas razoáveis que considerem necessárias para controlar, no respetivo território, a utilização das autorizações abertas que emitirem.

## SECÇÃO II

### AUTORIZAÇÕES NORMAIS

#### Artigo 3.º

1. As autorizações normais são emitidas no formulário cujo modelo consta do Anexo I. O papel a utilizar para o formulário é de cor branca, sem pastas mecânicas, colado para escrita e pesando, pelo menos, 55 gramas por metro quadrado.

2. O formato do formulário é de 210 × 297 milímetros.

3. Os formulários serão impressos ou apresentados por via eletrónica e preenchidos na língua oficial da União designada pelas autoridades competentes do Estado-Membro de emissão.

Nesse caso, as eventuais despesas de tradução são suportadas pelo titular da autorização. As autoridades competentes do Estado-Membro em que o formulário for apresentado podem solicitar a tradução na língua ou numa das línguas oficiais desse Estado-Membro.

4. Cabe aos Estados-Membros:

a) Proceder, ou mandar proceder, à impressão do formulário, que deve conter uma menção indicando o nome e o endereço da tipografia ou um sinal que permita identificá-la;

b) Tomar todas as medidas necessárias para evitar as falsificações do formulário. Os meios de identificação utilizados pelos Estados-Membros para este fim são comunicados aos serviços da Comissão com vista à sua transmissão às autoridades competentes dos outros Estados-Membros.

5. O formulário deve ser preenchido, de preferência, por um processo mecânico ou eletrónico, mas pode ser preenchido à mão, de forma legível; neste último caso, deve ser preenchido a tinta e em letra de imprensa.

Independentemente do processo utilizado, o formulário não deve conter rasuras, emendas nem outras alterações.

#### Artigo 4.º

1. Sem prejuízo do n.º 3, será emitida uma autorização de exportação distinta para cada remessa de bens culturais.

2. Na aceção do disposto no n.º 1, uma «remessa» pode referir-se quer a um bem cultural isolado, quer a vários bens culturais.

3. Quando uma remessa é composta de vários bens culturais, compete às autoridades competentes determinar se é conveniente emitir uma ou várias autorizações de exportação para essa remessa.

#### Artigo 5.º

O formulário é composto por três exemplares:

a) Um exemplar que constitui o pedido, numerado com o algarismo 1;

b) Um exemplar destinado ao titular, numerado com o algarismo 2;

c) Um exemplar destinado a ser devolvido à autoridade emissora, numerado com o algarismo 3.

**Artigo 6.º**

1. O requerente preencherá as casas 1, 3, 6 a 21, 24 e, se for caso disso, 25 do pedido e de todos os exemplares, exceto a ou as casas cuja impressão prévia tenha sido autorizada.

Todavia, os Estados-Membros podem determinar que apenas o pedido seja preenchido.

2. Ao pedido devem ser apensas:

- a) Uma documentação de que constem todas as informações úteis sobre o(s) bem(bens) cultural(culturais) e a situação jurídica do(s) mesmo(s), através de documentos comprovativos (faturas, peritagens, etc.);
- b) Uma fotografia ou, consoante o caso e a contento das autoridades competentes, várias fotografias, devidamente autenticadas, a preto e branco ou a cores, do(s) bem(bens) cultural(culturais) em causa (formato mínimo 8 cm × 12 cm).

Este requisito pode ser substituído, consoante o caso e a contento das autoridades competentes, por uma lista pormenorizada dos bens culturais.

3. As autoridades competentes podem, para a concessão da autorização, exigir a apresentação física do(s) bem(bens) cultural(culturais) a exportar.

4. As despesas decorrentes da aplicação dos n.ºs 2 e 3 serão suportadas pelo requerente da autorização de exportação.

5. O formulário devidamente preenchido será apresentado, para concessão da autorização de exportação, às autoridades competentes designadas pelos Estados-Membros nos termos do n.º 2 do artigo 2.º do Regulamento (CE) n.º 116/2009. Quando estas autoridades concederem a autorização, conservarão o exemplar n.º 1 e entregarão os outros exemplares ao requerente, que passa a titular da autorização, ou ao seu representante habilitado.

**Artigo 7.º**

Os exemplares da autorização de exportação apresentados em apoio da declaração de exportação são:

- a) O exemplar destinado ao titular;
- b) O exemplar a devolver à autoridade emissora.

**Artigo 8.º**

1. A estância aduaneira competente para a admissão da declaração de exportação verificará que os elementos constantes da declaração de exportação, ou, se aplicável, do livrete ATA, correspondem aos que constam da autorização de exportação e que uma referência a esta última é feita na casa 44 da declaração de exportação ou no talão do livrete ATA.

Tomará as medidas de identificação apropriadas. Estas podem consistir numa posição de selos ou de um carimbo da estância aduaneira. O exemplar da autorização de exportação a enviar à autoridade emissora é apenso ao exemplar n.º 3 do documento administrativo único.

2. Após ter preenchido a casa 23 dos exemplares 2 e 3, a estância aduaneira competente para a aceitação da declaração de exportação entrega ao declarante ou ao seu representante o exemplar destinado ao titular.

3. O exemplar da autorização a enviar à autoridade emissora deve acompanhar a remessa até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da Comunidade.

A estância aporá o seu carimbo na casa 26 e enviá-lo-á à autoridade emissora.

**Artigo 9.º**

1. O prazo de eficácia de uma autorização de exportação não pode ser superior a doze meses a contar da data da sua emissão.

2. No caso de um pedido de exportação temporária, as autoridades competentes podem fixar o prazo no qual o(s) bem(bens) cultural(culturais) deve(m) ser reimportado(s) no Estado-Membro de emissão.

3. Quando uma autorização de exportação tenha caducado ou não tenha sido utilizada, os exemplares em posse do titular serão por este devolvidos de imediato à autoridade emissora.

**SECÇÃO III****AUTORIZAÇÕES ABERTAS ESPECÍFICAS****Artigo 10.º**

1. As autorizações abertas específicas podem ser emitidas para bens culturais específicos que possam ser exportados temporariamente da União numa base regular para ser utilizados e/ou exibidos num país terceiro. O bem cultural deve ser propriedade ou estar na posse legítima de um particular ou de um organismo que utilize e/ou exhiba esse bem.

2. A autorização só pode ser emitida se as autoridades competentes tiverem a certeza de que o particular ou o organismo em causa oferecem todas as garantias consideradas necessárias para assegurar que o bem é reimportado para a União em boas condições, e pode ser descrito ou marcado de forma a que, quando da exportação temporária, não haja dúvidas de que o bem a exportar é o bem descrito na autorização aberta específica.

3. O prazo de eficácia da autorização não pode exceder cinco anos.

#### Artigo 11.º

A autorização será apresentada em apoio de uma declaração de exportação escrita ou estará disponível, nos outros casos, para ser apresentada conjuntamente com os bens culturais para exame mediante pedido.

As autoridades competentes do Estado-Membro em que a autorização é apresentada podem exigir a sua tradução na ou numa das línguas oficiais desse Estado-Membro. Nesse caso, as despesas de tradução serão suportadas pelo titular da autorização.

#### Artigo 12.º

1. A estância aduaneira competente para aceitar a declaração de exportação assegurar-se-á de que as mercadorias apresentadas são as descritas na autorização de exportação e que é feita referência a essa autorização na casa n.º 44 da declaração de exportação, quando for exigida uma declaração escrita.

2. Quando for exigida uma declaração escrita, a autorização deve ser apensa ao exemplar n.º 3 do documento administrativo único e acompanhar o bem até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da Comunidade. Quando o exemplar n.º 3 do documento administrativo único for colocado à disposição do exportador ou do seu representante, a autorização deve igualmente ser colocada à disposição destes últimos para poder ser posteriormente utilizada.

### SECÇÃO IV

#### AUTORIZAÇÕES ABERTAS GERAIS

##### Artigo 13.º

1. Podem ser emitidas a museus ou a outras instituições autorizações abertas gerais para cobrir a exportação temporária de qualquer bem da pertença das suas coleções permanentes que possa ser exportado temporariamente da União numa base regular para exibição num país terceiro.

2. A autorização só pode ser emitida se as autoridades competentes tiverem a certeza de que a instituição oferece todas as garantias consideradas necessárias para assegurar que o bem é reimportado para a União em boas condições. A autorização pode ser utilizada para cobrir qualquer combinação de bens de

uma coleção permanente em qualquer operação de exportação temporária. Pode ser utilizada para abranger uma série de combinações diferentes de bens, quer consecutiva, quer simultaneamente.

3. O prazo de eficácia da autorização não pode exceder cinco anos.

##### Artigo 14.º

A autorização será apresentada em apoio da declaração de exportação.

As autoridades competentes do Estado-Membro em que a autorização é apresentada podem exigir a sua tradução na ou numa das línguas oficiais desse Estado-Membro. Nesse caso, as despesas de tradução serão suportadas pelo titular da autorização.

##### Artigo 15.º

1. A estância aduaneira competente para aceitar a declaração de exportação assegurar-se-á de que a autorização é apresentada conjuntamente com uma lista dos bens a exportar que se encontram igualmente descritos na declaração de exportação. A lista será elaborada em papel timbrado da instituição, devendo cada página ser assinada por uma pessoa vinculada à instituição e cujo nome figura na autorização. Cada página será igualmente revestida do cunho do carimbo da instituição que figura na autorização. Deve ser feita uma referência à autorização na casa n.º 44 da declaração de exportação.

2. A autorização deve ser apensa ao exemplar n.º 3 do documento administrativo único e acompanhar a remessa até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da União. Quando o exemplar n.º 3 do documento administrativo único for colocado à disposição do exportador ou do seu representante, a autorização deve igualmente ser colocada à disposição destes últimos para poder ser posteriormente utilizada.

### SECÇÃO V

#### FORMULÁRIOS DE AUTORIZAÇÃO ABERTA

##### Artigo 16.º

1. As autorizações abertas específicas serão emitidas no formulário cujo modelo figura no Anexo II.

2. As autorizações abertas gerais serão emitidas no formulário cujo modelo figura no Anexo III.

3. O formulário de autorização é impresso ou apresentado em formato eletrónico numa das línguas oficiais da União.

4. O formato do formulário de autorização é de 210 × 297 mm, sendo autorizada uma tolerância de 5 mm para menos e de 8 mm para mais no que respeita ao comprimento.

O papel a utilizar é papel de cor branca, sem pastas mecânicas, colado para escrita e pesando, no mínimo, 55 g/m<sup>2</sup>. O papel é revestido de uma impressão de fundo guilhochado de cor azul clara que torna visível qualquer falsificação por meios mecânicos ou químicos.

5. O exemplar n.º 2 da autorização, desprovida de uma impressão de fundo guilhochado, está exclusivamente reservado ao uso ou às escritas do exportador.

O formulário de pedido a utilizar deve ser prescrito pelo Estado-Membro em causa.

6. Os Estados-Membros podem reservar-se o direito de imprimir os formulários de autorização ou de os mandar imprimir por tipografias por si autorizadas. Neste último caso, cada formulário deve conter uma referência a essa autorização.

Os formulários devem conter o nome e o endereço da tipografia ou um sinal que permita a sua identificação. Devem igualmente conter um número de ordem, impresso ou aposto por meio de um carimbo, destinado a identificá-los.

7. Compete aos Estados-Membros adotarem as medidas necessárias, a fim de acautelar a falsificação de autorizações.

O presente regulamento é obrigatório em todos os seus elementos e diretamente aplicável em todos os Estados-Membros.

Feito em Bruxelas, em 9 de novembro de 2012.

Os meios de identificação adotados para esse efeito pelos Estados-Membros serão notificados à Comissão com vista à sua transmissão às autoridades competentes dos outros Estados-Membros.

8. As autorizações são preenchidas por meios mecânicos ou eletrónicos. Em circunstâncias excepcionais, podem ser preenchidas à mão, em letra de imprensa e em maiúsculas, utilizando uma esferográfica de cor negra.

Não devem conter rasuras, emendas nem outras alterações.

#### SECÇÃO VI

#### DISPOSIÇÕES FINAIS

##### Artigo 17.º

O Regulamento (CEE) n.º 752/93 é revogado.

As remissões para o Regulamento revogado devem entender-se como sendo feitas para o presente regulamento, e devem ser lidas de acordo com o quadro de correspondência constante do Anexo V.

##### Artigo 18.º

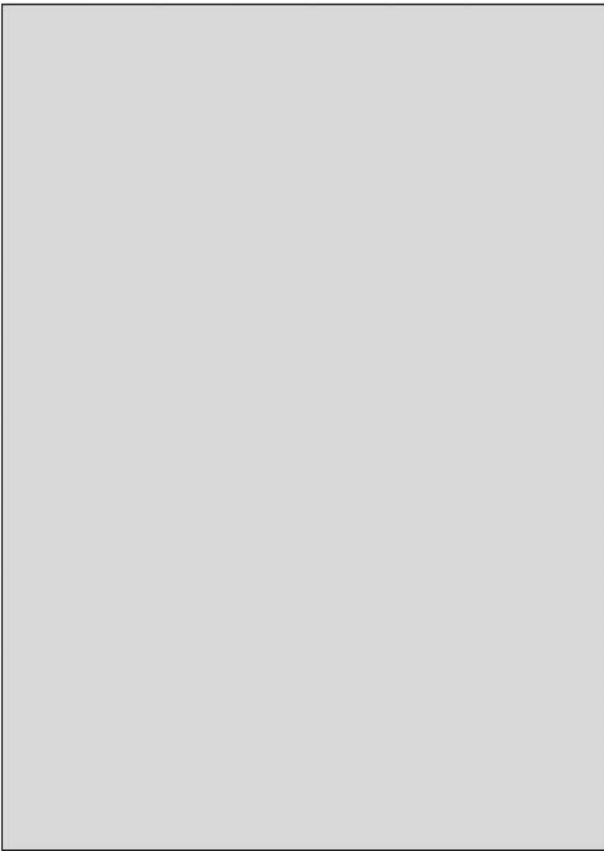
O presente regulamento entra em vigor no vigésimo dia seguinte ao da sua publicação no *Jornal Oficial da União Europeia*.

*Pela Comissão*  
*O Presidente*  
José Manuel BARROSO

ANEXO I

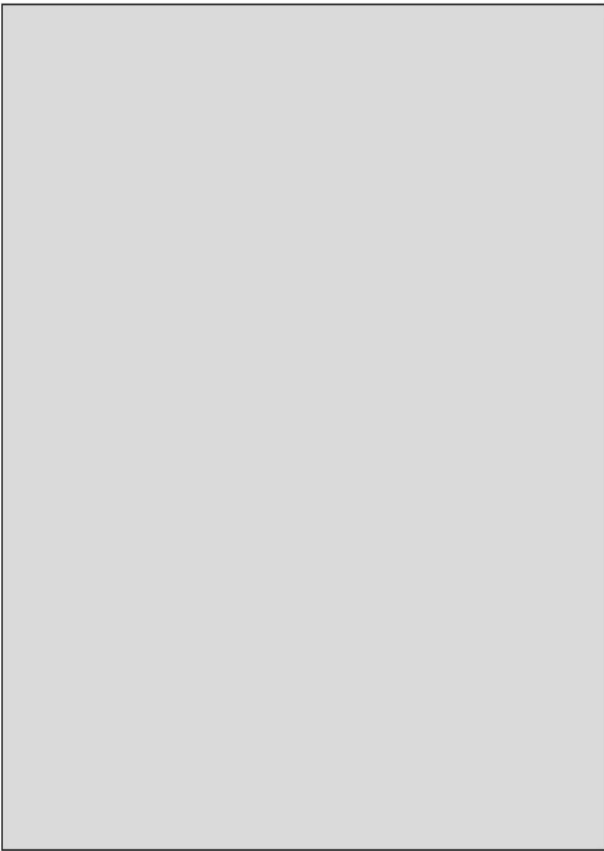
**Modelo de formulário de autorização normal**

UNIÃO EUROPEIA		BENS CULTURAIS	
PEDIDO	1	1 Requerente (nome e endereço) <input type="checkbox"/>	2 Autorização de exportação N.º  Válida a té <input type="text"/>
		3 Destinatário (endereço e país de destino)	4 <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA Data-limite de reimportação <input type="text"/>
		6 Representante do requerente (nome e endereço)	5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)
		7 Proprietário do objeto /dos objetos (nome e endereço)	8 Designação de acordo com o anexo I do Regulamento (CE) n.º 116 /2009 Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais
	1		
9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais		10 Código NC	11 Número /quantidade
			12 Valor na moeda nacional
(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas n.º 9 a n.º 20 )			
13 Motivo da exportação do bem cultural/dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização			
Critérios de identificação a considerar			
14 Título ou tema			
15 Dimensão	16 Datado de	17 Outras características	
18 Documentos apensos/referências especiais de identificação <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		19 Autor, época, atelier e/ou estilo	
		20 Matéria e técnica	
21 Pedido O abaixo assinado vem pelo presente solicitar uma autorização de exportação para o bem cultural acima descrito, garantindo de boa-fé a exatidão das informações prestadas no presente pedido e em todos os documentos justificativos.  Local e data:      Assinatura (Nome e título do signatário)		22 Assinatura e carimbo do organismo emissor  Local e data:	

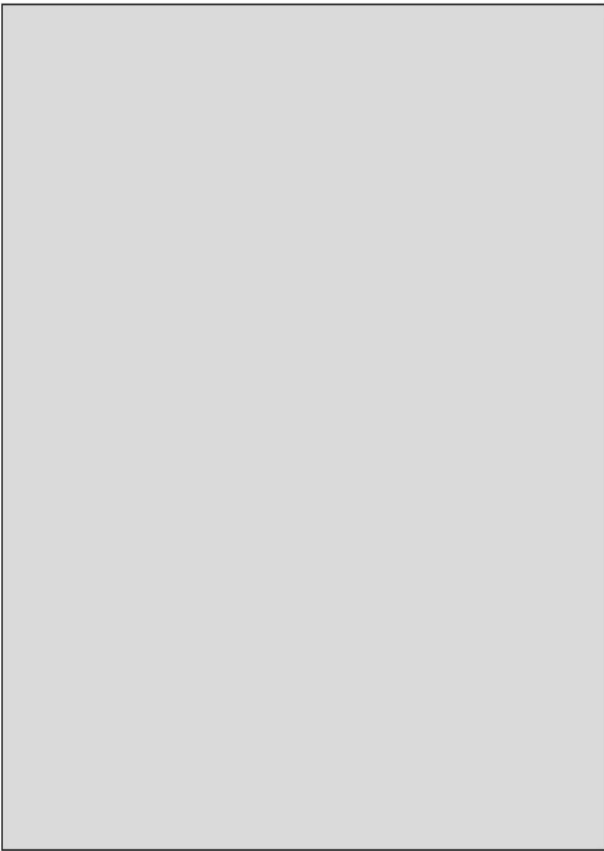
<b>PEDIDO</b>	<b>1</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b>
		(9 cm x 12 cm no mínimo)
	<b>1</b>	
		(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)
		<b>25 Folhas suplementares</b>
		São apenas ao presente ..... folhas suplementares
		Nota: Em caso de preenchimento da casa n.º 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem trancar, em conformidade, os espaços não utilizados.



UNIÃO EUROPEIA		BENS CULTURAIS		
EXEMPLAR PARA O TITULAR	2	<b>1 Requerente (nome e endereço)</b> <input type="checkbox"/>	<b>2 Autorização de exportação</b> N.º  Válida até _____	
	<b>3 Destinatário (endereço e país de destino)</b>	<b>4</b> <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA  Data-limite de reimportação _____	<b>5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)</b>	
	<b>6 Representante do requerente (nome e endereço)</b>	<b>7 Proprietário do objeto/dos objetos (nome e endereço)</b>	<b>8 Designação de acordo com o anexo I do Regulamento (CE) n.º 116 /2009</b> Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais	
	2	<b>9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais</b>	<b>10 Código NC</b> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">11 Número/quantidade</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">12 Valor na moeda nacional</td> </tr> </table>	11 Número/quantidade
11 Número/quantidade				
12 Valor na moeda nacional				
(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas n.º 9 a n.º 20)				
<b>13 Motivo da exportação do bem cultural/dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização</b>				
Critérios de identificação a considerar				
<b>14 Título ou tema</b>				
<b>15 Dimensão</b>	<b>16 Datado de</b>	<b>17 Outras características</b>		
<b>18 Documentos apensos/referências especiais de identificação</b> <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		<b>19 Autor, época, atelier e/ou estilo</b>		
		<b>20 Matéria e técnica</b>		
<b>23 VISTO DA ESTÂNCIA ADUANEIRA DE EXPORTAÇÃO</b>  Estância aduaneira Estado-Membro  Declaração de exportação n.º _____ de		<b>22 Assina tura e carimbo do organismo emissor</b>   Local e data:		
Assinatura e carimbo				

EXEMPLAR PARA O TITULAR	<b>2</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b>  (9 cm x 12 cm no mínimo)
		
	<b>2</b>	
<p>(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)</p>		
<b>25 Folhas suplementares</b> São juntas ao presente ..... folhas suplementares Nota: Em caso de preenchimento da casa n.º 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem trancar, em conformidade, os espaços não utilizados.		
<b>26 Estância aduaneira de saída</b>  Carimbo		

UNIÃO EUROPEIA		BENS CULTURAIS	
EXEMPLAR PARA O ORGANISMO EMISSOR	3	1 Requerente (nome e endereço) <input type="checkbox"/>	2 Autorização de exportação N.º  Válida a té <input type="text"/>
		3 Destinatário (endereço e país de destino)	4 <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA Data-limite de reimportação <input type="text"/>
		6 Representante do requerente (nome e endereço)	5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)
		7 Proprietário do objeto/dos objetos (nome e endereço)	8 Designação de acordo com o anexo I do Regulamento (CE) n.º 116/2009 Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais
	3		
9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais		10 Código NC	11 Número/quantidade
			12 Valor na moeda nacional
(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas n.º 9 a n.º 20)			
13 Motivo da exportação do bem cultural/dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização			
Critérios de identificação a considerar			
14 Título ou tema			
15 Dimensão	16 Datado de	17 Outras características	
18 Documentos apensos/referências especiais de identificação <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		19 Autor, época, atelier e/ou estilo	
		20 Matéria e técnica	
23 VISTO DA ESTÂNCIA ADUANEIRA DE EXPORTAÇÃO  Estância aduaneira Estado-Membro  Declaração de exportação n.º de		22 Assina tura e carimbo do organismo emissor   Local e data:	
		Assinatura e carimbo	

EXEMPLAR PARA O ORGANISMO EMISSOR	<b>3</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b>  (9 cm x 12 cm no mínimo)
	<b>3</b>	
		(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)
		<b>25 Folhas suplementares</b> São juntas ao presente ..... folhas suplementares Nota: Em caso de preenchimento da casa n.º 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem trancar, em conformidade, os espaços não utilizados.
		<b>26 Estância aduaneira de saída</b>  Carimbo

**NOTAS EXPLICATIVAS****1. Considerações gerais**

- 1.1. Em conformidade com as disposições do Regulamento (CE) n.º 116/2009, é exigida uma autorização para a exportação de bens culturais tendo em vista proteger o património cultural dos Estados-Membros.

No Regulamento de Execução (UE) n.º 1081/2012 está previsto o formulário para estabelecimento da autorização normal de exportação, que se destina a assegurar um controlo uniforme da exportação de bens culturais nas fronteiras externas da União.

Estão previstos outros dois tipos de autorizações de exportação, designadamente:

- as autorizações abertas específicas, que podem ser emitidas para bens culturais específicos que possam ser exportados temporariamente da União numa base regular para serem utilizados ou exibidos em exposições num país terceiro,
- as autorizações abertas gerais, que podem ser emitidas a museus ou a outras instituições para cobrir a exportação temporária de qualquer bem pertencente às suas coleções permanentes que possa ser exportado temporariamente da União numa base regular para exibição num país terceiro.

- 1.2. O formulário de autorização normal de exportação, em três exemplares, deve ser preenchido de forma legível e indelével, de preferência por meios mecânicos ou eletrónicos. Caso seja preenchido manualmente, deve ser preenchido a tinta e em letra de imprensa. Não deve conter rasuras, emendas nem outras alterações.

- 1.3. As casas não preenchidas devem ser riscadas para que nada possa ser posteriormente acrescentado.

Os exemplares devem conter na margem lateral esquerda um número de ordem e a indicação da respetiva função, destinados a identificá-los. Devem ser ordenados no maço da seguinte forma:

- exemplar n.º 1: pedido a conservar pela autoridade emissora (indicar a autoridade competente em cada Estado-Membro); em caso de listas suplementares, há que utilizar o número necessário de exemplares n.º 1, incumbindo às autoridades competentes pela emissão determinar se importa emitir uma ou mais autorizações de exportação,
- exemplar n.º 2: deve ser apresentado, em apoio da declaração de exportação, à estância aduaneira de exportação e que deve ser conservado pelo requerente titular, após aposição do carimbo de tal estância,
- exemplar n.º 3: deve ser apresentado à estância aduaneira de exportação e deve acompanhar a remessa até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da Comunidade; depois de o ter visado, a estância aduaneira de saída deve devolver o exemplar n.º 3 à autoridade emissora.

**2. Rubricas**

- Casa 1: Requerente: nome ou firma, assim como o endereço completo da residência ou da sede social.
- Casa 2: Autorização de exportação: espaço reservado às autoridades competentes.
- Casa 3: Destinatário: nome e endereço completo do destinatário, assim como indicação do país terceiro de destino do bem exportado a título definitivo ou temporário.
- Casa 4: Indicar se a exportação é definitiva ou temporária.
- Casa 5: Organismo emissor: designação da autoridade competente e do Estado-Membro que emite a autorização.
- Casa 6: Representante do requerente: a completar só se o requerente recorrer a um representante mandatado.
- Casa 7: Proprietário do objeto/dos objetos: nome e endereço.
- Casa 8: Designação de acordo com o Anexo I do Regulamento (CE) n.º 116/2009. Categoria(s) do(s) bem(bens) cultural(culturais): estes bens estão classificados por categorias enumeradas de 1 a 15. Indicar somente o número correspondente.
- Casa 9: Descrição do bem cultural/dos bens culturais: precisar a natureza exata do bem (por exemplo pintura, escultura, baixo relevo, matriz negativa ou cópia positiva de filmes, móveis e objetos, instrumentos de música) e descrever de modo objetivo a representação do bem.
- para os objetos da categoria 13: precisar o tipo de coleção e/ou a origem geográfica,
  - para as coleções e espécimes de ciências naturais: precisar a designação científica,
  - para as coleções de materiais arqueológicos que abrangem um elevado número de objetos: é suficiente apresentar uma descrição genérica, que deverá ser acompanhada por um atestado ou certificado do organismo ou da instituição científica ou arqueológica e por uma listagem dos objetos.

Se o espaço não for suficiente para descrever os objetos, o requerente pode acrescentar as folhas necessárias para o efeito.

- Casa 10: Código NC: mencionar a título indicativo o código da Nomenclatura Combinada.
- Casa 11: Número/quantidade: precisar o número de bens, nomeadamente se estes constituírem um conjunto.
- Para os filmes, indicar o número de bobinas, o formato e a metragem.
- Casa 12: Valor em moeda nacional: indicar o valor do bem em divisa nacional.
- Casa 13: Motivo da exportação do bem cultural ou dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização: precisar se o bem a exportar foi vendido ou se se destina a eventual venda, exposição, peritagem, reparação ou a outro uso, bem como se a sua devolução é obrigatória.
- Casa 14: Título ou tema: se não houver título preciso, indicar o tema, fazendo uma descrição sucinta da representação do bem ou, no caso dos filmes, do assunto tratado.
- Para os instrumentos científicos ou outros objetos cuja especificação não é possível, preencher somente a casa 9.
- Casa 15: Dimensão: a dimensão (em centímetros) do(s) bem(bens) e eventualmente do respetivo suporte.
- Para as formas complexas ou especiais, indicar as dimensões com a seguinte ordem: A × L × P (altura, largura, profundidade).
- Casa 16: Datado de: na ausência de uma data exata, indicar o século, a parte do século (primeiro quarto, primeira metade) ou o milénio (nomeadamente categorias 1 a 7).
- Para as antiguidades com limite temporário previsto (mais de 50 ou 100 anos ou entre 50 e 100 anos), para os quais a indicação do século não é suficiente, especificar o ano, mesmo aproximadamente (por exemplo, cerca de 1890, aproximadamente 1950).
- Para os filmes, na falta de data exata, indicar a década.
- No caso de conjuntos (arquivos e bibliotecas), indicar a data mais antiga e a mais recente.
- Casa 17: Outras características: indicar outras informações referentes a aspetos formais do bem que possam ser úteis para a sua identificação, como antecedentes históricos, condições de execução, anteriores proprietários, estado de conservação e de restauração bibliográfica, marcação ou código eletrónico.
- Casa 18: Documentos apensos/referências especiais de identificação: assinalar com um x as menções aplicáveis.
- Casa 19: Autor, época ou atelier e/ou estilo: precisar o autor da obra, caso seja conhecido e esteja documentado. Se se tratar de obras realizadas em colaboração ou de cópias, indicar o(s) autor(es) copiado(s), caso sejam conhecidos. Se a obra for atribuída somente a um artista, indicar «atribuída a...».
- Na ausência de indicação de autor, indicar o atelier, a escola ou o estilo (por exemplo, atelier de Velázquez, Escola de Veneza, época Ming, estilo Luís XV ou estilo Vitoriano).
- Para os documentos impressos, indicar o nome do editor. O local e o ano da edição.
- Casa 20: Material e técnica: nesta rubrica devem ser indicados com a maior precisão possível os materiais empregues e especificada a técnica utilizada (por exemplo, pintura a óleo, xilografia, desenho a carvão ou a lápis, fundição por cera perdida, películas de nitrato, etc.).
- Casa 21 (exemplar 1): Pedido: a preencher obrigatoriamente pelo requerente ou seu representante, que se compromete relativamente à exatidão das informações prestadas no pedido e nos documentos comprovativos apensos.
- Casa 22: Assinatura e carimbo do organismo emissor: a preencher pela autoridade competente, precisando o local e a data nos três exemplares da autorização.
- Casa 23 (exemplares 2 e 3): Visto da estância aduaneira de exportação: a preencher pela estância aduaneira em que as operações se efetuam e onde é apresentada a autorização de exportação.
- Por «estância aduaneira» entende-se a estância onde é apresentada a declaração de exportação e onde são efetuadas as formalidades de exportação.
- Casa 24: Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais: colar uma fotografia a cores (formato mínimo 9 cm × 12 cm). Para facilitar a identificação dos objetos em três dimensões, poderá ser solicitada uma fotografia das diferentes faces.
- A autoridade competente deve validar a fotografia apondo sobre a mesma a sua assinatura e o carimbo do organismo emissor.

As autoridades competentes podem eventualmente exigir outras fotografias.

Casa 25: Folhas suplementares: indicar eventualmente o número de folhas suplementares utilizadas.

Casa 26: (exemplares 2 e 3): Estância aduaneira de saída: reservado à estância de saída.

Por «estância aduaneira de saída» entende-se a última estância aduaneira antes da saída dos bens do território aduaneiro da União.

---

*ANEXO II*

**Modelo de formulário de autorização aberta específica e respetivos exemplares**



UNIÃO EUROPEIA		EXPORTAÇÃO DE BENS CULTURAIS [Regulamento (CE) n.º 116/2009]					
AUTORIZAÇÃO ABERTA ESPECÍFICA	1	1. Exportador	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">A. Número de identificação</td> <td style="width: 50%;">B. Data de termo de validade</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center; background-color: #cccccc;">                     Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional                 </td> </tr> </table>	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade	Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional	
	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade					
Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional							
1	2. Designação das mercadorias	3. Código das mercadorias	4. Fotografia do bem cultural (de, no máximo, 8 cm x 12 cm)				
Espaço reservado à pré-impressão de informações ao critério dos Estados-Membros, incluindo eventuais condições		C. A completar pela autoridade emissora Assinatura: _____ Carimbo _____ Função: _____ Local: _____ Data: _____					

UNIÃO EUROPEIA		EXPORTAÇÃO DE BENS CULTURAIS [Regulamento (CE) n.º 116/2009]			
EXEMPLAR DO EXPORTADOR	2	1. Exportador	<table border="1"> <tr> <td>A. Número de identificação</td> <td>B. Data de termo de validade</td> </tr> </table>	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade
	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade			
2	<p><b>Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional</b></p>				
	2. Designação das mercadorias	3. Código das mercadorias	4. Fotografia do bem cultural (de, no máximo, 8 cm x 12 cm)		
	<p><b>Espaço reservado à pré-impressão de informações ao critério dos Estados-Membros, incluindo eventuais condições</b></p>		<p><i>C. A completar pela autoridade emissora</i></p> <p>Assinatura: _____ Carimbo _____</p> <p>Função: _____</p> <p>Local: _____</p> <p>Data: _____</p>		

*ANEXO III*

**Modelo de formulário de autorização aberta geral e respetivos exemplares**

UNIÃO EUROPEIA		EXPORTAÇÃO DE BENS CULTURAIS [Regulamento (CE) n.º 116/2009]									
AUTORIZAÇÃO ABERTA GERAL	1	1. Exporter	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%; text-align: center;">A. Número de identificação</td> <td style="width: 50%; text-align: center;">B. Data de termo de validade</td> </tr> </table>	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade						
	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade									
		<p><b>Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional</b></p>									
1	<p>O presente documento é uma licença aberta geral que autoriza a exportação temporária de bens culturais que façam parte de uma coleção permanente de</p> <p style="text-align: center;">.....</p> <p>Pode abranger diferentes remessas para exportação para diferentes destinos durante o período</p> <p style="text-align: center;">..... de a .....</p> <p>A presente licença só é válida se for apresentada conjuntamente com uma lista dos bens culturais objeto de exportação temporária através de uma expedição específica, elaborada em papel timbrado do titular e revestida do seguinte carimbo:</p> <p style="text-align: center;">e assinada por uma das seguintes pessoas:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 20px;">Nome</td> <td>Assinatura</td> </tr> </table>			Nome	Assinatura						
Nome	Assinatura										
		<p><b>Espaço reservado à pré-impressão de informações ao critério dos Estados-Membros, incluindo eventuais condições</b></p>									
		<p><i>C. A completar pela autoridade emissora</i></p> <table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 70%;">Assinatura::</td> <td style="width: 30%;">Carimbo</td> </tr> <tr> <td>Função:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Local:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Data:</td> <td></td> </tr> </table>		Assinatura::	Carimbo	Função:		Local:		Data:	
Assinatura::	Carimbo										
Função:											
Local:											
Data:											

UNIÃO EUROPEIA		EXPORTAÇÃO DE BENS CULTURAIS [Regulamento (CE) n.º 116/2009]											
EXEMPLAR DO EXPORTADOR	2	1. Exportador	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">A. Número de identificação</td> <td style="width: 50%;">B. Data de termo de validade</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"> <b>Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional</b> </td> </tr> </table>	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade	<b>Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional</b>							
	A. Número de identificação	B. Data de termo de validade											
<b>Espaço reservado à pré-impressão do nome e endereço da autoridade emissora. Pode igualmente servir para a aposição de um símbolo ou logotipo nacional</b>													
2	<p>O presente documento é uma licença aberta geral que autoriza a exportação temporária de bens culturais que façam parte de uma coleção permanente de</p> <p style="text-align: center;">.....</p> <p>Pode abranger diferentes remessas para exportação para diferentes destinos durante o período</p> <p style="text-align: center;">to ..... a .....</p> <p>A presente licença só é válida se for apresentada conjuntamente com uma lista dos bens culturais objeto de exportação temporária através de uma expedição específica, elaborada em papel timbrado do titular e revestida do seguinte carimbo:</p> <p style="text-align: center;">e assinada por uma das seguintes pessoas:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">Nome</td> <td style="text-align: center;">Assinatura</td> </tr> </table>			Nome	Assinatura								
Nome	Assinatura												
		<b>Espaço reservado à pré-impressão de informações ao critério dos Estados-Membros, incluindo eventuais condições</b>											
		<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"><i>C. A completar pela autoridade emissora</i></td> </tr> <tr> <td style="width: 60%;">Assinatura:</td> <td style="text-align: right;">Carimbo</td> </tr> <tr> <td>Função:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Local:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Data:</td> <td></td> </tr> </table>		<i>C. A completar pela autoridade emissora</i>		Assinatura:	Carimbo	Função:		Local:		Data:	
<i>C. A completar pela autoridade emissora</i>													
Assinatura:	Carimbo												
Função:													
Local:													
Data:													

## ANEXO IV

**Regulamento revogado com as sucessivas alterações**

Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão	(JO L 77 de 31.3.1993, p. 24).
Regulamento (CE) n.º 1526/98 da Comissão	(JO L 201 de 17.7.1998, p. 47).
Regulamento (CE) n.º 656/2004 da Comissão	(JO L 104 de 8.4.2004, p. 50).

---

## ANEXO V

## Quadro de correspondência

Regulamento (CEE) n.º 752/93	Presente regulamento
Artigo 1.º, n.º 1, frase introdutória	Artigo 1.º, n.º 1, frase introdutória
Artigo 1.º, n.º 1, primeiro a terceiro travessões	Artigo 1.º, n.º 1, alíneas a) a c)
Artigo 1.º, n.ºs 2 e 3	Artigo 1.º, n.ºs 2 e 3
Artigo 2.º, n.º 1, primeira frase	Artigo 2.º, n.º 1, primeiro parágrafo
Artigo 2.º, n.º 1, segunda frase	Artigo 2.º, n.º 1, segundo parágrafo
Artigo 2.º, n.ºs 2 a 5	Artigo 2.º, n.ºs 2 a 5
Artigo 3.º, n.ºs 1 e 2	Artigo 3.º, n.ºs 1 e 2
Artigo 3.º, n.º 3, primeira frase	Artigo 3.º, n.º 3, primeiro parágrafo
Artigo 3.º, n.º 3, segunda e terceira frases	Artigo 3.º, n.º 3, segundo parágrafo
Artigo 3.º, n.º 4, palavras introdutórias	Artigo 3.º, n.º 4, palavras introdutórias
Artigo 3.º, n.º 4, primeiro e segundo travessões	Artigo 3.º, n.º 4, alíneas a) e b)
Artigo 3.º, n.º 5, primeira e segunda frases	Artigo 3.º, n.º 5, primeiro parágrafo
Artigo 3.º, n.º 5, terceira frase	Artigo 3.º, n.º 5, segundo parágrafo
Artigo 4.º	Artigo 4.º
Artigo 5.º, palavras introdutórias	Artigo 5.º, palavras introdutórias
Artigo 5.º, primeiro a terceiro travessões	Artigo 5.º, alíneas a) a c)
Artigo 6.º, n.º 1, primeira frase	Artigo 6.º, n.º 1, primeiro parágrafo
Artigo 6.º, n.º 1, segunda frase	Artigo 6.º, n.º 1, segundo parágrafo
Artigo 6.º, n.º 2, palavras introdutórias	Artigo 6.º, n.º 2, palavras introdutórias
Artigo 6.º, n.º 2, primeiro e segundo travessões	Artigo 6.º, n.º 2, alíneas a) e b)
Artigo 6.º, n.ºs 3, 4 e 5	Artigo 6.º, n.ºs 3, 4 e 5
Artigo 7.º, palavras introdutórias	Artigo 7.º, palavras introdutórias
Artigo 7.º, primeiro e segundo travessões	Artigo 7.º, alíneas a) e b)
Artigo 8.º, n.ºs 1 e 2	Artigo 8.º, n.ºs 1 e 2
Artigo 8.º, n.º 3, primeira frase	Artigo 8.º, n.º 3, primeiro parágrafo
Artigo 8.º, n.º 3, segunda frase	Artigo 8.º, n.º 3, segundo parágrafo
Artigo 9.º	Artigo 9.º
Artigos 10.º a 15.º	Artigos 10.º a 15.º
Artigo 16.º, n.ºs 1 a 3	Artigo 16.º, n.ºs 1 a 3
Artigo 16.º, n.º 4, primeira e segunda frases	Artigo 16.º, n.º 4, primeiro parágrafo
Artigo 16.º, n.º 4, terceira e quarta frases	Artigo 16.º, n.º 4, segundo parágrafo
Artigo 16.º, n.º 5	Artigo 16.º, n.º 5
Artigo 16.º, n.º 6, primeira e segunda frases	Artigo 16.º, n.º 6, primeiro parágrafo

Regulamento (CEE) n.º 752/93	Presente regulamento
Artigo 16.º, n.º 6, terceira e quarta frases	Artigo 16.º, n.º 6, segundo parágrafo
Artigo 16.º, n.º 7, primeira frase	Artigo 16.º, n.º 7, primeiro parágrafo
Artigo 16.º, n.º 7, segunda frase	Artigo 16.º, n.º 7, segundo parágrafo
Artigo 16.º, n.º 8, primeira e segunda frases	Artigo 16.º, n.º 8, primeiro parágrafo
Artigo 16.º, n.º 8, terceira frase	Artigo 16.º, n.º 8, segundo parágrafo
—	Artigo 17.º
Artigo 17.º	Artigo 18.º
Anexos I, II e III	Anexos I, II e III
—	Anexos IV
—	Anexos V





Proc.º BC (34) / 2010  
DSRA

**Circular n.º 39/ 2011**  
**Série II**

**Assunto:** Exportação de Bens Culturais:

Instruções de Aplicação do Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho, de 18 de Dezembro de 2008 e do Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão de 30 de Março de 1993.

Ref. Circular n.º 2/2007, Série II.

Considerando que a legislação aplicável à Exportação de Bens Culturais tem sido passível de inúmeras alterações, quer a nível comunitário, quer a nível nacional;

— Considerando que o Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho, de 18 de Dezembro de 2008, revogou o Regulamento (CEE) n.º 3911/92 do Conselho, relativo à exportação de bens culturais;

Considerando que na lista que constitui o Anexo I do Regulamento (CE) n.º 116/2009 estão determinados os bens que estão sujeitos à emissão de uma licença de exportação;

Tendo em conta que se mostra conveniente sistematizar, de um modo claro e conciso a legislação em vigor, de modo a obter-se uma eficaz actuação das Alfândegas na fiscalização da fronteira externa comum;

Considerando que o Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão estabelece as disposições de aplicação do Regulamento do Conselho, relativas ao formulário a utilizar, nomeadamente o seu modelo e características técnicas;

Tendo sido auscultado o Ministério da Cultura;

Determina-se, em conformidade com o despacho de 2011.05.13, da Senhora Subdirectora-Geral Dra. Ana Paula Caliço Raposo, o seguinte:



1. São aprovadas as **Instruções de Aplicação**, que constam do **Anexo** à presente circular, do Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho, de 18 de Dezembro de 2008, relativo à Exportação de Bens Culturais e do Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão, de 30 de Março de 1993, que estabelece as normas de execução do Regulamento revogado pelo mencionado.
2. Estas Instruções entram em vigor a partir do dia 23 de Maio de 2011.
3. É revogada a circular n.º 2/2007, Série II.

Divisão de Documentação e Relações Públicas, em 19 de Maio de 2011

O Director de Serviços

Francisco Curinha



# **INSTRUÇÕES DE APLICAÇÃO SOBRE EXPORTAÇÃO DE BENS CULTURAIS**



## 1. GENERALIDADES

### 1.1. Âmbito de Aplicação

A exportação dos bens culturais que estão determinados no Anexo I do Regulamento (CE) n.º 116/2009 do Conselho, de 18 de Dezembro de 2008 – que consta do Anexo IV das presentes Instruções –, identificados com os respectivos códigos NC, está sujeita à apresentação de uma **licença de exportação** à autoridade aduaneira, no momento em que são cumpridas as formalidades de exportação, as quais deverão prosseguir os seus trâmites normais.

Aos bens culturais que não constem do anexo supra - mencionado e que sejam submetidos a uma exportação directa do território aduaneiro comunitário, deverá ser aplicada a legislação nacional do Estado-membro de exportação.

### 1.2. Formalismos

Tendo em vista evitar as falsificações das licenças de exportação, todos os Estados-membros transmitirão à Comissão os meios de identificação utilizados naqueles formulários, os quais são divulgados às autoridades dos outros Estados-membros, no Jornal Oficial da União Europeia, Série C.

Em Portugal, o formulário em que aquela licença é emitida é designado por “**Formulário “ Comunidade Europeia – Bens Culturais”**” e foi elaborado em conformidade com o disposto no Regulamento (CEE) n.º. 752/93 da Comissão, na versão que lhe foi dada pelo Regulamento (CE) n.º. 656/2004 da Comissão, de 7 de Abril de 2004 e da respectiva Rectificação publicada no Jornal Oficial da União Europeia, de 08.06.2004.



Deverá ser igualmente comunicada à Comissão, por todos os Estados-membros, a lista das autoridades que emitem as licenças de exportação.

Aquelas listas serão publicadas no Jornal Oficial da União Europeia, Série C.

## 2. ALFÂNDEGAS COMPETENTES

Face à necessidade de limitar o número de estâncias aduaneiras especializadas, através das quais são processadas as exportações de bens culturais, objecto destas Instruções de Aplicação, consideram-se como **Alfândegas competentes para aquelas exportações**, as seguintes:

- Alfândega Marítima de Lisboa
- Alfândega do Aeroporto de Lisboa
- Alfândega de Alverca
- Alfândega de Leixões
- Alfândega do Aeroporto de Sá Carneiro (Porto)
- Alfândega do Funchal
- Alfândega de Ponta Delgada.

Todos os Estados-membros comunicarão à Comissão as estâncias aduaneiras habilitadas, sendo publicada esta lista no Jornal Oficial da União Europeia, Série C.

## 3. LICENÇA DE EXPORTAÇÃO



### **3.1. Formulário utilizado**

A licença de exportação será emitida pelo Ministério da Cultura, de acordo com os seguintes critérios:

- Para as espécies bibliográficas será competente para a respectiva emissão da licença a Biblioteca Nacional de Portugal;
- Para os bens do património arquivístico e fotográfico a entidade que emitirá a respectiva licença será a Direcção-Geral de Arquivos;
- Para os bens do património audiovisual será competente para a respectiva emissão a Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, I.P.;
- Para os restantes bens culturais, muito embora seja o Instituto dos Museus e da Conservação, I. P. a entidade com competência para a elaboração do processo prévio à emissão da licença de exportação, esta é assinada pelo Secretário de Estado da Cultura, por delegação de competência da Sr.<sup>a</sup> Ministra da Cultura.

A licença é emitida no formulário cujo modelo consta do **Anexo I** desta Circular.

Aquele formulário é composto por **três exemplares**:

- O **exemplar 1** que constitui o pedido;
- O **exemplar 2** destinado ao titular;
- O **exemplar 3** que se destina a ser devolvido à autoridade emissora.

### **3.2. Preenchimento do formulário**



O formulário será impresso e preenchido na língua oficial da Comunidade designada pelas autoridades competentes do Estado-membro de emissão, isto é, em português.

No preenchimento daquele formulário será utilizado, de preferência, um processo mecânico ou electrónico.

No entanto pode ser preenchido manualmente, de forma legível, a tinta e em letra de imprensa.

O formulário não deve conter rasuras, emendas nem outras alterações.

Deverão ser preenchidas todas as casas constantes de cada um dos exemplares do formulário.

Quando não o forem, deverão ser riscadas, para que nada possa ser posteriormente acrescentado.

A tradução daquele documento pode ser exigida pela autoridade de um Estado-membro a quem seja apresentado, sendo os custos suportados pelo titular da licença de exportação.

### **3.3. Emissão da licença de exportação**

O início de um processo de exportação de um bem cultural desenrola-se no âmbito do Ministério da Cultura, compreendendo as seguintes fases:

#### **3.3.1. Pedido do formulário**

O interessado deverá solicitar às entidades já mencionadas o formulário em que será emitida a licença de exportação, cujo modelo consta do **Anexo I** destas Instruções, bem como no Regulamento (CEE) n.º 752/93<sup>1</sup> da Comissão, de 30 de Março de 1993.

<sup>1</sup> Apesar deste Regulamento remeter para o Regulamento (CEE) n.º 3911/92 do Conselho, que já foi revogado, as suas disposições continuam em vigor.



O Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., (IMC) disponibiliza o formulário no seu portal institucional cujo endereço é o seguinte: [http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Regulamentos/Expedição\\_Bens\\_Culturais/Formulário%20CE-%20BC.xls](http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Regulamentos/Expedição_Bens_Culturais/Formulário%20CE-%20BC.xls).

### **3.3.2. Entrega do formulário e documentação anexa**

O requerente, após preencher as casas 1, 3, 6 a 21, 24 e 25 dos três exemplares do formulário, entregá-lo-á no Ministério da Cultura, juntamente com facturas, peritagens ou qualquer outro elemento que contenha informações úteis e fotografias (uma ou várias), devidamente autenticadas, a cores, solicitando a licença de exportação.

Os custos decorrentes da apresentação destes documentos são suportados pelo requerente.

### **3.3.3. Análise do processo**

Antes de emitir a licença de exportação, os serviços competentes do Ministério da Cultura podem exigir a presença física do bem cultural para o qual é solicitada aquela autorização, sendo este custo igualmente suportado pelo requerente.

### **3.3.4. Emissão da licença de exportação**

Regra geral, será emitida uma licença de exportação para cada remessa de bens culturais, podendo esta englobar um bem cultural isolado ou vários, neste caso desde que pertencentes à mesma tipologia / categoria (por exemplo, pintura, escultura).





Quando um pedido de exportação se referir a uma remessa de bens culturais de diferentes tipologias, deverá o mesmo ser formalizado em formulários individualizados pelas respectivas tipologias.

Uma vez emitida aquela licença de exportação, o serviço competente do Ministério da Cultura retira o **exemplar 1** do formulário, que **arquiva**, entregando os exemplares 2 e 3 ao requerente ou ao seu representante habilitado.

### **3.4. Validade da licença de exportação**

**3.4.1.** A licença de exportação é válida em toda a Comunidade, durante o prazo máximo de **doze meses**, a contar da data da sua emissão.

**3.4.2.** No entanto, pode ser fixado um prazo de validade superior, pela entidade cultural, quando se tratar de uma exportação temporária.

Neste caso, a reimportação daquele bem terá que ocorrer no Estado-membro em que foi emitida a licença de exportação, no prazo nela fixado.

**3.4.3.** Se aquela licença não for utilizada no prazo estipulado, o titular deve devolver imediatamente à entidade cultural os exemplares em seu poder.

### **3.5. Tramitação aduaneira de licença de exportação**

Após aquela fase inicial do processo, que é essencialmente cultural e que culmina na emissão da licença de exportação, o requerente, então na qualidade de titular de uma licença de exportação, desencadeará a **fase aduaneira do processo de exportação do bem cultural**.



**3.5.1.** No cumprimento das **formalidades de exportação de bens culturais**, na estância aduaneira competente para a aceitação da declaração, o titular da licença de exportação indicará, naquela declaração, o documento de suporte necessário à exportação, isto é, **os exemplares 2 e 3 da licença**, apondo no campo relativo aos documentos de suporte, os códigos mencionados no ponto seguinte.

Deverá apresentá-los para as subseqüentes tramitações aduaneiras.

O mesmo procedimento se verificará para as situações em que seja processado **o livrete ATA**, em que deverão ser apresentados os exemplares mencionados.

**3.5.2.** Naquela estância aduaneira, proceder-se-á a um **exame físico** do bem cultural a exportar, a fim de comprovar se corresponde ao que é identificado na licença de exportação e na declaração aduaneira respectiva ou no livrete ATA.

Nesta comprovação, que engloba também uma **análise documental** dos elementos que constam naqueles dois formulários, os quais devem coincidir, utilizar-se-ão alguns **critérios**, como por exemplo, ter em conta as características do exportador, nomeadamente se se trata de um particular, de um comerciante ou de um Museu, analisar quem é o destinatário e averiguar se se trata de uma pessoa que habitualmente exporta aquele tipo de objectos.

Deverá igualmente, confirmar-se se é feita referência à **licença de exportação** no **talão do livrete ATA** ou na **casa 44 da declaração aduaneira de exportação**, nos seguintes termos:

- será indicado o **código E012**, se tiver que ser apresentada aquela licença;
- caso contrário, será indicado o **código Y903** identificativo de que os bens declarados não necessitam daquela licença;



**3.5.3.** Se nada houver a opor ao prosseguimento das formalidades, a Alfândega poderá apor, como medida de identificação, **um selo**, se considerar necessário e desde que não danifique o bem cultural, fazendo-lhe referência na **casa 18 do formulário de licença de exportação**.

Aquele selo poderá colocar-se ou no bem cultural ou na sua embalagem.

Pode igualmente ser utilizado como medida de identificação, **um carimbo** da declaração aduaneira de exportação.

**3.5.4.** Em seguida, a Alfândega preencherá a **casa 23 dos exemplares 2 e 3 da licença de exportação**, assinando o funcionário interveniente, apondo o respectivo carimbo, após a indicação da estância aduaneira, do Estado-membro e do número e data da declaração aduaneira de exportação.

**3.5.5.** Depois da **aposição deste visto**, a estância aduaneira de exportação devolverá o **exemplar 2** da licença de exportação - destinado ao **titular** - ao declarante ou ao seu representante habilitado.

**3.5.6.** Se a **estância aduaneira de exportação coincidir com a estância aduaneira de saída**, o processo de exportação do bem cultural está terminado, devendo a Alfândega, após o cumprimento das respectivas formalidades de exportação, devolver o **exemplar 3 da licença de exportação** - depois de devidamente **anotadas as casas 23 e 26** - ao respectivo Serviço do Ministério da Cultura conforme já referido, nos termos da **Minuta** que consta do **Anexo III** desta Circular.

**3.5.7.** Quando a **estância aduaneira de exportação não coincidir com a estância aduaneira de saída**, a estância aduaneira de exportação anotarà a **casa 23** e a estância aduaneira de saída anotarà a **casa 26**.



Os exemplares 3 da licença de exportação e do documento de acompanhamento deverão seguir com o bem cultural até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da Comunidade, onde serão cumpridos os restantes procedimentos aduaneiros inerentes à exportação.

Em seguida, a estância aduaneira de saída enviará o exemplar 3 da licença de exportação aos respectivos Organismos do Ministério da Cultura já referidos.

### 3.6. Autorizações Abertas Específicas

Quando se tratar de exportações temporárias de bens culturais específicos poderão ser emitidas **autorizações abertas específicas**, no formulário cujo modelo figura no **Anexo II** do Regulamento (CEE) nº. 752/93 da Comissão, de 30 de Março de 1993.

Os procedimentos a adoptar serão idênticos aos preceituados nos pontos anteriores, relativamente à **autorização normal**.

Aquela autorização será anexa ao documento de acompanhamento, acompanhando o bem cultural até à estância aduaneira de saída do território aduaneiro da Comunidade, sendo devolvida ao exportador ou ao seu representante habilitado, de modo a poder ser posteriormente utilizada.

### 3.7. Autorizações Abertas Gerais

As exportações temporárias de bens culturais pertencentes a colecções permanentes de museus ou outras instituições serão efectuadas a coberto de **autorizações**



**abertas gerais**, que serão emitidas no formulário cujo modelo figura no **Anexo III** do Regulamento (CEE) nº. 752/93 da Comissão, de 30 de Março de 1993.

Os procedimentos a adoptar serão idênticos aos preceituados, quer para as autorizações normais, no ponto 3.5 supra, quer para as autorizações abertas específicas, no ponto 3.6 supra, devendo ainda a estância aduaneira de exportação assegurar-se de que é apresentada conjuntamente com a autorização, uma lista dos bens a exportar, os quais devem igualmente estar descritos na respectiva declaração aduaneira.

Aquela lista deverá ser feita em papel timbrado do Ministério da Cultura, devendo ser assinada pela pessoa que concede a licença, bem como autenticada pelo respectivo carimbo.

Estas autorizações abertas gerais, emitidas para museus ou outras instituições, abrangendo a exportação temporária de qualquer bem pertencente às suas colecções permanentes, que possa ser exportado temporariamente da Comunidade numa base regular para exibição num país terceiro, são utilizadas em Portugal.

## 4. COOPERAÇÃO ENTRE AS AUTORIDADES ADUANEIRAS E CULTURAIS

- 4.1. Ao proceder à verificação física e documental do bem cultural a exportar, se as Alfândegas tiverem dúvidas de que este corresponde ao que é declarado, deverão solicitar a presença de um perito cultural.



4.2. Se no decurso do processo aduaneiro de exportação, se constatar que o bem cultural apresentado não coincide com o constante da documentação anexa, deverá ser recusada a sua exportação, comunicando-se de imediato ao respectivo Serviço do Ministério da Cultura.

4.3. As autoridades aduaneiras podem, no âmbito do Regulamento (CE) n.º 515/97 do Conselho, de 13 de Março de 1997, - quer na vertente de assistência mútua entre as autoridades administrativas dos Estados-membros, quer na colaboração entre estes e a Comissão -, pedir informações, cópias ou os originais das licenças de exportação e vigilâncias especiais sob a forma de investigações, quer sobre uma pessoa, um lugar ou um meio de transporte, de modo a facilitar o controlo na exportação dos bens culturais, assegurando que a obra de arte a exportar é a que efectivamente consta dos documentos apresentados.

## 5. INFRACÇÕES

O não cumprimento do preceituado no Regulamento (CEE) n.º 116/2009 e n.º 752/93 da Comissão e subsequentemente das presentes **Instruções de Aplicação**, será passível de ser considerado infracção, prevista e punida nos termos do disposto no artigo 92, n.º.1, al.c) do Regime Geral das Infracções Tributárias, aprovado pela Lei n.º. 15/2001, de 5 de Junho.

## 6. PONTOS DE CONTACTO

Para aplicação destas normas e esclarecimento de dúvidas que possam ocorrer, indicam-se os seguintes pontos de contacto:



**DGAIEC / DSRA - Reverificadora Assessora Principal Ana Isabel Pires**

**Telef. 21 8813906**  
**21 8813890**  
**Fax: 21 8813984**  
**E-mail: [aipires@dgaiec.min-financas.pt](mailto:aipires@dgaiec.min-financas.pt)**  
**[dsra@dgaiec.min-financas.pt](mailto:dsra@dgaiec.min-financas.pt)**

**IMC – Departamento de Património Móvel**

**Telef. 21 3650830/1**  
**Fax: 21 3647821**  
**E-mail: [dpm@imc-ip.pt](mailto:dpm@imc-ip.pt)**



# **ANEXOS**





## **ANEXO I**

### FORMULÁRIO DA AUTORIZAÇÃO NORMAL DE EXPORTAÇÃO

Modelo aprovado pelo Regulamento (CEE) n.º 752/93 da Comissão, na versão que lhe foi dada pelo Regulamento (CE) n.º 656/2004 da Comissão, de 7 de Abril de 2004 e da respectiva Rectificação publicada no Jornal Oficial da União Europeia, de 08.06.2004



COMUNIDADE EUROPEIA		BENS CULTURAIS	
1 PEDIDO	1 Requerente (nome e endereço) <input type="checkbox"/>	2 Autorização de exportação Nº  Válida até _____	
	3 Destinatário (endereço e país de destino)	4 <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA Data-limite de reimportação _____	
	6 Representante do requerente (nome e endereço)	5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)	
	7 Proprietário do objecto/dos objetos (nome e endereço)	8 Designação de acordo com o anexo do Regulamento (CEE) nº 3911/92 Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais	
	1	9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais	
		10 Código NC	11 Número/quantidade
			12 Valor na moeda nacional
<p>(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas nº 9 a nº 20)</p>			
13 Motivo da exportação do bem cultural ou dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização			
Critérios de identificação a considerar			
14 Título ou tema			
15 Dimensão	16 Datado de	17 Outras características	
18 Documentos apensos/referências especiais de identificação <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		19 Autor, época, atelier e/ou estilo	
		20 Matéria e técnica	
21 Pedido <p>O abaixo assinado vem pelo presente solicitar uma autorização de exportação para o bem cultural acima descrito, garantindo de boa-fé a exactidão das informações prestadas no presente pedido e em todos os documentos justificativos.</p> Local e data:		22 Assinatura e carimbo do organismo emissor  Local e data:	
		Assinatura (Nome e título do signatário)	

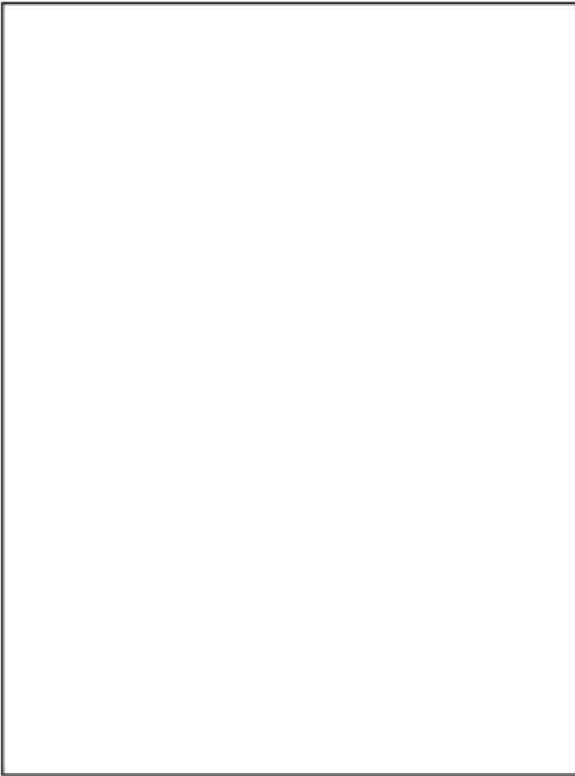


<b>1</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b>  (minimum 9 cm x 12 cm)
PEDIDO	
<b>1</b>	<p>(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)</p> <p><b>25 Folhas suplementares</b> São juntas ao presente ..... folhas suplementares</p> <p>Nota: Em caso de preenchimento da casa nº 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem trancar, em conformidade, os espaços não utilizados.</p>



COMUNIDADE EUROPEIA		BENS CULTURAIS	
EXEMPLAR PARA O TITULAR	<b>2</b> 1 Requerente (nome e endereço) <input type="checkbox"/>	2 Autorização de exportação Nº  Válida até _____	
	3 Destinatário (endereço e país de destino)	4 <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA Data-limite de reimportação _____	
	6 Representante do requerente (nome e endereço)	7 Proprietário do objecto/dos objetos (nome e endereço)	
	8 Designação de acordo com o anexo do Regulamento (CEE) nº 3911/92 Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais	5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)	
	<b>2</b>		
9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais		10 Código NC	11 Número/quantidade
			12 Valor na moeda nacional
<small>(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas nº 9 a nº 20)</small>			
13 Motivo da exportação do bem cultural ou dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização			
Critérios de identificação a considerar			
14 Título ou tema			
15 Dimensão	16 Datado de	17 Outras características	
18 Documentos apensos/referências especiais de identificação <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		19 Autor, época, atelier e/ou estilo	
		20 Matéria e técnica	
23 VISTO DA ESTÂNCIA ADUANEIRA DE EXPORTAÇÃO  Estância aduaneira Estado-Membro  Declaração de exportação nº de		22 Assinatura e carimbo do organismo emissor  Local e data:	

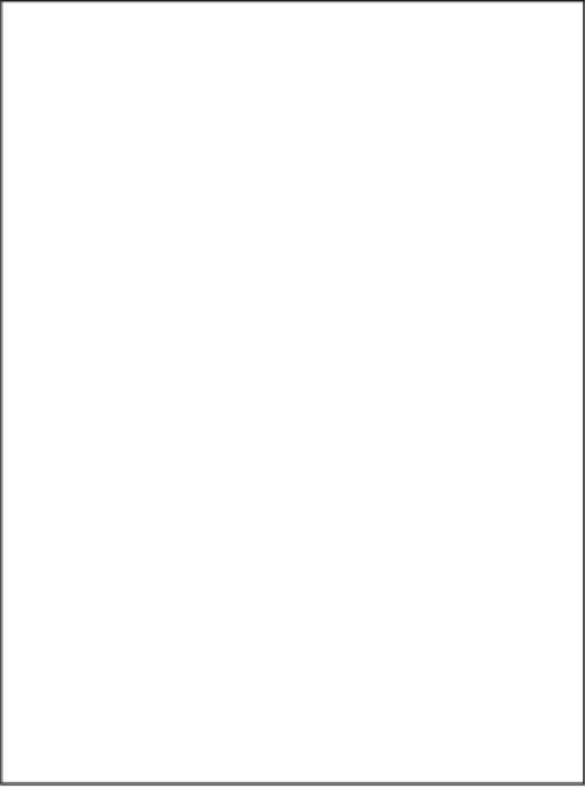


<b>2</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b> (minimum 9 cm x 12 cm)
	
<b>2</b>	
<small>(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)</small>	
<b>25 Folhas suplementares</b> São juntas ao presente ..... folhas suplementares <small>Nota: Em caso de preenchimento da casa n.º 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem trancar, em conformidade, os espaços não utilizados.</small>	
<b>26 Estância aduaneira de saída</b>  Carimbo	



COMUNIDADE EUROPEIA		BENS CULTURAIS	
3	EXEMPLAR PARA O ORGANISMO EMISSOR	1 Requerente (nome e endereço) <input type="checkbox"/>	2 Autorização de exportação Nº  Válida até _____
		3 Destinatário (endereço e país de destino)	4 <input type="checkbox"/> DEFINITIVA <input type="checkbox"/> TEMPORÁRIA Data-limite de reimportação _____
		6 Representante do requerente (nome e endereço)	7 Proprietário do objecto/dos objetos (nome e endereço)
		8 Designação de acordo com o anexo do Regulamento (CEE) nº 3911/92 Categoria(s) do bem cultural/dos bens culturais	5 Organismo emissor (nome e endereço e Estado-Membro)
3		9 Descrição do bem cultural/dos bens culturais	10 Código NC  11 Número/quantidade  12 Valor na moeda nacional
<i>(Se esta casa não for suficiente, devem ser preenchidas folhas suplementares, em três exemplares, contendo, se for caso disso, os dados das casas nº 9 a nº 20)</i>			
13 Motivo da exportação do bem cultural ou dos bens culturais/Motivação do pedido de autorização			
Critérios de identificação a considerar			
14 Título ou tema			
15 Dimensão	16 Datado de	17 Outras características	
18 Documentos apensos/referências especiais de identificação <input type="checkbox"/> Fotografia (a cores) <input type="checkbox"/> Bibliografia <input type="checkbox"/> Lista <input type="checkbox"/> Catálogo <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Justificativo do valor		19 Autor, época, atelier e/ou estilo	
		20 Matéria e técnica	
23 VISTO DA ESTÂNCIA ADUANEIRA DE EXPORTAÇÃO Assinatura e carimbo  Estância aduaneira Estado-Membro  Declaração de exportação nº de		22 Assinatura e carimbo do organismo emissor  Local e data:	



<b>3</b>	<b>24 Fotografia(s) do bem cultural/dos bens culturais</b>  (minimum 9 cm x 12 cm)
<b>3</b>	
	(autenticar com a assinatura e o carimbo do organismo emissor)
	<b>25 Folhas suplementares</b> São juntas ao presente ..... folhas suplementares Nota: Em caso de preenchimento da casa n.º 9 e de utilização dos eventuais exemplares suplementares correspondentes, as autoridades competentes devem transar, em conformidade, os espaços não utilizados.
	<b>26 Estância aduaneira de saída</b>  Carimbo



## ***ANEXO II***

INSTRUÇÕES DE PREENCHIMENTO DAS CASAS

DO FORMULÁRIO DA LICENÇA DE EXPORTAÇÃO





## **INSTRUÇÕES DE PREENCHIMENTO DAS CASAS DO FORMULÁRIO DA LICENÇA DE EXPORTAÇÃO**

### **CASA 1 – Requerente**

Indicar o nome ou firma e o endereço completo da residência ou da sede social de quem pretende exportar o bem cultural.

### **CASA 2 - Autorização de Exportação**

A entidade cultural que emite a licença de exportação indicará o número de ordem atribuído, bem como, a validade da autorização em questão.

### **CASA 3 – Destinatário**

Indicar o nome e o endereço completo da pessoa a quem o bem cultural deve ser entregue, assim como a indicação do país terceiro considerado como último destino do bem cultural exportado, quer a título definitivo, quer temporário.

**CASA 4** - Assinalar se se trata de uma exportação definitiva ou temporária, indicando a data limite da reimportação e a data de validade da autorização.

### **CASA 5 - Organismo emissor**

Indicar o nome e o endereço da entidade cultural que emite a licença e o respectivo Estado –membro.

### **CASA 6 - Representante do requerente**

Esta casa só será preenchida se o requerente recorrer a um representante mandatado.

Indicar o nome e o endereço da pessoa que, em substituição do interessado, formula o pedido, devendo fazer prova documental de que está devidamente autorizado.

### **CASA 7- Proprietário do objecto / dos objectos**

Indicar o nome, o endereço e o contacto telefónico do proprietário do bem cultural.



**CASA 8- Designação de acordo com o Anexo do Regulamento(CEE) n.º 3911/92-  
Categoria (s) do bem cultural / dos bens culturais**

Identificar o bem cultural nos termos do Anexo I do Regulamento (CE) n.º 116/ 2009: estes bens estão classificados por categorias enumeradas de 1 a 15. Indicar somente o número correspondente.

**CASA 9- - Descrição do Bem Cultural / dos Bens Culturais**

Indicar pormenorizadamente as características do bem cultural, precisando a sua natureza exacta (por exemplo, se se trata de pintura, escultura, baixo relevo, matriz negativa ou cópia positiva de filmes, móveis e objectos, instrumentos de música) e descrever de modo objectivo a representação do bem.

Se o descritivo desta casa não for suficiente para descrever os bens culturais que se pretende exportar, deverão ser preenchidos os formulários suplementares necessários, em três exemplares, com os dados das casas n.º. 9 a n.º.20, anotando-se na casa 25 o número de formulários utilizados.

Os espaços não utilizados da casa 9 devem ser barrados pelo serviço competente do Ministério da Cultura.

**CASA 10- Código NC**

Indicar o código NC do bem cultural, tal como consta do Anexo I ao Regulamento (CE) n.º 116/2009.

**CASA 11 – Número / quantidade**

Indicar o número de bens culturais, nomeadamente se estes constituírem um conjunto. Para os filmes, indicar o número de bobinas, o formato e a metragem.

**CASA 12 - Valor na moeda nacional**

Indicar o valor do bem, em divisa nacional, atribuído pelo interessado.



### **CASA 13 – Motivo da exportação do bem cultural ou dos bens culturais / Motivação do pedido de autorização**

Indicar se o bem cultural a exportar foi vendido ou se se destina a eventual venda, exposição, peritagem, reparação ou a outro uso, bem como se a sua devolução é obrigatória.

### **CASA 14 - Título ou Tema**

Se não houver título preciso, indicar o tema, fazendo uma descrição sucinta da representação do bem cultural ou, no caso dos filmes, do assunto tratado.

Para os instrumentos científicos ou outros objectos cuja especificação não é possível, preencher somente a casa 9.

### **CASA 15 - Dimensão**

Indicar as medidas do bem cultural, isto é, a dimensão em centímetros do bem / bens e eventualmente do respectivo suporte.

Para as formas complexas ou especiais, indicar as dimensões com a seguinte ordem: A x L x P (altura, largura, profundidade).

### **CASA 16 - Datado de**

Indicar a data de origem da peça.

Na ausência de uma data exacta, indicar o século, a parte do século (primeiro quarto, primeira metade) ou o milénio (nomeadamente categorias 1 ou 6).

Para as antiguidades com limite temporário previsto (mais de 50 ou 100 anos ou entre 50 e 100 anos), para as quais a indicação do século não é suficiente, especificar o ano, mesmo aproximadamente (por exemplo, cerca de 1890, aproximadamente 1950).

Para os filmes, na falta de data exacta, indicar a década.

No caso de conjuntos (arquivos e bibliotecas), indicar a data mais antiga e a mais recente.

### **CASA 17 - Outras características**

Indicar outros dados considerados relevantes para identificar o bem cultural, como informações referentes a aspectos formais do bem que possam ser úteis, como antecedentes históricos, condições de execução, anteriores proprietários, estado de conservação e de restauração bibliográfica, marcação ou código electrónico.



### **CASA 18 – Documentos apensos / referências especiais de identificação**

Indicar nesta casa, assinalando com um x, as referências às fotografias, à lista, o justificativo do valor, à bibliografia e ao catálogo apresentados aquando do pedido de emissão da licença de exportação e, também, os selos apostos pela estância aduaneira.

Estes poderão ser colocados ou no bem cultural, desde que não o danifique, ou na sua embalagem.

### **Casa 19 - Autor, época, atelier e / ou estilo**

Indicar o nome do autor da obra, caso seja conhecido e esteja documentado.

Se se tratar de obras realizadas em colaboração ou de cópias, indicar o(s) autor(es) copiado(s), caso sejam conhecidos.

Se a obra for atribuída somente a um artista, indicar << atribuída a ...>>.

Na ausência de indicação de autor, indicar o atelier, a escola ou o estilo (por exemplo, atelier de Velásquez, Escola de Veneza, época Ming, estilo Luís XV ou estilo Vitoriano) em que o bem cultural foi produzido.

Para os documentos impressos, indicar o nome do editor, o local e o ano da edição.

### **CASA 20 - Matéria e técnica**

Indicar com a maior precisão possível, os materiais (por exemplo, madeira, ouro) de que a obra de arte é feita, bem como o seu processo de fabrico, isto é, que seja especificada a técnica utilizada (por exemplo, pintura a óleo, xilografia, desenho a carvão ou a lápis, fundição por cera perdida, películas de nitrato, etc.)

### **CASA 21 – Pedido**

Indicar o local e a data do pedido da licença de exportação e a assinatura do requerente ou do seu representante, se for caso disso.

Esta casa tem que ser preenchida obrigatoriamente e implica que quem o fez se compromete relativamente à exactidão das informações prestadas no pedido e nos documentos comprovativos apensos.



### **CASA 22 - Assinatura e carimbo do organismo emissor**

Indicar o local, a data, a assinatura e o carimbo da entidade competente que emitiu a licença de exportação, nos **três exemplares** do formulário da autorização.

### **CASA 23 - Visto da Estância Aduaneira de Exportação**

Indicar o VISTO da estância aduaneira em que são cumpridas as formalidades de exportação, bem como o respectivo Estado-membro.

Indicar o número e a data do respectivo DAU de exportação e a assinatura e carimbo do funcionário aduaneiro interveniente.

Esta casa deve ser preenchida nos **exemplares 2 e 3** do formulário da autorização.

### **CASA 24 – Fotografia (s) do bem cultural / dos bens culturais**

Colar uma fotografia a cores do bem cultural, com as dimensões de 9cm x 12cm, no mínimo, que permita a correcta identificação do bem cultural.

Para facilitar a identificação dos objectos em três dimensões poderá ser solicitada uma fotografia das diferentes faces.

Esta casa (e a fotografia) deverá ser autenticada com a assinatura e o carimbo do organismo emissor.

As autoridades competentes podem eventualmente exigir outras fotografias.

### **CASA 25 – Folhas suplementares**

Indicar, eventualmente, o número de folhas suplementares utilizadas.

### **CASA 26 - Estância Aduaneira de Saída**

Deverá ser aposto o carimbo da estância aduaneira de saída, isto é, da última estância aduaneira antes da saída dos bens culturais do território aduaneiro da Comunidade.



## **ANEXO III**

### MINUTA PARA A ALFÂNDEGA

Devolver o Exemplar 3 do Formulário da Licença de Exportação aos seguintes Organismos do Ministério da Cultura:

- Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.  
Palácio Nacional da Ajuda  
Ala Sul, Piso 4  
1349 – 021 LISBOA;
  
- Direcção-Geral de Arquivos  
Gabinete de Salvaguarda do Património  
Alameda da Universidade  
1649 – 010 LISBOA;
  
- Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I.P.  
À Att. Ex. ma Sr.<sup>a</sup> Directora, Dr.<sup>a</sup> Maria João Seixas  
Rua Barata Salgueiro, n.º 39  
1269-059 LISBOA;
  
- Biblioteca Nacional de Portugal  
À Att. Ex. mo Sr. Dr. Paulo Aragão  
Campo Grande, n.º 83  
1749 – 081 LISBOA;



## MINUTA

Em cumprimento do disposto no Regulamento (CEE) nº. 752/93 da Comissão, com a redacção que lhe foi dada pelo Regulamento (CE) nº. 656/2004, junto se remete o exemplar 3 da licença de Exportação (Formulário “Comunidade Europeia – Bens Culturais”), em que foi emitida a respectiva licença de exportação.

### **3. ‘Regras gerais’ definidas por Reba Jones para a manipulação de objetos museológicos**

- Usar vestuário limpo, confortável e não ostentar objetos salientes tais como jóias, pulseiras, relógios, fivelas ou correntes. Usar luvas em algodão ou nitrilo fino, a não ser que o objeto seja escorregadio (em vidro, cerâmica altamente vitrificada ou determinadas esculturas), tenha textura ou saliências que sejam difíceis de manusear com luvas. Mudar de luvas quantas vezes sejam necessárias. Remover ferramentas de bolsos antes de manusear objetos.

- Saber exatamente onde se vai colocar um objeto antes de lhe pegar. Primeiro planejar o movimento e antecipar eventuais problemas. Verificar se as portas estão abertas e os elevadores desocupados para acomodação do objeto. Evitar escadas, a não ser que seja inevitável.

- Em caso de danos, seguir cuidadosamente os procedimentos da instituição. Não tentar restaurar o objeto mas contactar um restaurador para o efeito.

- Pegar e movimentar um objeto de cada vez, utilizando as duas mãos, independentemente de ser pequeno. Recorrer a duas ou mais pessoas para manipular objetos de grande dimensão e peso. Não hesitar em pedir ajuda.

- Não entregar em mão um objeto a outrem. Em vez disso, pousá-lo em segurança e deixar que a outra pessoa lhe pegue.

- Não fazer movimentos bruscos e desnecessários. Não andar para trás. Estar ciente do que está em redor.

- Movimentar o objeto na posição mais estável, normalmente na orientação em que está exposto ou armazenado.

- Proteger o objeto de embates ou fricções. Nunca trabalhar com ferramentas sobre o objeto. Não sobrepor objetos. Movimentar um objeto de cada vez no interior de espaços exíguos, tais como vitrines.



- Manusear o menos possível cada objeto. Utilizar carros ou outros veículos museológicos para o movimento.

- Utilizar material de proteção ao choque, tais como almofadas limpas, quadrados de carpete no chão ou nos carros. No carro, proteger os objetos entre si com material de embalagem e segurá-los. Não colocar objetos de diferentes tamanhos ou pesos no mesmo veículo.

- Verificar a limpeza, estabilidade e mobilidade do veículo antes de nele colocar objetos.

- Realizar as operações durante o tempo necessário. Quando se manusearem muitos objetos fazer pausas e não trabalhar cansado.

- Não comer, beber ou fumar perto de objetos. Confinar essas atividades para áreas aprovadas, longe das reservas e galerias (JONES *in* BUCK, GILMORE 2001[1998]:45-46).

#### **4. Código Deontológico para Museus, definido pelo ICOM (2004)**

Tal como se pode ler no sítio do ICOM (Portugal): “O Código Deontológico do ICOM foi aprovado por unanimidade pela 15ª Assembleia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires, Argentina, em 4 de novembro de 1986, modificado na 20ª Assembleia Geral em Barcelona, Espanha, em 6 de julho de 2001, sob o título *Código Deontológico do ICOM para os Museus* e revisto pela 21ª Assembleia Geral realizada em Seul, Coreia do Sul, em 8 de outubro de 2004.”<sup>38</sup> Na atualidade, os princípios éticos dos museus estão condensados no *Código Deontológico para Museus*, estabelecendo um conjunto de normas mínimas para o desempenho da atividade profissional dos cidadãos que neles trabalham. O documento estrutura-se ao longo dos oito pontos e respetivos princípios a seguir mencionados:<sup>39</sup>

##### **1. Os museus preservam, interpretam e promovem o património natural e cultural da humanidade**

*Princípio: Os museus são responsáveis pelo património natural e cultural, material e imaterial. As autoridades de tutela e todos os responsáveis pela orientação estratégica e a supervisão dos museus têm como primeira obrigação proteger e promover este património, assim como prover os recursos humanos, materiais e financeiros necessários para este fim.*

##### **2. Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento**

*Princípio: Os museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do património natural, cultural e científico. Seus acervos constituem património público significativo, ocupam posição legal especial e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade e pela responsabilidade em casos de sua alienação, quando permitida.*

---

<sup>38</sup> Sítio do ICOM (Portugal), [www.icom-portugal.org](http://www.icom-portugal.org), campo “Código Deontológico”, pesquisa realizada a 21 de abril de 2014.

<sup>39</sup> O texto associado a cada um dos princípios não é aqui apresentado por ser demasiado extenso.

**3. Os museus conservam testemunhos primários para construir e aprofundar o conhecimento.**

*Princípio:* Os museus têm responsabilidades específicas para com a sociedade em relação à proteção e às possibilidades de acesso e de interpretação dos testemunhos primários reunidos e conservados em seus acervos.

**4. Os museus criam condições para o conhecimento, a compreensão e a promoção do património natural e cultural**

*Princípio:* Os museus têm o importante dever de desenvolver o seu papel educativo atraindo e ampliando os públicos saídos da comunidade, localidade ou grupo a que servem. Interagir com a comunidade e promover o seu património é parte integrante do papel educativo dos museus.

**5. Os recursos dos museus possibilitam a prestação de outros serviços de interesse público**

*Princípio:* Os museus utilizam uma ampla variedade de especializações, competências e recursos materiais que têm alcance mais abrangente que o seu próprio âmbito. Isto permite aos museus compartilhar os seus recursos e prestar outros serviços públicos como atividades de extensão. Estes serviços devem ser realizados de forma a não comprometer a missão do museu.

**6. Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades de onde provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem.**

*Princípio:* Os acervos dos museus refletem o património cultural e natural das comunidades de onde provêm. Desta forma, seu carácter ultrapassa aquele dos bens comuns, podendo envolver fortes referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política.

Consequentemente, é importante que a política do museu corresponda a esta possibilidade.

**7. Os museus funcionam de acordo com a legislação**

*Princípio:* Os museus devem funcionar de acordo com a legislação internacional, regional, nacional ou local em vigor e com compromissos decorrentes de tratados. Além

*disso, a autoridade de tutela deve cumprir todas as obrigações legais ou outras condições relativas aos diferentes aspectos que regem o museu, seus acervos e seu funcionamento.*

**8. Os museus atuam com profissionalismo**

***Princípio:** Os profissionais de museus devem observar as normas e a legislação vigentes, manter a dignidade e honrar sua profissão. Devem proteger o público contra comportamentos profissionais ilegais ou antideontológicos. Todas as oportunidades devem ser aproveitadas para educar e informar ao público sobre os objetivos, finalidades e aspirações da profissão a fim de desenvolver uma melhor compreensão a respeito das contribuições que os museus oferecem à sociedade.*

## 5. Breve nota biográfica sobre José Barrias

José Barrias nasce em Lisboa, no ano de 1944. Entre 1950 e 1967 estuda pintura na Escola de Belas Artes do Porto. Vive em Paris entre 1967 e 1968. Ainda em 1968 viaja para Milão permanecendo aí até meados dos anos 70. Com a democratização do país, após o 25 de abril de 1974, vem para Portugal. Em 1981 ganha uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian e regressa a Milão estabelecendo-se, na cidade italiana, até à atualidade.

## 6. Passagem de João Fernandes, citada do catálogo da exposição

*Homem de duas culturas e de dois países, não poderia deixar de o revelar no percurso que “In Itinere” nos propõe. A Sala dos Mapas, onde a exposição se projecta, programa, desdobra e planifica, será precisamente o lugar dessa evidência. As suas paredes encontram-se pintadas com estranhos planisférios onde só os contornos de Itália e de Portugal surgem reconhecíveis, como duas penínsulas saídas de uma inesperada geografia de continentes irreconhecíveis. A essa geografia o artista sobrepõe a apresentação da exposição, assumindo uma das dimensões relevantes do seu trabalho: a indistinção entre o que se mostra e o processo da sua preparação. Textos e desenhos emoldurados, reunidos no **Caderno de Serralves** anunciam as outras salas do Museu e as obras que nelas surgirão. A “maqueta” dos espaços da exposição no Museu surge numa parede, assim como desenhos murais dos contornos das salas utilizadas. Na mesma sala, surge uma obra anterior do artista: **No Mundo** (1995) apresentada pela primeira vez na última grande exposição individual realizada por Barrias, a sua retrospectiva em Lisboa, em 1996. Um óculo aponta na direcção de uma calote semi-esférica, forrada por várias imagens de imprensa, onde agora se distingue um par de sapatos vermelhos, adicionado nesta sua apresentação. Através desta passagem de testemunho entre as duas maiores exposições do artista até agora realizadas, o presente e o passado intersectam-se nesta Sala dos Mapas, num prefácio desse permanente cruzamento entre a sincronia e a diacronia (...) (FERNANDES 2011: 50).<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> FERNANDES, João, 2011, “José Barrias *in itinere*: A exposição como teatro de uma vida e de uma obra” in BARRIAS, José, 2011, *In Itinere*, Fundação de Serralves (Porto).

## 7. Lista das obras de arte da exposição *In Itinere*, por sala<sup>41</sup>

### ***ABERTURA***

*Abertura*, 2007

Desenho sobre papel, técnica mista; ovo de bronze patinado

Desenho: 220 x 150 cm

Ovo: aprox. 36 x 30 cm

Coleção do Artista

### ***SALA DOS MAPAS***

*Caderno de Serralves*, 2010-11

32 desenhos, técnica mista sobre papel Fabriano; caixa de madeira

Desenhos: 100 x 70 cm (cada)

Caixa: 10 x 104,8 x 76 cm

Coleção do Artista

*No Mundo*, 1995

Semi-esfera de madeira revestida de fotocópias, óculo de madeira (carpintaria de Franco Spinelli), escada de madeira

Instalação: dimensões variáveis; semi-esfera: Ø 300 cm; óculo: c. 120 x 100 x 40 cm;

escada: c. 230 x 50 x 50 cm

Coleção Fundação Ilídio Pinho, Porto

---

<sup>41</sup> Informação disponível no catálogo *José Barrias: In Itinere*, publicado em 2011, pela Fundação de Serralves.

*Arquipélago de Serralves, 2010*

Maqueta da exposição em madeira (5 elementos), escala 1/20 (carpintaria de Franco Spinelli), planimetrias das salas pintadas diretamente na parede em escala ligeiramente superior à da escala da maqueta, tinta acrílica

Maqueta: 47,5 x 126 x 72cm; 49 x 120 x 85 cm; 49 x 106 x 89,5cm; 46 x 78 x 53cm;  
49 x 55 x 43 cm

Coleção do Artista

*Mundinhos, 2011*

9 rodas de bicicleta, 2 colagens sobre esferas de latão, 7 colagens sobre esferas de madeira

Instalação: dimensões variáveis; rodas: Ø 64 cm; esferas de latão: Ø 12 cm;  
esferas de madeira: Ø 10 cm

Coleção do Artista

*Mapa-mundos, 2011*

Pintura mural, tinta acrílica

Cortesia do Artista

***CAMERA PICTA***

*O Jardim dos Enganos, 2009-10*

Óleo sobre tela

300 x 600 cm

Coleção do Artista

*Políptico dos Enganos, 2010*

Papel sobre tábuas de madeira, grafite, tinta acrílica, lápis de cor aprox. 323 x 273cm

Coleção do Artista

*Nichos*, 2011

Objetos vários, dimensões várias

Coleção do Artista

*Notebook* [Bloco de notas], 2011

Pinturas e escritas murais, tinta acrílica, giz

Cortesia do Artista

### ***CABINET DES DESSINS***

*Quase Romance*, 1972-85

Mala de madeira; 19 desenhos a tinta acrílica, aguarela e grafite sobre papel Fabriano; 6 bilhetes postais montados especularmente

Instalação: dimensões variáveis; mala: 76 x 105 cm; postais: 20,7 x 14,7 cm (cada); desenhos: 100 x 70 cm (cada)

Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea de Serralves

*O Reconhecimento da Luz*, 2007

11 desenhos, grafite aguarelada sobre papel Arches

160 x 120 cm (cada)

Coleção Fundação Ilídio Pinho, Porto

### ***WUNDERKAMMER***

### ***CÂMARA DOS ECOS***

*Relâmpagos entre Duas Escuridões*, 2010-11

Projeções murais

(DVD, p/b, sem som, 10', loop)

Instalação: dimensões variáveis

Cortesia do Artista



## ***CÂMARA CLARA***

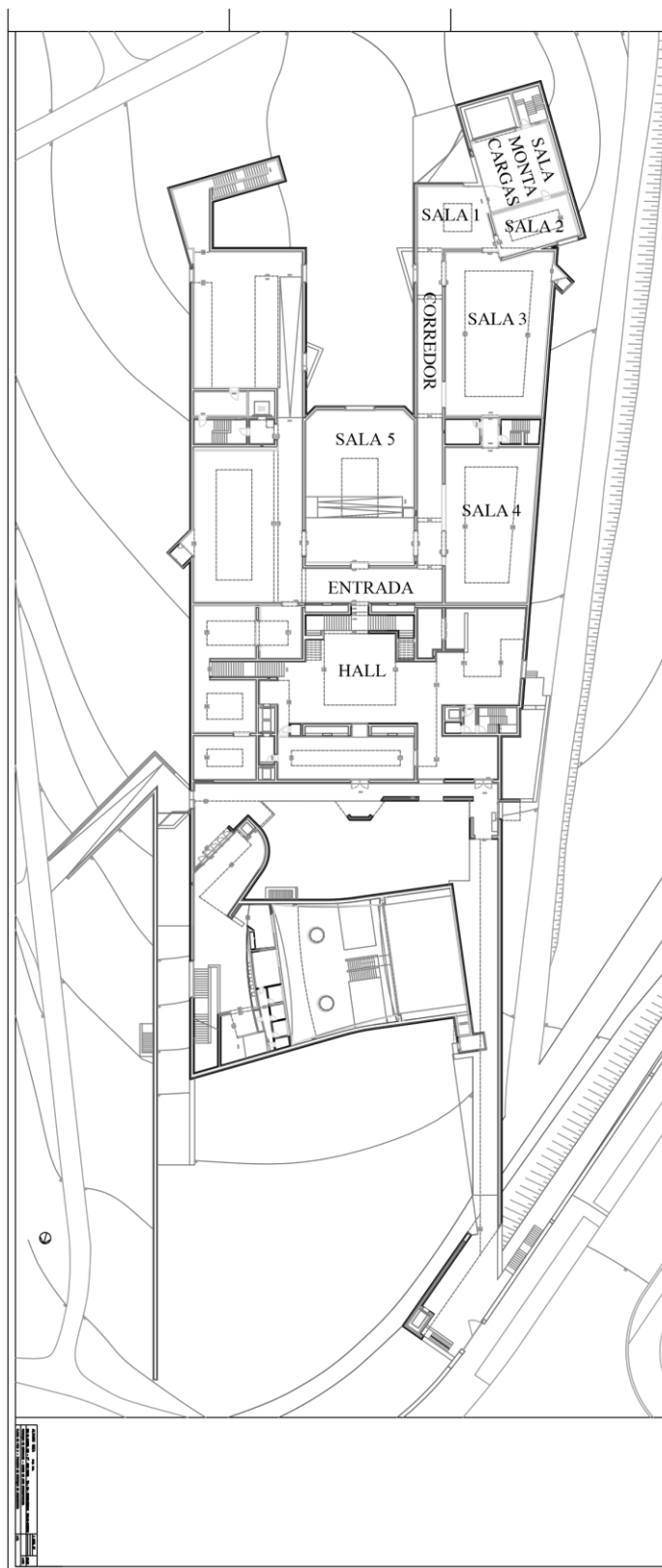
*Câmara Clara*, 2011

Volumes de várias dimensões, gesso cartonado, luz néon, tinta acrílica

Instalação: dimensões variáveis

Cortesia do Artista

**8. Planta do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, relativa aos espaços onde decorreu a exposição *In Itinere*, de José Barrias**



9. Roteiro da exposição *In Itinere*, de José Barrias (português)

Português

# SERRAVES



Estúdio de José Barrias, Milão, Junho de 2010 / José Barrias' studio, Milano, June 2010. Fotografia/Photograph: Livia Sismondi

# JOSÉ BARRIAS

IN ITINERE

15 ABR - 03 JUL 2011

*Comuns são os ingredientes que eu uso para cozinhar estas histórias de ecos... Que são, entre muitos outros, a luz e as sombras, as passagens e os seus obstáculos, as palavras e os silêncios, o acaso e a história... j.b.*

*Trato-me mas não me curo. Prossigo. j.b.*

### **JOSÉ BARRIAS: IN ITINERE**

José Barrias (Lisboa, 1944) tem desenvolvido, desde a década de 1970, uma obra onde fragmentos de narrativas visuais surgem como resíduos de uma arte de viver na enunciação dos momentos, afectos, objectos, textos e imagens que a intersecção de uma biografia com o mundo equaciona enquanto passagem, caminho ou itinerário.

"In itinere" é uma exposição preparada ao longo de vários anos para o Museu de Serralves, como o lugar e o tempo de um duplo regresso: o retorno ao país que deixou a partir de 1967 para residir primeiro em Paris e depois em Milão, assim como o retorno ao Porto, cidade onde viveu e estudou entre 1950 e 1967. Nasce assim um teatro do íntimo, onde o artista constrói uma cenografia de recordações, leituras, adereços, textos e desenhos, numa arte combinatória dos vestígios e dos ecos. Barrias assume este itinerário como a ritualização partilhada de itinerários múltiplos, integrando cada uma das suas referências na cartografia da exposição.

### **Sala dos Mapas**

A Sala dos Mapas é o lugar onde a exposição se projecta, desdobra e planifica, evidenciando a condição de pertença a duas culturas, a dois países. Nas paredes descobrem-se os contornos da Itália e de Portugal como duas penínsulas saídas de uma inesperada geografia de continentes irreconhecíveis. A essa geografia o artista sobrepõe a apresentação da exposição, assumindo a indistincção entre o que se mostra e o processo da sua preparação. Textos e desenhos emoldurados, reunidos no *Caderno de Serralves*, anunciam as outras salas do Museu. A "maqueta" do espaço expositivo surge numa parede, assim como desenhos murais dos contornos das salas utilizadas.

Um óculo aponta na direcção de uma semi-esfera - *No Mundo* (1995), obra apresentada na última grande exposição individual de Barrias<sup>1</sup>. Nesta semi-esfera forrada por várias imagens de imprensa, destaca-se agora um par de sapatos vermelhos. O presente e o passado intersectam-se, anunciando um permanente cruzamento entre sincronia e diacronia.

### **Abertura**

Em *Abertura* (2007) encontramos o desenho de uma perspectiva de Piero della Francesca (*De Prospectiva pingendi*), em frente do qual está suspenso um ovo de bronze patinado. Estes elementos surgem como viáticos simbólicos, chaves para um percurso do espectador, iniciando ou concluindo o seu itinerário.

### **Camera Picta**

Inteira e pintada e escrita como um bloco de notas, mas também com ecos de "espaço sagrado", esta sala remete para o trânsito temporal de imagens, textos, referências ou citações, presente na obra de Barrias, bem como para a afirmação de uma dupla identidade visual e narrativa.

*Os textos expostos aqui e acolá constituem do meu ponto de vista o complemento directo de uma exposição pensada na perspectiva de uma lógica testamentária. São textos plurais orquestrados na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Indicam portanto uma relação dialógica entre mim e eu sem renegar os enredos dos nós com os outros. Todavia, a decisão de atribuir a esta exposição um cunho testamentário não significa necessariamente que esta se petrifique na derradeira expressão dos bens que eu entendo legar. Para evitar a esparrela dogmática é necessário pensar como penúltima cada conclusão que supomos possa ser última... Por isso, até poder, assumo pessoalmente o tratamento do meu corpo presente. Mas não me curo. Trato-me e prossigo. Dois passos à frente e um atrás. j.b.*

Em diálogo com a arquitectura de Álvaro Siza, os volumes que irrompem nas paredes laterais aludem a certas janelas do museu, surgindo perante o espectador como nichos para objectos

simbólicos - um ovo, um contentor de garrafas, um lápis e uma pena - que adquirem a forma e a função de enigmáticos relicários.

O *Políptico dos Enganos* (à esquerda), inspirado no formato do *Políptico da Misericórdia* de Piero della Francesca, é a representação desenhada e o eco visual do *Jardim dos Enganos* (à direita) - pintura abstractizante que tem como ponto de partida uma fotografia do lixo acumulado nas ruas de Nápoles. O título da obra procede também a uma camuflagem da referência originária a Hieronymus Bosch.

**Cabinet des dessins (Gabinete dos desenhos)**  
*É o lugar das semelhanças comparadas.* j.b.

Uma obra do passado - *Quase Romance* (1972/85) - confronta uma obra do presente: *O Reconhecimento da Luz* (2007). O modo como estes cruzamentos temporais se manifestam assim como a particular relação com a evidência do processo criativo nas suas referências e vestígios são uma constante na obra do artista.

A obra de Barrias manifesta uma permanente consciência de uma história da arte antiga que revisita incessantemente, utilizando os processos da citação e da apropriação na afirmação da sua linguagem plástica e conceptual. Uma nostalgia das vanguardas associa-se ao desejo de um redívivo neo-classicismo... Assim o desenho de uma perspectiva de Piero della Francesca pode suscitar uma obra nova, como sucede em *Abertura* (2007), a peça idealizada pelo artista para abrir ou para fechar o percurso da exposição.

**Wunderkammer (Gabinete de curiosidades)**  
*As obras e as coisas expostas têm a marca e o sabor de uma incursão nos universos das mirabilia, naturalia, artificialia... Obras e coisas herdadas ou simplesmente recolhidas/manipuladas durante uma vida e apresentadas como um catálogo pessoal: naturalmente parcial, maravilhosamente subjectivo, artificialmente elaborado.* j.b.

Barrias apresenta um vasto conjunto de objectos, coligidos para este pequeno museu dentro do Museu. Este é, nas suas palavras, o *lugar do*

*caos organizado*, em que afectos, curiosidades, vaidades, histórias de vida, amigos e viagens conduzem o espectador a interrogar a relação entre biografia e obra.

**Câmara dos Ecos**

Na Câmara dos Ecos são projectadas dezenas de imagens do estúdio do artista capturadas por um telemóvel, objectos e lugares contornados graficamente através de um desenho "nocturno", transferidas para uma apresentação em negativo. A "gruta rupestre" conjugase com a caverna de Platão, entre o intimismo da imagem capturada e a distância da representação digital.

**Câmara Clara**

*A Câmara Clara é a representação simbólica de um percurso sinuoso, simultaneamente material e imaterial, que encerra a exposição e se exprime através de um aglomerado de formas marcadas pela luz e pela sombra. Uma luminosidade progressivamente crescente converge para um centro a partir do qual a luz progressivamente decresce até ao final do percurso. Af reencontraremos frontalmente o desenho que representa a perspectiva, a Abertura da qual eventualmente se poderá repartir, ou para rever a exposição ou, seguindo outros gostos e desejos, procurar outras formas de vida...*

No jogo de sombras e de luz dos volumes deste curioso "Merzbau"<sup>1</sup>, Barrias encerra um itinerário e abre talvez um outro acto, intróito para esse teatro de uma vida e de uma obra que cada uma das suas exposições constitui. O espectador poderá então interrogar-se e redefinir-se através de um trabalho que não cessa de se questionar sobre os seus processos e as suas circunstâncias.

<sup>1</sup> Exposição "José Barrias: Etc...", apresentada no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, entre 7 de Março a 12 de Maio de 1996.

<sup>2</sup> Famosa instalação espacial criada por Kurt Schwitters na sua casa de Hannover em 1923.

**Bibliografia:**

*José Barrias: In itinere*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2011.

**Comissariado:**

João Fernandes

**Produção:**

Fundação de Serralves

**Visitas guiadas:**

12 MAI (Qui), 18h30, por João Fernandes

16 JUN (Qui), 18h30, por Marta Moreira de Almeida

Aos Sábados das 17h00 às 18h00 e aos Domingos das 12h00 às 13h00, orientadas pela equipa do Serviço Educativo.

Apoio Institucional



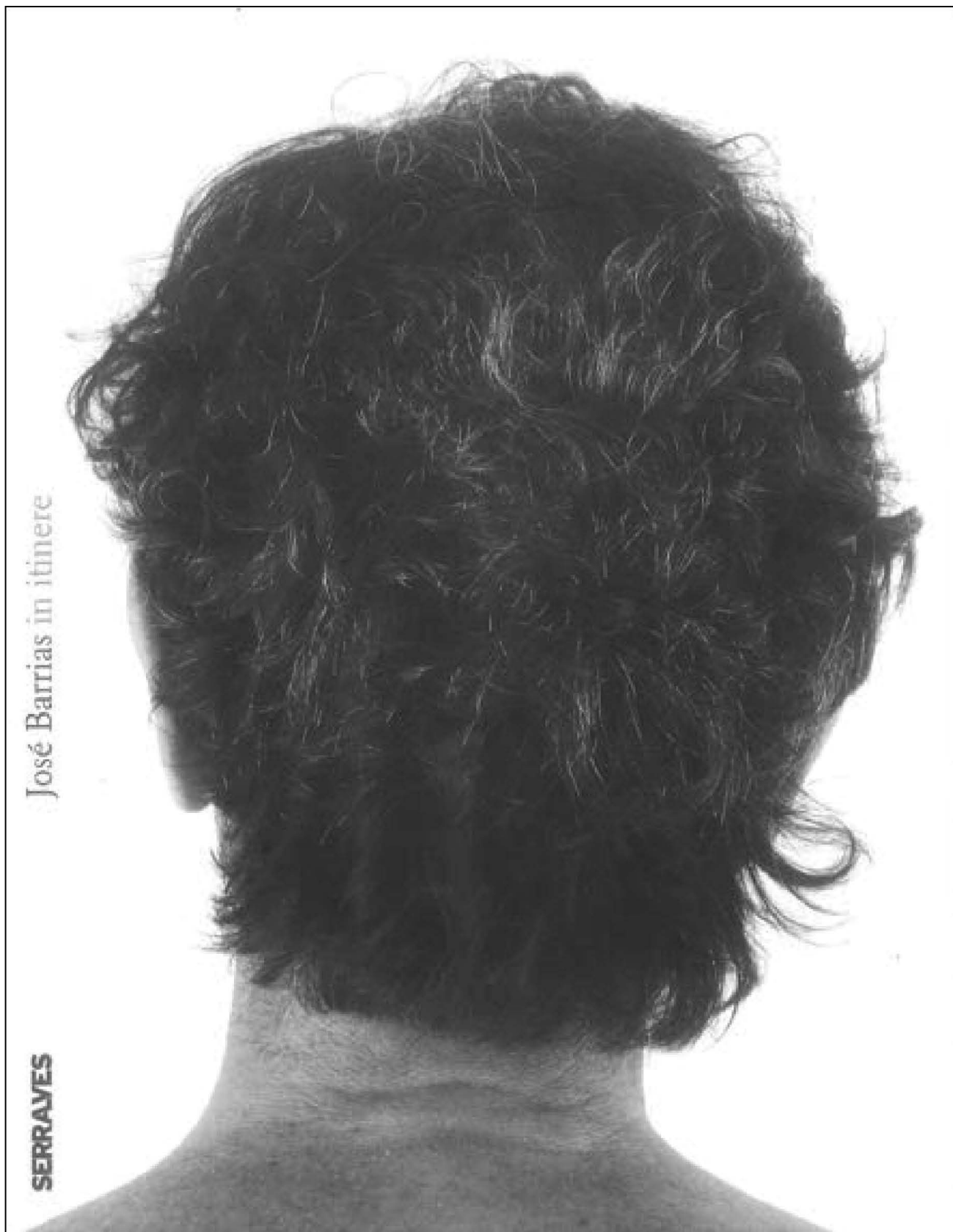
Mecenas Exclusivo do Museu



**Seguradora Oficial:** Império Bonança

**Apoios:** Sugestões & Opções - Catering de Eventos

Fundação de Serralves / Rua D. João de Castro, 210 . 4150-417 Porto / [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt) / [serralves@serralves.pt](mailto:serralves@serralves.pt) / Informações: 808 200 543  
PARQUE DE ESTACIONAMENTO Entrada pelo Largo D. João III (junto à Escola Francesa)



José Barrias in itinere

SERRAVES

10. Capa do catálogo da exposição *In Itinere*, de José Barrias

### **11. Legenda da imagem da capa**

Vista da exposição *In Itinere*, sobre o artista José Barrias, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, entre os dias 15 de abril e 3 de julho de 2011. *Sala dos Mapas: No Mundo*, 1995; *Caderno de Serralves*, 2010-11; *Mundinhos*, 2011 e *Mapa-mundos*, 2011.