



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Cedência temporária de bens culturais móveis:
Reciprocidade implícita na relação entre museus?

Mariana Castelo dos Reis Lopez Scarpa

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientador:
Doutor Jorge Freitas Branco, professor catedrático,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2021



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Cedência temporária de bens culturais móveis:
Reciprocidade implícita na relação entre museus?

Mariana Castelo dos Reis Lopez Scarpa

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientador:
Doutor Jorge Freitas Branco, professor catedrático,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2021

*Devemos ser amigos
Do nosso amigo
e trocar presente por presente;
devemos dar
Riso por riso
e dolo por mentira.*

(Hávamal; apud Mauss, 2017[1924-25], 54)

Agradecimento

Fui assídua na leitura dos agradecimentos de dissertações que me passaram pelas mãos, na procura incessante de palavras que fossem suficientemente grandes para o pretendido. Não as encontrei. Não as sei conjugar.

É, portanto, ao custo de todas as frases de encorajamento, de todas as críticas, de generosos incentivos, leituras e de sumos de laranja dos que acreditaram, que esta dissertação é entregue.

Ao Professor Jorge Freitas Branco que aceitou a orientação deste projeto de dissertação sem reservas, apoiou e acompanhou partilhando as suas ideias.

À Dra. Rita Lougares, Dra. Isabel Vicente, Dra. Helena Abreu e Dra. Dalila Rodrigues, pela partilha de conhecimentos, disponibilidade, tempo e simpatia com que me receberam e responderam a todas as perguntas.

O meu profundo agradecimento, insuficiente na palavra é dirigido à mãe Luísa, ao João, à Madalena, ao João Miguel Barros e ao meu irmão Afonso, que de perto acompanhou, exigiu, incentivou e com generosidade (que tão dele é característica), me ajudou a pensar. Para a restante família, amigos e colegas, que de uma forma ou outra contribuíram neste percurso.

Ao pai Luís.

Resumo

É comumente aceite que o intercâmbio de obras de arte entre museus, sob forma de empréstimo, subsiste com o intuito de aumentar a divulgação, o valor e a fruição das obras. Por outro lado, é (também) por via da mobilidade das suas coleções que se fortalece e valoriza grande parte do património cultural de uma coleção, de um museu, de um país. Contudo, a mobilidade de obras de arte gera elevados encargos e difíceis desafios, para quem tem responsabilidades acrescidas na salvaguarda do património cultural.

O estudo que aqui se desenvolve tem como objetivos: clarificar as metodologias instituídas nos procedimentos de cedência de obras entre instituições; identificar as condições subjacentes que, maioritariamente, têm de ser cumpridas por forma a que um pedido de empréstimo seja aceite pela entidade requerida; diagnosticar os permanentes desafios que se colocam aos responsáveis pela viabilização deste Processo de Empréstimo; e, por fim, detetar a existência de permutas sob os quais assentam os Processos de Empréstimos.

Assim, partimos de um quadro teórico assente na sistematização das linhas estratégicas necessárias para a circulação das obras entre museus. Em consequência da pesquisa realizada, apresenta-se uma descrição sumária dos procedimentos habituais para a concretização do Processo de Empréstimo, através da identificação e partilha das suas práticas.

O plano de investigação traçado teve em conta os testemunhos de pessoas com poder de influência direta na estratégia de algumas das instituições portuguesas com maior relevo no panorama cultural português e, consequentemente, no meio das cedências e empréstimos.

Palavras – Chave: Empréstimo de Obras de Arte; Práticas Museológicas; Intercâmbio Cultural; Exposições Temporárias; Reciprocidade; Colecionismo.

Abstract

It is widely accepted that the aim of increasing the knowledge, the value and the fruition of works of art is one the driving forces of the exchange of works of art between museums. On the other hand, it is (also) through the mobility of their collections that much of the cultural heritage of a collection, a museum, a country is strengthened and valued. However, the mobility of works of art generates high burdens and difficult challenges for those who have increased responsibilities in safeguarding cultural heritage.

This dissertation's objectives are the following: clarify the methodologies used in the procedures of lending works between institutions; identify the conditions that, in most cases, must be met in order for a loan request to be accepted by the borrowing entity; diagnose the permanent challenges faced by those responsible for making this lending process viable; and, finally, detect the existence of exchanges under which the lending processes are based.

Thus, we started from a theoretical framework based on the systematization of the strategic lines necessary for the circulation of works between museums. As a result of the research carried out, we present a summary description of the usual procedures for the implementation of the Loan Process, through the identification and sharing of its practices.

The research plan outlined took into account the testimonies of people with direct influence on the strategy of some of the Portuguese institutions with greater relevance in the Portuguese cultural panorama and, consequently, in the lending and borrowing environment.

Keywords: Lending Works of Art; Museum Practices; Cultural Exchange; Temporary Exhibitions; Reciprocity; Collectionism.

ÍNDICE

Resumo.....	iv
Abstract	v
Lista de Abreviaturas.....	ix
CAPÍTULO 1	1
1.1. Introdução	1
1.2. Metodologia	4
1.3. Estado da Arte	7
CAPÍTULO 2	10
2.1. A Dádiva segundo Marcel Mauss	10
2.2. Do Processo de Coleccionar ao Processo de Empréstimo	12
2.3. Valor Cultural do Empréstimo	17
2.4. O Processo dos Pedidos de Empréstimo	21
2.5. Decisão de Cedência	24
CAPÍTULO 3	28
3.1. Análise de documentos	28
3.2. Minuta de um Contrato de Cedência	28
3.3. Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos / <i>Facility Report</i>	34
3.4. Formulário do Estado de Verificação de Conservação / <i>Condition Report</i>	38
CAPÍTULO 4	42
4.1. Relatos de Experiências	42
4.2. Rita Lougares – Diretora Artística	42
4.3. Isabel Vicente – <i>Registrar</i> da Coleção	47
4.4. Helena Abreu – <i>Registrar</i> da Coleção	51
4.5. Dalila Rodrigues, Diretora	55
Conclusão	60
Bibliografia Citada	66
Anexos.....	72
Anexo A - Minuta de Contrato de Cedência	72
Anexo B - Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos (<i>Facilities Report</i>).....	77
Anexo C - Formulário do Estado de Verificação de Conservação / <i>Condition Report</i>	89
Anexo D - Guião de Entrevistas.....	90
Anexo E - Quadro fornecido por MCB - Registo de Exposições.....	93
Anexo F – Quadro fornecido por MCB. Registo de Empréstimos.....	93

Lista de Abreviaturas

- CAM – Centro de Arte Moderna
CC – Código Civil
CCB – Centro Cultural de Belém
CR – *Condition Report*
DGPC – Direção Geral do Património Cultural
DR – Dalila Rodrigues, Diretora do Mosteiro dos Jerónimos
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian
HA – Helena Abreu, *Registrar* da Coleção Serralves
IV – Isabel Vicente, *Registrar* da Coleção do MCG
MCB – Museu Coleção Berardo
MCG – Museu Calouste Gulbenkian
MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
RL – Rita Lougares, Diretora Artística do Museu Coleção Berardo

CAPÍTULO 1

1.1. Introdução

É curial para qualquer museu a criação de uma boa relação com outros espaços congêneres, para a sua própria monitorização e qualidade. Nenhum espaço museológico pode ou deve sobreviver exclusivamente pela sua auto centralidade, por muito robustas que sejam as suas exposições permanentes. O intercâmbio de exposições temporárias ou de peças individuais pressupõe um relacionamento de excelência entre uma vasta equipa de trabalho que compreende curadores, artistas, equipas de planeamento e de execução. As articulações que permitem que tal aconteça dependem de trocas e de cedências, por vezes cordiais, outras vezes melindrosas, e com uma forte componente diplomática. É um trabalho que vai muito para além da simples negociação, das capacidades financeiras de cada entidade envolvida, ou das respetivas agendas ou estratégias culturais. O momento em que se toma realmente consciência da centralidade da partilha está personalizado na figura do processo empírico de empréstimo e cedência de obras de arte inter pares. Quando nos referimos a processos de empréstimo durante este estudo, pretendemos significar que são diversos procedimentos específicos capazes de permitir e proteger a deslocação temporária de uma obra de arte pertencente a um museu, para outro local exterior (Semedo,2006,115). Estes processos têm necessariamente por base mecanismos legais capazes de confirmar um equilíbrio de direitos, custos e responsabilidades entre o prestador e o requerente (Palmer,1997,415).

A importância do Processo de Empréstimo tem diversas vantagens: para além de fazer melhor uso da própria coleção – uma vez que os empréstimos permitem que o público tenha acesso a obras que muitas vezes não são exibidas –, são igualmente um fortalecimento da coleção, projetando a importância do museu em geral. Para alguns museus, pedir emprestado ou emprestar são condutas de igual relevância, o que enfatiza os benefícios resultantes do acesso recíproco a obras de outras instituições.

Como se explicará adiante, os museus têm, a incumbência de partilhar as suas coleções a outros museus e entidades públicas e privadas. No entanto, este intercâmbio é sempre determinado por critérios instáveis que se fundamentam das decisões tomadas pelas direções e tutelas dos museus. A forma mais segura de garantir os empréstimos é, por sua vez, equilibrada pela relação bilateral entre museus. Em termos genéricos, um museu que cede muitas das suas obras,

tem maiores probabilidades de ver aceite os seus pedidos de empréstimo. No entanto, este Processo de Empréstimo implica uma série de procedimentos que devem ser cumpridos com rigor, com a máxima eficácia e com o mínimo risco (Pereira,2004,8) para inibir a imposição de custos desnecessários e salvaguardar o deslocamento de obras sem um objetivo válido (Palmer,1997,115). O Processo de Empréstimo é, portanto, um processo complexo de uma planificação cuidada que inviabiliza frequentemente a aceitação do pedido de empréstimo.

Assume-se, desde já, um princípio basilar: idealmente, os empréstimos de obras de arte devem ser cedências gratuitas, em benefício da divulgação da arte, do conhecimento e da universalidade do acesso à cultura; por isso, a cedência de obras de arte entre instituições deve ser feita de forma livre e desinteressada, não devendo constituir uma permuta com contrapartidas (financeiras ou outras). Esta premissa está em consonância com o que vem descrito em diversos manuais de conduta museológica. Contudo, o que se suspeita que na realidade sucede é que as cedências de obras de arte em forma de empréstimo entre instituições, não são verdadeiramente desinteressadas ou livres. São antes, cedências realizadas no pressuposto da obtenção de vantagens futuras de várias índoles, tais como contrapartidas financeiras, estratégias de posicionamento no mercado, visibilidade e notoriedade pública ou motivações políticas.

Em consequência desta conjectura, surgem as questões de partida deste estudo: a decisão subjacente à cedência de obras de arte é livre? Ou os aspetos referidos comprometem a decisão? Será que a missão educacional e cultural da partilha é subjugada por critérios de idoneidade de cada instituição? Em face destas dúvidas, como se afirma, posiciona e estabelece um museu novo (que eventualmente não tenha coleção permanente) no universo de empréstimos? Será que o empréstimo traduz uma relação contratual gratuita, ou dependerá de um equilíbrio sensível baseado numa relação *quid pro quo* entre museus?

Tendo estas questões como diretrizes principais, o ponto determinante desta investigação é o de clarificar a metodologia aplicada no compromisso para a Cedência de Obras de Arte no universo do bom relacionamento e boas práticas entre museus, e o de analisar os permanentes desafios que se colocam aos responsáveis capazes de equacionar a viabilidade destes processos.

As publicações internacionais e nacionais que se encontram sobre a cedência de obras entre museus, como as de autores como John Thompson (1992), Norman Palmer (1997), Adrian George (2015), Barry Lord (2012), Susana Pattersson (2010), Freda Matassa (2011), Michael Belcher (1991), entre outros, integram-se sobretudo num âmbito formal sobre os procedimentos específicos e a adoção das regras para um eficaz desempenho da circulação de obras de arte. Por essa razão, as obras dos autores referidos são, maioritariamente, instrumentos de uso técnico e prático que facilitam a comunicação entre museus; contudo, denota-se que estes estudos

dedicam pouca atenção às relações cíclicas e às invisibilidades existentes no panorama museológico. Poucas são as fontes que relatam a ocorrência de recusas a um pedido de empréstimo. Interessa analisar as causas eventuais. Daí a questão: será, de algum modo, propositada a escassez a que aludimos sobre esta problemática? Será compreensível este silêncio?

Como ponto de partida e de enquadramento teórico, é tida em conta uma reflexão sobre a obra “Ensaio sobre a Dádiva” de Marcell Mauss publicado inicialmente em 1924-25. A obra é, um contributo para a explicação de existência da dádiva, do intercâmbio e da reciprocidade nas sociedades arcaicas e modernas. É-o não só porque evidencia as noções da *dádiva* como forma de relação social e de transação económica, como também quando posiciona a trilogia “dar, receber e retribuir” enquanto uma obrigação universal da civilização humana. A triangulação referida age como um dos vetores basilares neste projeto de investigação, apesar de os seus elementos – dar, receber e retribuir –, se condicionarem mutuamente. As questões principais subjacentes na obra de Marcel Mauss encontram-se num caminho paralelo ao tema que é apresentado na presente dissertação: o que é que impulsiona a existência da *troca* nas sociedades primitivas? O que faz com que a *troca* aconteça? O que é o ato *dar* e como se impõe de forma a ser retribuído? Pelo desafio que colocam, as causas e efeitos que impulsionam ou asfixiam as motivações deste perpétuo movimento são o aspeto a que se pretende dar mais enfoque neste estudo.

Após esta ponderação, questionam-se os mecanismos utilizados para lidar com todos os objetos que entram no museu, seja temporária ou permanentemente. Analisa-se os documentos obrigatórios no Processo de Empréstimo de obras de arte, capazes de reconhecer a receção de um objeto através de um procedimento específico do registo, das condições da obra e do espaço que o recebe, registos estes que são vitais tanto para o emprestador como para o recetor (Thompson, 1992, 229). A análise a estes documentos procura evidenciar alguns aspetos que se entendem como invisíveis do ponto de vista processual, mas que, na procura da problemática aqui apresentada, revela ser o escopo principal da discussão. É, portanto, a partir da deliberada estrutura dos documentos que são suportadas determinadas conclusões, cujo eixo é definido pelo ICOM e serve de fundamentação e orientação para empréstimos.

O plano de investigação traçado tenta recolher e analisar as incumbências exigidas para a tomada de decisão no momento do pedido de empréstimo de entidades distintas. Foi determinante ouvir quem pensa, gere e decide estes processos, ou seja, os decisores e membros de equipas técnicas ligadas aos Processos de Empréstimo: Dra. Rita Lougares, Diretora Artística do Museu Coleção Berardo; Dra. Isabel Vicente, *Registrar* do Centro de Arte Moderna da Fun-

dação Calouste Gulbenkian; Dra. Helena Abreu, *Registrar* do Museu de Arte Moderna Contemporânea de Serralves; e a Dra. Dalila Rodrigues, Diretora dos Mosteiro dos Jerónimos.

Para os objetivos traçados, a análise foi precedida por uma fase prévia de entrevistas que obedeceram ao método qualitativo de Perguntas Abertas aos principais interlocutores do objeto da investigação. Dado a escassez de bibliografia existente sobre a matéria ao tempo em que este estudo é realizado, foi no contexto das entrevistas que, de forma empírica, são esclarecidas as questões centrais que inquietam esta análise. Para compreender da íntegra este conjunto de normas e procedimentos institucionalizados.

É neste esforço de análise que esta investigação se posiciona. Avaliando a complexidade inerente ao Processo de Empréstimo de bens culturais móveis que, em muitos casos, se reflete na ocorrência de uma *cedência* sem uma permuta obrigatória. Tendo por base a literatura predominante e os exemplos retirados do material empírico, pretende-se elaborar um estudo sobre o momento de decisão e a circulação de bens culturais entre museus.

1.2. Metodologia

O presente estudo pretende empenhar-se nas questões que analisem as práticas museológicas, institucionais e expositivas no momento da cedência de obras de arte entre instituições.

Partindo do geral para o particular, este trabalho investiga interrogações diretamente associadas ao compromisso desta prática, com o objetivo principal de compreender os procedimentos e valores associados à realização de empréstimos. Num segundo momento, pretende-se que o estudo seja capaz de identificar o grau da reciprocidade praticada entre instituições, sustentando, de forma consciente, as características e os contextos dos espaços em análise.

Para esse fim foi necessário, como método de pesquisa, uma multiplicidade de ações e de análises determinantes para traçar os padrões e as referências do objeto desta dissertação. Desta forma, fragmenta-se uma primeira ação que compreenderá uma introdução preliminar sobre o paralelismo existente entre o objeto de estudo e o contributo de Marcel Mauss a respeito do conceito de reciprocidade. Na continuação desta introdução, ingressasse na esfera do Processo de Empréstimo e expõe-se tudo o que este implica, na expectativa de que, através de uma análise teórica, este estudo possa ser capaz de identificar as diversas etapas deste meticuloso processo e possa sensibilizar os leitores para o valor cultural e fatores decisivos desta prática.

Após a enunciação da revisão da literatura referida no capítulo *infra* para a fundamentação teórica, e depois de se ter situado este estudo na temática do universo das Cedências de Bens Culturais Móveis (onde o processo e as envolvências para as boas práticas dos empréstimos

entre instituições são os aspetos nucleares), avança-se para a criação de um desenho de vários momentos, patamares e o escopo de trabalho que limitam e equacionam a pesquisa qualitativa em torno das instituições escolhidas, que enquadrará três grandes núcleos:

- **o posicionamento** (ou seja, a idoneidade da própria instituição);
- **as coleções das instituições em causa**, enquanto possíveis instrumentos de troca para outros museus;
- **uma abordagem** sobre as condições dos processos de empréstimos realizados e exposições que acolheram empréstimos. Por fim, será feita a análise das entrevistas realizadas.

O momento referente à pesquisa qualitativa serve o propósito de complementar a informação recolhida das fontes secundárias. Tenciona-se, deste modo, articular as fontes primárias e as fontes secundárias. Assume-se, contudo, que a investigação teórica referida anteriormente se posiciona enquanto fonte secundária; as entrevistas delineadas, ocupam por sua vez, o lugar de fontes primárias por forma a materializar o contato direto com a realidade dos espaços estudados (Ribeiro,2018,122).

Para estas entrevistas, a nível metodológico, objetivou-se usufruir de *métodos e técnicas abertos*, metodologia que, é tomada como sendo a mais adequada, uma vez que compreendem, na maior parte das vezes, *respostas livres* que apontam um lado *subjetivo ou invisível* do campo de estudo (Ribeiro,2018,123). Deste modo, as entrevistas ao responsável de cada instituição estudada pretendem ser semiestruturadas de *carácter descritivo*, o que implica o recurso a referências anteriormente adquiridas, de modo a ir “além do estado da arte” (Ribeiro, 2018,125). Foi antecedida, a construção de um guião que permita dirigir, de *forma lógica e sequencial*, a conversa sobre o objeto de estudo. Ter-se-á em consideração que “quanto mais aberto for o tipo de perguntas, isto é, quanto menos condicionarem o sentido dos discursos, tanto maiores as responsabilidades do entrevistador em motivar o entrevistado para que este desenvolva mais a sua argumentação” (Ribeiro,2018,127).

Neste sentido, o trabalho de campo aqui referenciado exigiu uma organização composta em três fases:

- *Fase exploratória*, centrada na análise da idoneidade da instituição em estudo e os registos de empréstimos realizados e/ou recusados;
- *Fase de recolhas sistemáticas*, que se define consoante a elaboração do guião de entrevista (Anexo D;)
- *Fase de validação*, que compreende a recolha empírica e a análise elaborada das entrevistas realizadas (Ribeiro,2018,154-157).

As entrevistas, foram dirigidas às entidades com responsabilidades diretas na gestão dos

empréstimos. Foi feito um convite, enviado por correio eletrónico, às seguintes personalidades responsáveis (sublinhando, naturalmente, que os elementos recolhidos seriam apenas para utilização científica e pedagógica):

- Dra. Rita Lougares, Diretora Artística do Museu Coleção Berardo;
- Dra. Isabel Vicente, *registrar* e responsável pela Gestão de Coleções do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian;
- Dra. Helena Abreu, *registrar* e responsável pelo registo da Coleção Do Museu Serralves;
- Dra. Dalila Rodrigues, atual Diretora do Mosteiro dos Jerónimos.

As quatro inquiridas aceitaram o desafio proposto, tendo as entrevistas sido todas realizadas em 2021, respetivamente, nos dias 12 de agosto, no Museu Coleção Berardo; 7 de outubro, no Museu Calouste Gulbenkian; 19 de outubro de 2021, via zoom; e 21 de outubro, no espaço do Mosteiro dos Jerónimos.

O tema deste estudo passa pelo estudo de um *processo* que se foi estruturando de forma crescente e sendo concebido ao longo dos últimos anos. Na sequência desse tempo, com uma carreira profissional a dar os primeiros passos em atividades que, por vezes, se cruzaram e coincidiram com o objeto em análise, foram sendo assimiladas as razões, identificados os protagonistas, e avaliadas as invisibilidades presentes nas partilhas e relações entre Museus. A cedência de obras sempre se apresentou como um tema meritório dada a sua dimensão perante a missão de partilha de conhecimento e cultura que, estando enredado a um processo tão labiríntico quanto este, se destacou como um caminho inevitável e surgiu enquanto fonte principal de inspiração para a ideia estruturante deste trabalho.

Para dar substância a este estudo, foi feita uma recolha teórica para ir ao encontro das preocupações, dos riscos, e das vantagens do momento de empréstimo de obras de arte. Procurou-se descortinar as grandes questões e as motivações transversais por entre inúmeras opiniões, considerações e incumbências. Aliando-se a este universo das muitas questões, é com esta intenção que este estudo agora se apresenta, com implícitas motivações de natureza pessoal, de quem considera que as vantagens da partilha de obras de arte são superiores ao sentido de reciprocidade e de idoneidade, sem que haja uma distanciação do entendimento do compromisso, da exigência, do rigor e dos desafios que se colocam aos responsáveis das instituições que equacionam este processo.

1.3. Estado da Arte

O levantamento de obras realizado teve como objetivo a obtenção de uma visão ampla do estudo de conhecimentos sobre o tema formulado (Lakatos, Marconi, 2003, 21). A leitura informativa disponível no presente trabalho contém dois momentos:

- **Fase de reconhecimento prévio**, cuja finalidade se destina a um enquadramento dos assuntos e determinadas informações sobre os procedimentos e as boas práticas adotadas para a realização de empréstimos entre instituições;

- **Fase de leitura seletiva**, que visa uma análise crítica dos documentos indispensáveis ao Processo de Empréstimo.

Embora, como se disse, o levantamento de obras tenha sido realizado a título ilustrativo, a análise crítica de cada obra foi efetuada na expectativa de captar todos os aspetos fundamentais do estudo efetuado. Assim, a análise da documentação recolhida consistiu no levantamento de todos os elementos básicos inerentes; a análise das relações (que estabelece a criação de diferentes conexões dos textos com os documentos também analisados) e, por fim, a análise da estrutura – que pretende dar razão à sistematização desta temática (Lakatos, Marconi, 2003, 22).

Esta trilogia de momentos de análise é fundamental para uma observação sistemática das etapas, estrutura e responsabilidades assentes durante o processo de cedência de obras de arte, bem como a compreensão do seu valor cultural.

O momento de seleção dos documentos para análise surgirá através de um olhar crítico sobre a ética e as doutrinas legais dos empréstimos artísticos. Com esta metodologia pretendemos compreender as linhas de constrangimento com que se confronta um museu novo, ou seja, questionamos o posicionamento e o grau de dificuldades de um museu sem coleção, sem visibilidade, quando pretende iniciar um Processo de Empréstimo, e tentar perceber qual a sua moeda de troca?

Não são muitas as obras publicadas que se debruçam sobre as incongruências existentes nas relações recíprocas entre museus, em termos comparativos, e que exponham linhas capazes de gerar conclusões. Contudo, a leitura da obra *Art Loans* (1997) escrita por Normal Palmer, professor de direito, do Instituto *Art and Law*, foi determinante na abordagem da prática, da ética e das doutrinas legais que incidem sobre o processo dos empréstimos de objetos artísticos. É uma publicação que resulta num estudo conduzido durante 4 anos e que se apresenta em três dimensões centrais: começa por expor as normas padrão no momento de cedência de obras de arte; relata os procedimentos dos funcionários de diversas instituições; procede ao levantamento

das orientações jurídicas que analisam a interseção entre o direito e os empréstimos; por fim, examina a realização de empréstimos entre colecionadores privados, entre instituições e aborda exposições que dependem dos empréstimos para a sua concretização (Palmer,1997,1-2).

A produção de conhecimento ao nível nacional nesta área é escassa. Contudo, a publicação primordial para esta temática, assente na compreensão das boas práticas no Processo de Empréstimo, foi a publicação, editada em 2004, intitulada a “Circulação de Bens Culturais Móveis”, do então Instituto Português dos Museus (IPM)¹. Esta obra constitui um guia conciso e claro, que reúne a experiência acumulada na circulação de bens móveis pelo espaço museológico. Apresenta-se com o objetivo claro de ser um *guia de instrumentos de uso prático, numa linguagem acessível e de fácil utilização* (Pereira,2004,5). Esta publicação, que foi editada em Portugal, está enquadrada numa série intitulada “Temas de Museologia” e é, ainda hoje, uma obra de referência. Apesar de todo o tempo decorrido desde a sua publicação, a obra mantém-se genericamente atualizada, sendo digna de consulta por qualquer entidade museológica que se depare com as contingências que envolvem a circulação de bens pelos quais são responsáveis (Coito,2018,61).

As dissertações de Coito (2008) e de Monarca (2015) envolvem reflexões que analisam, respetivamente, o Processo de Empréstimo e a Criação do Valor Partilhado. Por conseguinte, estes estudos servem para o enquadramento teórico da presente reflexão, quando referem traços informativos das etapas do Processo de Empréstimo bem como sobre o valor partilhado entre os públicos. As obras referidas foram, também, um considerável suporte de pesquisa para a pesquisa de referências bibliográficas sobre as temáticas em análise.

Em contrapartida, no que concerne à comunicação praticada entre museus e gestão para a elaboração de exposições e outros procedimentos, encontramos um vasto núcleo de obras que serviram para a compreensão de regras basilares do papel de um museu enquanto “comunicador”, tais como as de John Thompson (1992), Adrian George (2015), Barry Lord (2012), Susana Pattersson (2010), Michael Belcher (1991), Freda Matassa (2011), entre outros.

Os documentos que nos propomos analisar no capítulo 3, doravante intitulados como “fontes”, são os formulários disponibilizados pela Direção Geral do Património Cultural² no âmbito da Circulação de Bens Culturais. São eles, a Minuta do Contrato de Cedência, o Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos / *Facility Report*, a Carta Explicativa da Exposição e

¹ O IPM viria, em 2007, a dar lugar ao Instituto dos Museus e da Conservação, IP (IMC) e, subsequentemente, à atual DGPC.

² Documentos retirados de:

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

o Formulário do Estado de Verificação de Conservação / *Condition Report*. Com esta observação, interessa-nos compreender a importância que estas fontes desempenham neste processo através da análise da estrutura, conteúdo e linguagem dos formulários. Para o efeito, julgamos ser de toda a pertinência apresentarmos um enquadramento teórico dos documentos, e uma análise sobre os campos para preenchimento que estes formulários apresentam. Por fim, comprometemo-nos num *olhar* crítico sobre o que não é discutido ou mencionado na formalidade destes documentos, procurando assim refletir sobre o que realmente é considerado no momento de decisão para a cedência de obras de arte.

A compreensão dos mecanismos de trocas executadas entre os homens, a reciprocidade e os primórdios da existência de um contrato, é atribuído à obra de Mauss (2017). Publicações como as de Lanna (2000) e Sabourin (2008) foram também essenciais para a esta análise sobre estes temas.

No que se refere aos campos metodológicos, tomaremos em consideração o escrito por Eco (1977), Bell (2010), Ribeiro (2018) e Lakatos (2003).

CAPÍTULO 2

2.1. A *Dádiva* segundo Marcel Mauss

“Vale mais não rezar (pedir)

Do que muito sacrificar (aos deuses)

Um presente dado espera sempre um em troca.

É melhor não fazer ofertas

Do que gastar muito com elas” (Hávamal; apud Mauss,2017[1924-25],55)

Marcel Mauss (1872-1950) começa a sua reflexão na obra *Ensaio sobre a Dádiva* mencionando estrofes retiradas do *Hávamal* (Mauss,2017[1924-25],3). Destacamos esta citação como preâmbulo de uma das ideias centrais que aqui iremos desenvolver: *um presente dado espera sempre um em troca*. A centralidade da *troca* de Marcel Mauss para esse estudo parte das suas observações, como a de que as relações das *trocas* – e as formas que estas assumem na sociedade – surgem sob a forma de “presentes”: têm natureza recíproca, são dados e retribuídos.

O autor sustenta o seu pensamento tendo em conta um estudo previamente feito por Bronislaw que, por sua vez, teve como base a observância das comunidades primitivas na Polinésia, Melanésia e Noroeste Americano, com o objetivo fundamental de responder às seguintes questões: “Qual é a regra de direito e de interesse que, nas sociedades de tipo atrasado ou arcaico faz com que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído? Que força existe na coisa que se dá que faz com que o donatário a retribua?” (Mauss,2017[1925],56). Perante estas demandas, as palavras de Marcel Mauss, antropólogo e sociólogo, nascido em 1872 em França, sublinham e evidenciam, durante o decorrer do estudo, que o carácter universal e dominante da trilogia de *dar, receber e retribuir*, são ações que se assumem enquanto *obrigações* interligadas perante a constituição da vida social primitiva e consequentemente contemporânea. Ou seja, *dar* é uma obrigação sob pena de retribuir e receber – segundo o autor, é criado um sistema de reciprocidades de um carácter interpessoal e espiritual (Sabourin,2008,132). A este sistema, o autor dá o nome de *Sistema de Prestações Totais*, uma vez que as trocas coletivas entre os povos indígenas são, em grande parte, feitas sob a forma de amabilidades, rituais, festins, mulheres, crianças, feiras, entre outros. É, assim, gerado uma circulação de riquezas entre as comunidades (Mauss,2017,58).

Nas sociedades primitivas, estes primeiros contratos surgiram sob a forma de presentes

voluntários, dados e recebidos (Mauss,2017,55). Ou seja, não se gerava imediatamente uma obrigação formal de retribuir o que foi previamente oferecido; surgia, contudo, uma obrigação moral e espiritual. Por outras palavras, gerava-se uma dívida tácita, contraída pelo sujeito A em relação ao sujeito B, a partir do momento em que este recebe um objeto ou um gesto mimético – que o autor caracteriza como uma *dádiva*. É por este gesto que o sujeito B se vê obrigado a retribuir a oferta.

Nas sociedades primitivas, estes primeiros contratos surgiram sob a forma de presentes voluntários, dados e recebidos (Mauss,2017,55). Ou seja, não se gerava imediatamente uma obrigação formal de retribuir o que foi previamente oferecido; surgia, contudo, uma obrigação moral e espiritual. Por outras palavras, gerava-se uma dívida tácita, contraída pelo sujeito A em relação ao sujeito B, a partir do momento em que este recebe um objeto ou um gesto mimético – que o autor caracteriza como uma *dádiva*. É por este gesto que o sujeito B se vê obrigado a retribuir a oferta.

Neste quadro, *dádiva* não se apresenta aos leitores nos moldes habituais, mas surge, antes, numa visão mais ampla (Lanna,2000,189), de mãos dadas com fortes valores como a honra, o prestígio e o reconhecimento. Na sua análise da obra, Paulo Martins evidencia os diferentes paralelismos existentes da palavra *dádiva* no âmbito dos rituais católicos *versus* a definição estabelecida por Mauss (Martins,2005,52). Este autor referencia a *dádiva* enquanto um resultado de uma lógica social, com um carácter universal que se configura perante a tríade da teoria das *trocas* – de *dar, receber, retribuir*. Esta *dádiva* sim, é verdadeiramente a promotora das alianças sociais.

Apesar destas noções cíclicas de Marcel Mauss serem o resultado de um estudo publicado em 1924, que refletem essencialmente sobre a forma e a razão da *troca* nas sociedades arcaicas (Martins,2005,52), elas são frequentemente invocadas na sociedade contemporânea. O próprio autor refere, em modo de conclusão, a extensão do fenómeno da *dádiva* em todas as sociedades que premeiam as alianças sociais. A existência de um sistema de reciprocidades de carácter interpessoal é um fator comum, independentemente de estas serem sociedades tradicionais ou modernas.

Na senda de Mauss, o sistema tradicional de *dádiva* ou a receção de um bem ou de um gesto não são meramente voluntários; têm por base, ao invés, uma estrutura simétrica retributiva. Nos dias de hoje, a doação ainda vigora, em várias sociedades, como expressão de uma autoridade responsável pelo comando e pela proteção de um grupo. A doação tem, frequentemente, um valor impositivo na organização das alianças ou nas relações entre as comunidades. Na expres-

são de Paulo de Albuquerque “[r]eceiver não é apenas um gesto de amizade, mas o reconhecimento da subordinação a autoridade, a garantia da proteção política e espiritual. Por isso, a retribuição tem que ser sempre generosa para demonstrar o valor da gratidão.” (Albuquerque,2016,41)

Perante o tema desta dissertação, Marcel Mauss não concede respostas. Porém, introduz uma consequência ou uma justificação moral para a natural existência dos empréstimos de obras de arte entre museus enquanto um ciclo provável de *trocas* que, naturalmente, exigem a mesma base de senso comum que Mauss menciona: *dar, receber e retribuir*. Enquadrado nestes conceitos de deveres morais, de permissibilidade e obrigatoriedade, será que os museus são *vítimas* deste sistema de prestações totais? Existirá uma dívida tácita para cada museu que pede emprestado? As relações dos empréstimos entre museus são sujeitas a vínculos obrigacionais e a compensações?

Afirmar que as relações cíclicas entre museus agem segundo a presença deste ciclo de *trocas* sujeitas a uma contraprestação é uma afirmação arrojada, e não pode ser, até aos dias de hoje, corroborada pela bibliografia disponível. Não pode ser desconsiderado, nesta análise, que o complexo e exigente Processo de Empréstimo inclui uma ponderação prévia à tomada de decisão que, muitas vezes, desafia a tríade “dar-receber-retribuir” configurada por Mauss. A conjuntura dos processos de empréstimo é sujeita a um longo percurso formal de exigências que condiciona a existência destas *dádivas*. De facto, no seio do complexo Processo de Empréstimo de obras de arte, está presente (por vezes de forma evidente, outra vezes de forma implícita) a preponderância do retorno obrigatório. Será que este retorno existe na realidade, ou está apenas sustentado como resposta à burocracia que estes processos envolvem? É no paradigma maussiano que a reflexão ora apresentada, se inspira.

2.2. Do Processo de Colecionar ao Processo de Empréstimo

Segundo Freda Matassa (2011), a singularidade do momento de reunir objetos “através da ação de juntar, coligar, obter, adquirir e conservar um conjunto de peças” (Duarte,2016,23) poderá ser narrada desde o início do século III A.C. Está presente nos santuários romanos, nos acervos da Biblioteca de Alexandria ou até nos gabinetes de jóias de Júlio César (Matassa,2011,5). É então por via de razões interligadas como o “desejo de possuir”, o “instinto de conservar”, o “acumular” o “gosto” e o “prazer” que o processo de colecionar se estabelece, através de uma premissa determinante: a procura de objetos portadores de significado (Salmon,1958, apud Duarte,2016,26) e, em muitos casos, de valor económico ou sentimental.

Estes objetos portadores de significado ganharam um novo palco no Renascimento com a criação dos Gabinetes de Curiosidades. Os Gabinetes de Curiosidades eram coleções existentes em número significativo por toda a Europa, durante os séculos XVI e XVII, constituídas por objetos desconhecidos e que foram sendo reunidos desde os séculos passados, e que eram expostos sob o sentido de acumulação (Raffaine,1993,159). Eram salas abertas ao público, mediante marcação prévia, concebidas para exporem estas coleções geradoras de curiosidade (Matassa,2011,6). Eram coleções reunidas por colecionadores privados que faziam questão de expor os seus bens, muitas vezes como um sinal de posição e afirmação social (Matassa,2011,5).

Sobre esta herança cultural em crescimento, a autora Susan Crane, na obra publicada “Museums and Memory” (2000), apresenta-nos uma recolha de diversos ensaios de autores que objetivam um *olhar* pelo Museu nas suas múltiplas dimensões, enquanto um meio fundamental de preservação de Objetos, Memórias e História. No que se refere aos *Gabinetes de Curiosidades* a autora evoca-os enquanto antecessores diretos dos Museus. Contudo, as coleções expostas sob o sentido de acumulação apresentavam, na generalidade, uma forte componente fictícia, um imaginário criado, uma combinação do real e do artefacto. São expostas informações históricas que se tornaram uma representação de um passado fictício (Crane,2000,61). É o exemplo de como pode o discurso da museologia ser reconfigurado com a colisão entre a subjetividade e a objetividade: uma elaboração de uma *exposição do histórico não histórico* (Crane,2000,8). “Estará um visitante disposto para a veracidade dos factos?” – questiona Crane (2000,8), razão pela qual a autora conclui, no seu ensaio sobre o fenómeno dos diversos *Gabinetes de Curiosidades* desde o Renascimento até aos dias de hoje, que *os Gabinetes* deixaram de ser incorporados às estratégias narrativas dos museus (Crane,2000,71). A *curiosidade* torna-se um “vício capaz de perverter o conhecimento, na medida em que ela não traça limites, não tem regras nem um método” (Raffaini,1993,163). As instituições progridem e, a par deste crescimento, acabam por excluir o fascínio e as curiosidades exercidas por estes *Gabinetes* numa procura incessante de propósitos científicos e históricos (Raffaini,1993,163).

Não pretendendo a presente dissertação integrar uma perspetiva mais ampla sobre esta problemática, o propósito desta enunciação é o de dar a conhecer os *Gabinetes de Curiosidade* enquanto um passo integrante da evolução museológica, numa época em que o conceito de “Gestão de Coleções” ainda estava distante. Merece ser destacado que, apesar de tudo, já se concebiam nos *Gabinetes de Curiosidades* inventários e listas com descrições ilustradas, localizações e classificações das peças, num esforço persistente de preservação e manutenção destas coleções – as mesmas coleções que, hoje, preenchem as vitrines de grande parte dos museus mais visitados. A *curiosidade* de outrora e a *curiosidade* moderna continuam a desempenhar

um papel fundamental nos museus e na identidade histórica dos objetos (Crane,2000,80).

Em meados do século XIX o conceito do museu público (distante não só em termos temporais como também de conteúdo dos *Gabinetes de Curiosidades*), já estava bastante consolidado na Europa (Mench *in* Patterson,2002,33). Sobre o colecionismo no século XIX, os autores Mensch e Mensch (2002) aventam a possibilidade de não ter sido o colecionismo (como antes era conhecido) a desenvolver-se de forma diferente, mas antes a abordagem sobre o valor dos itens da coleção é que passou a ser diferente. Os autores sustentam que tal ocorreu não só com a criação de documentação de rastreio da peça, mas também pelo enfoque na conservação e organização da estrutura da coleção (Mench *in* Patterson,2002,33).

Ora, no seguimento desta evolução (e segundo os dados apresentados por Susan M. Pearce) o número de museus encontra-se, hoje, num crescimento exponencial: na Europa existem aproximadamente 13.500 museus (dos quais 2.300 em Inglaterra); na América do Norte há aproximadamente 7.000 museus, enquanto na Ásia e Austrália há cerca de 2.800, existindo à volta de 2.000 museus no resto do mundo (Belcher,1991,17). À vista destes números entendemos que, ao longo do século XX, o universo de orientação museológica tornou-se abrangente e vasto em matérias do património cultural, o que os torna, nas palavras do autor Nuno Grande, meios poderosos de «visibilização» do poder (Semedo, Lopes,2006,164). Em consequência desta conjuntura, surgem diversas redes, múltiplas instituições, equipas, espectadores e entidades interligadas e interdependentes que se movimentam com um objetivo comum: o consumo de obras de arte, a disseminação do património cultural, a divulgação de histórias, e o estímulo do ensino (Afonso, Fernandes,2019,23). Este panorama de crescimento exponencial do século XX até aos dias de hoje, com as sofisticadas estruturas capazes de abranger diversas coleções, estaria constantemente a ser desafiado pelos desenvolvimentos externos e internos.

Por conseguinte, a salvaguarda destas múltiplas redes no contexto museológico obrigou à existência de organismos que garantissem a gestão, a manutenção e a intangibilidade do património que cada instituição tem sob tutela, segundo os padrões da legislação de cada país. A emergência dessas instituições teve um efeito secundário de encorajamento dos museus em delinear estratégias sustentáveis em torno das suas coleções e atividades (Patterson,2002,7).

Destas instituições destacamos o papel da UNESCO, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura criada em 1945. Esta organização «intelectual» das Nações Unidas visa, entre muitos propósitos, “Favorecer o diálogo intercultural pela proteção

do património e a valorização da diversidade cultural. A UNESCO inventou a noção de Património Mundial para proteger os sítios de valor universal excecional”³.

Destacamos igualmente o *International Council of Museums* (ICOM), organização não governamental e sem fins lucrativos fundada entre 1946-1947, que mantém relações formais com a UNESCO. O ICOM, foi-se solidificando até 1968 subsistiu a diversas crises e, em 1996, tornou-se uma instituição universalmente reconhecida, sendo hoje uma referência para todos os museus e seus profissionais. Uma instituição que se dedica a elaborar políticas internacionais para os museus cuja “finalidade é investigar, perpetuar conservar e transmitir à sociedade o património cultural e natural mundial, presente e futuro, tangível e intangível”⁴. A sua missão é “estabelecer patamares de excelência; ser um foro diplomático; desenvolver a rede de profissionais; ser o animador de um centro de reflexão mundial e assegurar missões internacionais”⁵. O ICOM é uma organização líder no âmbito museológico contando hoje com 44.686 membros entre 138 países. Apresenta-se também como um fórum científico para as recomendações relacionadas com o património cultural, capaz de enaltecer o conhecimento e os seus profissionais, e de aumentar a consciência cultural pública através de redes mundiais e programas de cooperação⁶.

A par do ICOM, é possível encontrar na Europa, com especial incidência na Bélgica, em França e no Reino Unido, mas também em contextos extra-europeus, como nos EUA e no Canadá, grandes instituições e entidades reguladoras, como é o caso da *Network of European Museum Organisations* (NEMO)⁷ fundada em 1992, a *Collections Trust*⁸ criada em 2008, a *United Kingdom Registrar’s Group*⁹ (UKRG), a *American Alliance of Museums*¹⁰ (AAM), a *Réunion des Musées Nationaux*¹¹ (RMN) entre outras. Estas organizações são criadas por profissionais do ramo que, ao longo das últimas décadas, se têm dedicado ao estudo e ao debate da organização interna e externa dos museus, contribuindo em grande medida com produção de documentação de apoio, o que é absolutamente fundamental nesta área referente ao intercâmbio de obras de arte entre instituições (Coito, 2018, 61).

Tendo em conta toda a diversidade de instituições anteriormente referidas, bem como o

³ Referência retirada de: [Protecting Our Heritage and Fostering Creativity \(unesco.org\)](https://unesco.org)

⁴ Referência retirada de: [ICOM Internacional | ICOM Portugal \(icom-portugal.org\)](https://icom-portugal.org)

⁵ Referência retirada de: <https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>

⁶ Referência retirada de: <https://icom.museum/en/network/partners/>

⁷ Convidamos à visualização de: <https://www.ne-mo.org/about-us/what-we-do.html>

⁸ Convidamos à visualização de: <https://collectionstrust.org.uk/what-we-do/>

⁹ Convidamos à visualização de: <https://www.ukregistrarsgroup.org/>

¹⁰ Convidamos à visualização de: <https://www.aam-us.org/>

¹¹ Convidamos à visualização de: <https://www.rmngp.fr/>

inevitável intercâmbio entre estas, tornou-se urgente a criação de um código de comportamento aplicável às instituições que começaram a proliferar entre fronteiras (Palmer,1997,415). Foi então que, nos dias 4 e 5 de setembro de 1992, a *Réunion des Musées Nationaux* convocou uma reunião em Paris com os organizadores europeus de exposições internacionais de grande escala. O propósito desta iniciativa foi estabelecer um compromisso para alcançar um conjunto de orientações e práticas estipuladas entre os intervenientes capazes de simplificar a organização e administração das exposições internacionais de obras de arte (Palmer,1997,415). Participaram cerca de 43 instituições, onde se inclui a presença do Instituto Português dos Museus (IPM), atual DGPC (Palmer,1997,434). Estas reuniões realizaram-se posteriormente em Bolonha (dezembro de 1992), em Barcelona (junho de 1993), em Paris (novembro de 1993), em Lisboa (junho de 1994) e em Viena (novembro de 1994).

No decurso destes encontros os participantes discutiram questões de interesse comum, tais como as condições de empréstimo entre instituições, os contratos, as informações contidas nos formulários de empréstimo, as responsabilidades atribuídas, o transporte de obras, os acordos para os *Couriers*, os custos e apólices de seguro (Palmer,1997,415). O resultado foi a conceção de um guia de orientação apto a garantir um equilíbrio – genericamente aceite – de direitos, responsabilidades e custos entre os requerentes e os emprestadores, com o propósito de encorajar a colaboração generalizada entre museus. A este respeito, importa referir o *Code of Ethics for Museums*¹² disponibilizado pelo ICOM, que tem tido diversas edições e que tem por objetivo: “*The Code of Ethics for Museums provides a means of professional self-regulation in a key area of public provision where legislation at a national level is variable and far from consistent. It sets minimum standards of conduct and performance to which museum professional staff throughout the world may reasonably aspire as well as a providing a statement of reasonable public expectation from the museum profession.*” (Leeuw,2005,35). Como se referiu, as diretrizes que foram estabelecidas são atualmente aceites pela grande maioria dos intervenientes, sendo hoje ferramentas explícitas no *modus operandi* do intercâmbio cultural. No decorrer do presente estudo sustenta-se predominantemente esta análise com base neste guia aqui referido.

Naturalmente, a dedicação ao tema por parte das entidades referidas tem paralelamente incentivado o progresso legislativo de que o património carece. O património é, para a sociedade e para o indivíduo, um construtor de identidades que precisa consequentemente de ser protegido por legislação própria, que seja apta a compreender os esforços de quem opera nos

¹² Ver *ICOM Ethics Committee for the period 2001-2004*: https://www.muziejai.lt/ImagesNew/LENDINGTOEUROPE_PDF_051105.pdf pp.35;

meios do património cultural, a prever os principais fatores de risco associados à circulação dos bens (independentemente da área temática em que se enquadrem), e de atender à multiplicidade das geografias em que as obras circulam.

2.3. Valor Cultural do Empréstimo

“The mobility of museum collections is a decisive factor in the dissemination of knowledge, experience, mutual inspiration and cooperation in the cultural sector.

Mobility is an important tool for communicating the diversity of cultures in Europe and strengthening cultural cooperation. Networking, the sharing of knowledge and values, plays a key role in this work.” (Tanja Saarela, in European Commission, 2006, 2)

Das palavras dos autores Gary Edson e David Dean (1994) extraímos a noção, corroborada por outros autores, de que foi em meados do século XX que a comunidade museológica sofreu um forte impacto negativo: o inevitável aparecimento da televisão e a natural evolução tecnológica e imagética fez consequentemente diminuir a necessidade de ir aos museus (Edson *et al.*, 1994, 5).

Neste manual (1994) os autores reúnem os princípios, as razões e a importância da existência de museus. Interpretam este confronto entre o museu e a sociedade em mudança como um apelo urgente que surgiu para atrair novamente o público aos museus. Sendo cíclica a necessidade de reverter o desinteresse do público sempre que surgem novos paradigmas de convivência social, concordamos com os autores quando afirmam que “o papel de um museu é essencialmente o de interpretar as ideias culturais, interpretar histórias e ciências já conhecidas embora não totalmente consideradas, lembrar que um museu acrescenta e esclarece.” (Edson *et al.*, 1994, 5).

Esta mudança de paradigma “forçou” a necessidade de os museus se adaptarem e instituírem mudanças, designadamente no uso das suas coleções próprias – tornou-se urgente o recurso a novos meios de expressão e de substância (Edson *et al.*, 1995, 6). A par desta evolução tecnológica, a prática da criação de réplicas ou a estratégia de envolver o público numa experiência audiovisual, poderia ser um caminho inovador. Contudo, Patterson (2010) relembra o valor dos objetos originais que dificilmente são substituíveis. Os visitantes vão maioritariamente ao museu na expectativa de criar uma relação ao encontro de um objeto real (Patterson *et al.*, 2010, 136).

Perante este cenário seria então pertinente que as coleções deixassem de ser estáticas, ou

seja, que o Museu interiorizasse que a sua coleção será teoricamente sempre insuficiente para cada exposição. Em boa verdade, a reflexão dos museus enquanto depositários estáticos de objetos, deixa de ter significado (Paterson,2010,107). Ou seja, sob a perspectiva crítica que nos é fornecida por Matassa (2010), o colecionismo estático perde substância face à acentuada procura do acesso, aprendizagem, novas leituras e novas oportunidades para que os museus se aproximem e, em consequência desta conjuntura, sejam capazes de obter novas audiências (pp.107).

É, neste cenário, que a possibilidade de expor obras oriundas dos vários cantos do mundo, capazes de oferecer novas leituras à investigação em causa, ganha uma importância incomensurável. Tal permite que os museus alcancem audiências mais vastas e um público novo (Griffiths,2012,4). Neste contexto, o autor Reibel (1997) refere que uma imprescindível prática entre museus é a de emprestar e pedir emprestado (pp.79). Segundo o autor, este é um dos métodos aplicáveis para a exclusão das atitudes tradicionais em relação à investigação durante uma exposição.

Também Alexandra Rosado (2008) refere a forte relevância que a circulação de bens culturais tem em resposta à tendência da disseminação cultural artística que assistimos nos dias de hoje. Este conceito da mobilidade obriga a que os acervos museológicos não permaneçam apenas nos seus espaços de origem, mas sim que se tornem instrumentos essenciais do “conhecimento e difusores de culturas diversas” (Rosado,2008,3). Similarmente, John Mordoch, diretor da *Courtauld Institute Galleries*, em Londres, identifica três razões pelas quais um museu deverá ceder as suas obras para empréstimos externos, na publicação *Lending to Temporary Exhibitions* (1996). São elas: o progresso do conhecimento da obra, (incluindo, quando apropriado, a recontextualização da obra); o impulso no princípio da reciprocidade entre museus; e a disponibilização do acesso a peças que estão estáticas na sua coleção de origem. (Palmer apud Mordoch,1997,38)

É contra este colecionismo estático que diferentes autores como Patterson (2010) e Jyrkkio (2008-2010) refletem e identificam as muitas vantagens da prática de empréstimos entre museus. Embora os estudos por eles publicados sejam referentes a empréstimos a longo prazo, consideramos que as mesmas vantagens se aplicam a empréstimos a curto-prazo (i.e. empréstimos de uma duração inferior a 6 meses).

Antes de indagarmos sobre as vantagens identificadas pelos autores, não se pode deixar de sublinhar a perceção de que o movimento cultural proporcionado pelos empréstimos é, desde muito cedo, reconhecido como uma das maiores contribuições para a boa colaboração e comunicação entre instituições, reforçando o objetivo comum da salvaguarda do património cultural

artístico. Como validado pelo colecionador privado Mr. George Ortiz, em setembro de 1994: “to give the collection an appropriate exposure, but also a message of humanism, a hope for the future as perceived through the beauty of certain works of art” (Palmer apud Ortiz, 1997, 38).

Também o estudo *Long-Term Loans Best Practices* (2008-2010) confirma o que afirmamos acima sobre o impacto da mobilidade cultural para a comunicação entre museus. O estudo publicado baseou-se em dados recolhidos em dois inquéritos realizados entre 2007 e 2009, dirigidos a diferentes instituições europeias detentoras de coleções. As perguntas foram de foro qualitativo e quantitativo, alusivas aos empréstimos realizados com o propósito de tornar este documento uma ferramenta essencial de incentivo à sua prática nos museus europeus, através da identificação e da partilha dos melhores procedimentos no ato do empréstimo de obras de arte entre museus.

Com efeito, as respostas obtidas no inquérito sobre a existência de vantagens com uma participação ativa em processos de empréstimo, são maioritariamente concordantes em ambos os momentos: na concessão e na contração de empréstimos (Jyrkkio, 2008-2010, 7).

Os inquiridos destacam não só o natural enriquecimento da coleção para a entidade receptora, mas também para a entidade emprestadora, uma vez que se deteta que, na maior parte das vezes, os objetos emprestados mantêm-se armazenados e/ou raramente são expostos. O que resulta, nomeadamente, da desocupação e das decisões de gestão dos espaços nas reservas (Patterson et al., 2010, 123). As obras, quando expostas noutra contexto, ganham uma interpretação diferente, a par da história que a instituição/curador quer contar, momento que exige uma nova investigação sobre o objeto emprestado. E este ponto revela a segunda vantagem a ser destacada: as novas interpretações das obras que o público recebe, capazes de revelar novas informações sobre o objeto (Jyrkkio, 2008-2010, 7).

Neste contexto, Patterson (2010) salienta que existem programas como o *The UK Museums Association's Effective Collections*¹³, que têm como um dos objetivos detetar os objetos que não são expostos há muito tempo e arranjar destinatários adequados para o seu empréstimo. Funciona como uma base de dados que fornece as ligações possíveis para a realização do empréstimo.

Apesar dos extensos e exigentes procedimentos a que os profissionais responsáveis pelos processos de empréstimo estão sujeitos, estes não deixam de reconhecer que é um momento único de aprendizagem para a equipa envolvente em torno do objeto em causa, como também

¹³ A título de exemplo convidamos à consulta de:
<https://www.museumsassociation.org/campaigns/collections/>

uma mais-valia resultante do permanente contacto com instituições externas (Jyrkkio,2008-2010,7). Ou seja, as vantagens provenientes de uma participação ativa num processo de obras de arte são tão variadas como as circunstâncias das partes (Palmer,1997,38).

Para além das vantagens supramencionadas, ambos os estudos mencionados (Patterson,2010 e Jyrkkio,2008-2010) listam e especificam outras vantagens no âmbito da conservação das peças, no âmbito da renovação dos programas dos serviços educativos, nas novas relações entre instituições, nas descobertas de novas técnicas de manuseamento e, maiormente, na atração de novos públicos. Contudo, importa para este estudo destacar as respostas que vão ao encontro da problemática central desta reflexão: qual a moeda de troca? Que obstáculos devem ser considerados? Quais as razões para não emprestar? Será que a missão da partilha e difusão cultural com a missão do objetivo comum da salvaguarda do património é diluída perante a inexistência de um benefício mútuo?

A essência de um acordo de cedências de obras de arte baseia-se, essencialmente, no regime do comodato, que tem raízes no conceito romano de *Commodatum* (Palmer,1997,17). Trata-se, de forma simples, num contrato de empréstimo gratuito, através do qual uma pessoa ou instituição entrega a outra um bem, móvel ou imóvel, para que esta se sirva dela, com a obrigação de restituir em tempo preestabelecido pelas partes. Há, contudo, uma circunstância que confere características à cedência de obras de arte que a desviam do mero comodato. É que, conforme referido, está subjacente ao conceito do comodato que o benefício é exclusivamente do comodatário, e não do comodante (que apenas empresta como “um favor”). Porém, diversos estudos identificam que os emprestadores de obras de arte, mesmo que suportem um extenso encargo para a sua concretização, têm uma forte expectativa em beneficiar do mesmo. A título de exemplo, Norman Palmer (Palmer,1997,22) identifica o prestígio social, a realização académica, a valorização das peças emprestadas, a restauração ou conservação da obra, a publicidade, a respeitabilidade, a alavancagem diplomática, o armazenamento e a beneficiação de cobertura de seguro de forma gratuita, ou um alívio geral dos encargos de propriedade e a perspetiva de um empréstimo recíproco, como alguns dos benefícios que as entidades podem retirar da cedência das suas obras.

É certo que a reciprocidade é um fator gerador de confiança entre as instituições como se pode confirmar através das respostas das instituições inquiridas no estudo estabelecido, que mencionam que apenas estariam disponíveis a emprestar objetos no caso de existir uma boa expectativa e um equilíbrio razoável no fornecimento e receção de outros objetos (Jyrkkio,2008-2010,8).

Este é um dos pontos centrais deste estudo. Não obstante, este tema será exposto mais

exaustivamente no subcapítulo desta dissertação dedicado à Decisão de Cedência (2.5) pelo que não essencial vamos desenvolver aqui.

Perante o exposto, concluímos provisoriamente, em linha com a visão de Patterson (2010), que os museus devem prosseguir ativamente programas de empréstimos de modo a alimentarem o crescimento das ligações entre instituições e facilitarem a partilha de conhecimentos e coleções (Patterson et al.,2010,123).

2.4. O Processo dos Pedidos de Empréstimo

Antes de se identificar a existência de incongruências no momento da tomada de decisão a um pedido de empréstimo entre instituições, importa descrever, de forma sumária, o *corpus* dos sofisticados e exigentes procedimentos para o correto manuseamento das obras, com o objetivo comum da salvaguarda da sua integridade, e a tudo o que esta implica.

O Processo de Empréstimo é o mecanismo utilizado durante a circunstância de uma circulação externa de obras de arte que se destinam à cedência para exposições de curta ou de longa duração, nacionais ou internacionais (Pereira,2004,7). Foi criado um código de prática entre as instituições e organizações que participam ativamente neste processo de intercâmbio. Esse código aglomera um conjunto de diretrizes que objetivam as condições satisfatórias e necessárias para o transporte e exibição dos empréstimos, para os segurar corretamente, e para equilibrar os custos diretamente associados (Palmer,1997,417). Estas diretrizes regem-se segundo princípios gerais estabelecidos, que fazem intrinsecamente parte do *modus operandi* desta envolvimento, e que Norman Palmer (Palmer,1997,417) descreve no seu estudo dedicado ao tema, tais como:

- 1.1. Os emprestadores devem aplicar as mesmas normas éticas e práticas rigorosas quando pedem um empréstimo, como quando decidem, enquanto emprestadores, se um empréstimo da sua coleção do museu pode ou não ser concedido;
- 1.2. Os empréstimos devem ser concedidos principalmente em benefício de outros museus a que o público em geral tenha acesso;
- 1.3. Os museus são aconselhados a considerar cuidadosamente se devem emprestar a exposições realizadas em ambientes não-museu, e promovidas por entidades não qualificadas, tais como câmaras municipais, armazéns, igrejas, feiras de arte ou antiguidades e outros espaços não especificamente construídos para a exibição de obras de arte, e sem pessoal treinado ou sem segurança e controlos climáticos adequados;

- 1.4. Os empréstimos só devem ser concedidos a exposições no estrangeiro que sejam artisticamente ou academicamente de alta qualidade;
- 1.5. Uma obra de arte não deve ser emprestada ao estrangeiro se a sua presença física não for estritamente exigida no contexto de uma exposição;
- 1.6. Os empréstimos são, em princípio, concedidos como cortesia a outras instituições no estrangeiro como forma de promover uma maior compreensão e fruição da arte;
- 1.7. Os empréstimos devem, sempre que possível, ser concedidos diretamente de museu para museu, e não através de intermediários, tais como agências governamentais;
- 1.8. É do interesse comum dos museus, independentemente das suas restrições financeiras, minimizar os encargos a suportar pelos museus comodatários;
- 1.9. Os emprestadores devem ser sempre informados das disposições relativas ao transporte e ao local de exibição dos seus empréstimos, e a sua autorização deve ser solicitada sempre que sejam propostas quaisquer alterações;
- 1.10. Os pedidos de confidencialidade de emprestadores privados devem ser escrupulosamente respeitados.

Tendo estes princípios enquanto alicerces de qualquer circunstância de cedência de obras de arte, importa descrever o mecanismo do Processo de Empréstimo que envolve inevitavelmente a existência de nove momentos:

O primeiro momento é dedicado ao Pedido de Empréstimo. Uma carta redigida num registo formal endereçada ao(s) proprietário(s) da(s) obra(s) em questão, enviada com o máximo de antecedência possível (idealmente com um ano de antecedência, não menos do que seis meses antes da inauguração da exposição) (Palmer, 1997, 417). Esta carta deve ser enviada pela instituição promotora da exposição e dirigida ao diretor da entidade emprestadora (Coito, 2008, 65) uma vez que, os empréstimos apenas são concedidos quando autorizados pelo diretor e são dirigidos, na maior parte das vezes, através do gabinete do conservador (Edison, *et al*, 1994, 41). Ademais, o autor relembra que em nenhuma circunstância deverão ser emprestados ou recebidos objetos sem a aprovação prévia por escrito do curador com notificação ao conservador e ao diretor (Edison, *et al*, 1994, 42). Este pedido deverá incluir (i) a importância da obra requerida para o enquadramento da exposição em planeamento, (ii) a duração do empréstimo e (iii) deverá reunir descrever as garantias da capacidade que o museu promotor tem para a salvaguarda e segurança adequada dos objetos a tomar de empréstimo (Edison, *et al*, 1994, 43).

O segundo momento completa-se com a entrega do *Facility Report*. Este é o **Formulário de Avaliação das Instalações e Equipamentos** da entidade promotora da exposição;

A criação de um **Contrato de Cedência Temporária**, e a criação de um **Contrato de**

Direitos Autorais, ocupam respetivamente o terceiro e o quarto momento deste processo. O Contrato de Cedência é o documento que identifica o acordo estabelecido por ambas as partes e vincula as entidades através de um compromisso legalmente reconhecido (Coito,2008,67). Este contrato deverá estipular claramente as condições de empréstimo. Na generalidade dos casos, a entidade emprestadora deve reservar-se não só o direito de renunciar, reativar ou acrescentar novos requisitos às condições de empréstimo (desde que formulados com a devida antecedência), mas também de reclamar a obra emprestada na eventualidade de as condições não serem cumpridas. Comummente, a entidade emprestadora também emite uma declaração de exoneração de responsabilidade. A instituição requerente é obrigada, perante este contrato, a suportar os custos do empréstimo e a cumprir tudo o que estiver estipulado no contrato (Palmer,1997,417);

O quinto momento concentra-se na realização indispensável das **Apólices de Seguro**. Estes documentos, cognominados como seguros “prego-a-prego” (*nail-to-nail*), têm o objetivo de cobrir todos os danos que possam ocorrer durante todo o Processo de Empréstimo. Através de uma exigente sobreavaliação ou subavaliação da obra em questão, estas apólices cobrem, a favor do emprestador, todos os riscos a que obra estará exposta, tal como o próprio nome indica, desde o momento em que é retirada das paredes ou das reservas do museu de origem até ao regresso ao mesmo local (Pereira,2004,37). O valor atribuído ao seguro da obra deverá ser um valor justo, isento de qualquer benefício financeiro direto ou incidental ao emprestador (Palmer,1997,418). O pagamento do prémio do seguro, é da inteira responsabilidade da entidade promotora e nas palavras da publicação do IPM (Pereira,2004) “deve ser encarado como um passaporte com direitos e sem limite de obrigações” (pp.37).

A execução da **Ficha de Empréstimo** ou *Loan Form* ocupa o próximo momento. Este documento é apenas enviado à instituição promotora após a celebração do contrato e é o registo informativo que identifica o objeto emprestado através de fotografias, número de inventário, informações técnicas, o estado de conservação, as instruções de montagem e manuseamento, peso, entre outras. É apenas na sequência da receção deste formulário, que as equipas, (normalmente especializadas em conservação) de ambas as entidades desenvolvem o Parecer Técnico ou *Condition Report*. Este **Condition Report** assume assim o protagonismo principal do sétimo momento deste processo. Suporta uma análise interdisciplinar capaz de considerar o estado total de conservação no instante da receção da obra, ademais, considera a sua técnica, o manuseio correto, o tipo de embalagem, o transporte adequado, o ambiente climático possível para o seu correto acondicionamento (Rosado,2008,3).

Os próximos passos deste processo são a elaboração de **Licenças de Exportação** quando

a exposição em causa se realiza fora do território nacional e a criação das **Guias de Transporte**, documento entregue pela transportadora, enquanto prova de que a obra foi transportada e entregue pelos veículos dessa transportadora (Couto,2008,71).

Este cenário aqui apresentado, descrito em nove momentos, introduz as exigentes ações, normas e procedimentos internacionalmente reconhecidos. Após os momentos enunciados, o processo encaminha-se para as mãos de equipas de profissionais multidisciplinares que agem sobre as premissas dos inúmeros riscos que envolvem a deslocação de uma obra de arte. São estas operações interdisciplinares que refletem sobre os riscos da circulação de obras e visam garantir o bom estado de conservação e integridade dos acervos, que reclamam inevitavelmente uma aplicação rigorosa, dado que a responsabilidade da plenitude do património em trânsito está em simultâneo nas mãos da instituição que realiza o empréstimo e na instituição recetora (Rosado, 2008,6).

A pertinência destes momentos, sem os quais não seria possível a concretização de empréstimos, é implementada através de uma multiplicidade de ações que impedem a ocorrência de riscos, visão sustentada por Reibel (1977) quando refere que os problemas nunca ocorrem se as entidades protagonistas deste processo mantiverem uma rígida política de empréstimos, que, segundo o autor, implica assegurar que todos os empréstimos devem ser testados contra as seguintes condições: a obra requerida favorece e defende a missão para os fins declarados de exposição, investigação e /ou educação do museu; a obra será devidamente tratada durante todo o Processo de Empréstimo; e o sistema de registo acompanhará a obra durante todo o período de empréstimo (pp.79).

2.5. Decisão de Cedência

Nos subcapítulos anteriores introduziu-se o tema da Cedência de Bens Culturais Móveis do ponto de vista do enquadramento do seu valor e no que diz respeito à criação de instrumentos, procedimentos e normas para a sua correta circulação entre instituições. Os procedimentos descritos são geradores de encargos patrimoniais pesados (que são suportados, na generalidade dos casos, pela entidade mutuária) e de um elevado grau de compromisso por parte das partes e intervenientes envolvidos, com um objetivo comum: o de proteger o património transacionado.

A tomada de decisão deverá, portanto, ser orientada através de critérios que invistam permanentemente em padrões de qualidade e exigência, capazes de resultar num Processo de Empréstimo fluido e coordenado. Critérios esses que foram sendo revelados nos capítulos anteriores e que, segundo a publicação do IPM (Pereira,2004) se condensam nos seguintes parâmetros:

- “Qualidade artística, histórica, científica, documental ou educativa da exposição; estado de conservação da peça ou peças solicitadas; valorização e divulgação da própria peça; possibilidade de novas leituras, ou nova abordagem crítica e/ou científica sobre a peça; estatuto e idoneidade da instituição que solicita a cedência; inconveniente resultante da ausência temporária da peça na instituição de origem; condições de segurança e ambientais e/ou capacidade de ajustamento às condições requeridas pela peça ou peças a ceder; adequação dos equipamentos museográficos; condições das áreas de preparação, montagem e de armazenamento; condições em trânsito; existência de equipas técnicas qualificadas e experientes; estabilidade política e social do país ou região onde terá lugar a exposição; negociação de contrapartidas com a instituição que solicita a cedência de peças, principalmente intervenções de restauro ou tratamentos de conservação necessários à sua deslocação; possibilidade do estabelecimento de intercâmbios no futuro.” (Pereira,2004,13)

Por sua vez, a autora Freda Matassa (2011) completa estes parâmetros referindo que apenas existem alguns fatores que justificam a decisão de não autorizar a concessão de um empréstimo: por razões específicas de conservação, na medida em que o objeto está demasiado frágil para ser deslocado ou emprestado; quando o objeto é demasiado importante na exposição permanente da coleção de origem; quando a obra está indisponível; quando o pedido é feito num prazo demasiado curto inviabilizando a execução de todos os procedimentos do empréstimo; quanto o empréstimo acarreta um custo demasiado elevado; quando o museu requerente não está num patamar equidistante (Matassa,2011,170).

Sobre uma perspetiva crítica, não obstante a existência destes fatores decisivos para a tomada de decisão, destacamos as premissas que vão ao encontro do universo das muitas questões desta reflexão: “o estatuto e idoneidade da instituição que solicita a cedência, bem como a possibilidade de se criarem laços de confiança que permitam o intercâmbio futuro entre as duas instituições.” (Pereira,2004,13)

Perante a leitura da análise dos resultados obtidos no inquérito realizado no estudo publicado *Long Terms Loans Best Practices* (Jyrkkio,2008-2010), ficou claro que os princípios de idoneidade e reciprocidade são hoje considerados essenciais, ou, até mesmo, determinantes para a concretização do empréstimo, uma vez que muitas instituições mencionaram que apenas estariam dispostas a emprestar objetos a outras instituições se existisse uma boa expectativa de equilíbrio coerente no fornecimento futuro de outros objetos de interesse para a sua programação futura (Jyrkkio,2008-2010,8), respostas que, nos encaminham a uma elucidação de que as cedências não são livres nem desinteressadas.

A essência desta reciprocidade atingida exprime-se num processo que permite que o emprestador se torne eventualmente recetor, desencadeando uma relação de interesses e valores interligados que acabam por resultar enquanto um obstáculo na leitura dos valores incutidos para o intercâmbio do património cultural móvel (Jyrkkio,2008-2010,10).

Ainda sobre o tema da reciprocidade entre instituições, o Professor Norman Palmer (1997) refere que, embora alguns museus considerem a concessão de um empréstimo a uma exposição como uma obrigação cultural que não necessita de compensação, para muitos outros museus, a concessão de empréstimos faz parte de uma política de empréstimos mais vasta, na qual persiste uma atitude recíproca de “dar e receber” e que é, portanto, um valor tácito. Não obstante, o autor relembra-nos que no mundo da arte é inverosímil a ideia de que existe um perfeito sistema de *quid pro quo* que beneficie de igual modo os participantes em cada cedência uma vez que, nas palavras do próprio: “*Works of Art are unique, and difficult to compare*” (Palmer,1997,420).

Em boa verdade, o consentimento aos empréstimos assentes nestas premissas é provocador de uma prática centrada na avaliação do prestígio, legitimidade e qualidade da coleção que a instituição promotora possui para uma eventual *troca*.

Este clima propiciador de *trocas*, reconduz, de forma incontornável, para a experiência e discussão de ideias que o autor Marcell Mauss legou sobre a reciprocidade enquanto pressuposto subjacente, neste caso, a um pedido de empréstimo. Apesar de, neste contexto, a denominação da trilogia *dar receber e retribuir* necessitar de outra caracterização, não se nega o paralelismo adjacente a estas noções.

A necessidade de reciprocidade exponencia um círculo vicioso que gera um dilema de difícil resolução, especialmente para museus novos: ao ser exigido, como condição para um determinado empréstimo, que a instituição que o solicita tenha uma determinada reputação ou prestígio no meio, possua uma coleção de determinado “nível”, ou cumpra um conjunto de condições in comportáveis, essa instituição dificilmente poderá participar nos ciclos de empréstimos. Se não o fizer, terá dificuldade em emprestar as suas obras e, conseqüentemente, em valorizar as suas obras. Daí poderá resultar a dificuldade em alcançar a reputação e o prestígio necessário para comungar das partilhas entre museus. E assim sucessivamente.

De que forma poderá, então, ser mitigada esta tendência para a necessidade de uma relação recíproca? Como se poderá promover a integração e a aceitação de novos museus num sistema que privilegia, entre outros aspetos, a reciprocidade e a sujeição dos empréstimos à idoneidade da entidade que pede uma obra emprestada? Será possível idealizar um cenário em que bastaria a prestação de determinadas garantias e o cumprimento de um determinado conjunto de valores

standard para que qualquer museu (independentemente da sua história, reputação, acervo museológico, capacidade financeira, etc.) fosse apto e capaz de se estabelecer no ciclo de cedências de obras entre museus? Sem que lhe seja exigido uma contraprestação (a mais das vezes incomportável)? Sem que seja *conditio sine qua non* que possua uma obra de valor correspondente para emprestar de volta (em momento simultâneo ou posteriormente)? E que importância terão efetivamente essas premissas nesta reflexão, em especial se aplicada a museus que nos são próximos?

Estas são algumas das questões para as quais se tem a expectativa de encontrar respostas nas entrevistas formuladas.

CAPÍTULO 3

3.1. Análise de documentos

Para o presente texto, elege-se apenas os documentos no Processo de Empréstimo que sublinham a importância que tem a idoneidade da instituição para o momento de aprovação da cedência de obras, sem os quais não seria possível a concretização deste intercâmbio cultural, uma vez que esta documentação inicial é o registo e o reconhecimento da receção de um objeto pelo museu. É o mecanismo que comprova e lida com todos os objetos que entram no museu, seja temporária, seja permanentemente (Thompson, 1992, 217).

A maioria das instituições intervenientes já possui modelos *standard* destes documentos, redigidos pelas próprias instituições, que estipulam os requisitos que devem ser cumpridos pelo prestador e/ou pelo requerente durante todo o processo. Não obstante a variedade de modelos de documentos disponíveis, para o presente estudo analisa-se os formulários de fácil acesso e redigidos pela DGPC¹⁴ no âmbito da circulação de bens culturais. Interessa a estrutura dos formulários, os campos que os compõem, a linguagem, a precisão e a brevidade que os engendra. Ou seja, não se perspetiva uma análise às respostas dos campos por preencher nestes documentos, mas sim as questões levantadas pelos mesmos, no pressuposto das boas práticas entre museus.

3.2. Minuta de um Contrato de Cedência

Depois de se compreender o dinamismo e a importância do Processo de Empréstimo entre museus – que, de certa forma, se tratar de um elemento-chave para a subsistência de uma relação recíproca e, bem assim, para a preservação de património de cada museu –, compreendemos que a cedência de obras de arte terá, naturalmente, de ter uma proteção que vá para além de um acordo informal de vontades. Ou seja, é necessário que exista uma proteção do sistema jurídico, estanque, que estabeleça regras legais aplicáveis aos diversos ditames dos elementos essenciais da troca, nomeadamente, o uso, o transporte, a entrega, a divulgação e a proteção da obra, entre outros.

Como sabemos, a proteção de qualquer relação comercial materializa-se com a celebração

¹⁴ A título de exemplo convidamos à consulta de: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

de um contrato, cuja vinculação e conteúdo, já corroborada por diversos autores (nomeadamente por Thompson), assenta na autonomia privada e no acordo de vontades entre duas ou mais partes. Os contratos destinam-se a ser juridicamente vinculativos, refletindo, deste modo, os direitos e os deveres de cada um dos intervenientes e a medida do benefício retirada por cada um (Thompson,1992,202). De acordo com o disposto no artigo 232.º do Código Civil português (doravante, “CC”), *o contrato não fica concluído enquanto as partes não houverem acordado em todas as cláusulas sobre as quais, cada um dos intervenientes, tenha julgado necessário o acordo*. Por conseguinte, as partes de um contrato deverão estar em condições de poder negociar todas as cláusulas sobre as quais entendam que é necessário acordo (Dias,2019,32).

A análise do contrato utilizado na cedência de obras de arte entre museus implica, assim, a compreensão da sua natureza e das implicações inerentes à cedência do objeto em causa, sendo, desde logo, necessário traçar uma clara distinção do tipo de contrato e da natureza jurídica do contrato a celebrar.

Ressalva-se o facto de vigorar, no sistema jurídico português, o princípio da liberdade contratual, estabelecido no artigo 405.º do CC, que materializa o conceito de autonomia privada, através do qual as partes dispõem de poder de autorregulamentar a relação jurídica que venham a estabelecer entre si. Por princípio, as partes deverão gozar quer da possibilidade de celebrar ou não celebrar determinado contrato (liberdade de celebração), quer a possibilidade de fixação do conteúdo do contrato (liberdade de estipulação).

Também no que diz respeito à formalidade subjacente aos contratos, a lei portuguesa estipula um princípio básico de liberdade de forma (consagrado no artigo 219.º do CC). Tal significa que, salvo quando a lei impõe de forma diferente para determinados negócios, tais como a compra de imóveis), as declarações negociais podem revestir diversas formas. O contrato de comodato não tem requisitos de forma, podendo ser inclusivamente celebrados oralmente. Contudo, à imagem do que acontece para a generalidade dos contratos – que são celebrados por escrito –, os contratos de comodato são habitualmente formalizados por forma escrita, por vezes através de uma mera troca de cartas, outras vezes mediante o preenchimento e assinatura de formulários pelas partes envolvidas (Anglesey,1995,75).

Apesar da referida existência de autonomia privada e liberdade de forma na celebração de um contrato, existem diversos procedimentos e requisitos cuja adoção será indispensável para a devida garantia de proteção da cedência em causa (Dias,2019,45). Desde logo, no caso em apreço, por se tratar de um bem móvel cultural classificado de interesse nacional, público ou municipal (consoante o regime da classificação e da inventariação dos bens móveis de interesse cultural), bem como por forma das regras aplicáveis à exportação, expedição, importação e

admissão dos bens culturais móveis¹⁵, cujos critérios de apreciação estão consagrados no artigo 17.º da Lei que estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural (“Lei de Bases”)¹⁶.

Não obstante a sua imensa importância, naturalmente que a parte jurídica é referenciada neste trabalho de forma marginal, por ser matéria muito especializada e que extravasa a formação da autora deste estudo. Ainda assim, é importante referir que a dimensão jurídica assumirá uma outra relevância e complexidade quando se trata de firmar contratos de empréstimo entre entidades de Estados diferentes. Isto porque deverão também ser tidas em consideração regras jurídicas de diferentes ordenamentos jurídicos, o que poderá implicar a aplicação de normas de prevalência de jurisdições e de regulação de conflitos em termos diferentes daqueles que são utilizados em contratos domésticos.

Por outro lado, são extensos os estudos e as posições adotadas ao longo do tempo para as concretas definições dos conceitos “bem cultural” e “interesse cultural relevante”, não sendo possível expô-las neste estudo, uma vez que não é esse o foco e o que pretendemos extrair desta reflexão.

Desta forma, guiarmo-nos apenas pela definição de bem cultural adotada pelo ordenamento jurídico português que consagra, no artigo 14.º, n.º 1, da Lei de Bases, que se consideram “(...) todos os bens [móveis] que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objeto de especial proteção e valorização. O interesse cultural relevante, (...) dos bens que integram o património cultural refletirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.” (Pereira,2004,109). Para a compreensão da definição de bem cultural, sublinhamos o facto de a mesma ter três fundamentos essenciais: “(i) garantir a unidade de sentido do sistema de tutela no plano interno; (ii) proporcionar uma estruturação racional dos regimes jurídicos de proteção e valorização; e (iii) servir de elemento basilar da construção dogmática do Direito do património cultural” (Alexandrino,2009,5).

Os bens de interesse cultural, enquanto elementos integrantes do património cultural nacional de um Estado, merecem uma proteção jurídica reforçada, diferente de um regime aplicável à mera circulação de mercadorias para a sua efetiva proteção e preservação (Dias,2019,6). As-

¹⁵ Decreto-Lei n.º 148/2015, de 4 de Agosto, (Diário da República, nº 150/2015, Série I, de 2015-08-04). - <https://dre.pt/pesquisa/-/search/69935161/details/maximized>

¹⁶ Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, (Diário da República, nº 209/2001, Série I-A, de 2001-09-08).- <https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>

sim, as decisões de cedência dependerão sempre da importância do património em causa, devendo ser definidos como objetivos primordiais na relação contratual, a reconhecida qualidade das exposições e a necessidade da presença das peças cedidas no discurso expositivo, a par do reconhecimento da idoneidade das instituições de acolhimento, que devem possuir as condições ambientais e de segurança que garantam a boa conservação das peças (Pereira,2004,11).

No plano internacional, de modo a obter uniformização na formalização de contratos de cedência de bens culturais, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), consciente da importante problemática da segurança da propriedade cultural, criou em 1971 um grupo de trabalho com membros do Secretariado do ICOM, culminando na publicação de diretrizes aplicáveis à cedência temporárias de bens culturais, de aplicação universal em 1974 (*ICOM Guidelines for Loan Agreements*)¹⁷.

Para as concessões de obras de arte em Portugal, o Instituto Português de Museus, da Direção Geral do Património Cultural, responsável pela gestão do património cultural em Portugal, publicou em 2004 o manual de práticas aplicáveis à concessão temporária de bens culturais móveis (já mencionado em subcapítulos antecedentes), com um conjunto de instruções e recomendações práticas dirigidas aos museus ou instituições para adoção diante de uma concessão temporária de bem cultural que, apesar de não ser juridicamente vinculativo, poderá ser considerado um instrumento jurídico com grande influência neste tipo de relação contratual.

Passando à análise do contrato de cedência temporária de bens culturais móveis e, tendo como base as linhas orientadoras de atuação referidas anteriormente (i.e., o manual de práticas aplicáveis à concessão temporária de bens culturais móveis), começa-se por indicar que, na prática, não há um específico procedimento definido para dar início ao processo contratual. Por norma, a minuta do contrato para a cedência do bem deverá ser a instituição requerente. Ao fazê-lo, a entidade requerente dá desde logo a conhecer as concretas normas aplicáveis à cedência da instituição. Contudo, muitas das vezes, a entidade emprestadora altera este documento, ou envia a sua própria minuta, procurando ditar unilateralmente o conjunto de requisitos e obrigações de cada uma das partes, assumindo que só emprestará a obra segundo o cumprimento das condições enunciadas. Nestes casos, embora possa seguir-se uma fase de negociação, na generalidade dos casos prevalecerá o contrato delineado pela instituição emprestadora (Pereira, 2004,21), sob pena de não ser realizado o empréstimo.

De forma a garantir a uniformização no processo, a DGPC disponibiliza (portal online) uma minuta-tipo, com todos os requisitos para a circulação de bens patrimoniais móveis, que poderá

¹⁷ Convidamos à leitura de: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Loans1974eng.pdf>

ser adaptada por cada instituição (Anexo A). A minuta contempla diversas cláusulas, que melhor detalharemos *infra* de modo a compreender das especificidades e implicações de cada contrato de concessão de bem cultural móvel.

1. Objeto do contrato

A primeira cláusula do contrato (que deverá estar imediatamente após a identificação completa de cada uma das partes intervenientes, ou seja, nome social da instituição, número de identificação coletivo, sede social, e poderes de representação de quem assina o contrato) passará à especificação do bem ou listagem de bens que serão objeto da concessão através da descrição da sua designação e/ou quantidade de peças que serão concedidas. Nesta cláusula, as partes identificam ainda a utilização que será dada à peça, normalmente através da aposição do nome da exposição para o qual será concedida, com identificação das respetivas datas relevantes, nomeadamente da inauguração e de encerramento da mesma, lugar e morada do espaço onde estará exposta.

2. Duração do contrato

A duração do contrato compreenderá o período completo da vigência do contrato, ou seja, da cedência concretamente dita, i.e., a partir do momento em que se dá início o processo de recolha da peça até à sua devolução à entidade que a emprestou.

3. Organizadores e Financiadores

São inúmeras as circunstâncias em que os organizadores e financiadores das exposições não são parte integrante da concreta instituição que terá a exposição a seu cargo. Assim, torna-se necessário prever a identificação de quem terá contacto direto com a peça, o que não implica necessariamente que seja quem será diretamente responsável pela mesma. Deste modo, a identificação completa dos organizadores da exposição e dos financiadores, deverão constar do contrato. Nesta cláusula poderá incluir-se também os específicos moldes do tipo de financiamento e ainda, a possibilidade de existirem novos financiadores.

É frequente estabelecer-se nesta cláusula a identificação da instituição que assume a responsabilidade pelas despesas relacionadas com a recolha, embalagem e desembalagem das peças, montagem (tanto na origem como no destino); o responsável pela manutenção da exposição e ainda pela segurança nas salas de exposição, custos que, são maioritariamente assumidos pela entidade que solicita as obras.

Também aqui se poderá identificar a entidade responsável pelo transporte, alojamento e *per diems* do pessoal especializado que acompanhará a peça em todo o procedimento.

4. Documentação

Apresenta-se necessária a designação de toda a documentação integrante à qual estará sujeita a cessão e deslocação da peça como, por exemplo, a listagem completa das peças objeto do contrato; declaração de autorização de cedência temporária; fichas de identificação das peças, acompanhadas de imagens; relatórios de verificação; formulário de avaliação e verificação de equipamentos/*Facilities Report*, devidamente preenchidos e assinados como melhor especificado *supra*.

5. / 6. Recolha, embalagem e desembalagem / Transporte das peças

Os pontos 5 e 6 responsabilizam a instituição que fica encarregue da contratação das diversas equipas especializadas para a recolha, a embalagem, a desembalagem, manuseamento e transporte das peças emprestadas e identifica as empresas. Habitualmente, esta responsabilidade é entregue à entidade que solicita a obra.

Apesar das empresas especializadas serem da confiança do organizador, a entidade empregadora pode exigir outras equipas, deixando igualmente explícito essa exigência nesta parte do contrato de forma a garantir a integridade dos objetos e a diminuir os inúmeros riscos associados à circulação. É também exposto nestes pontos os prazos estipulados bem como quem suportará as despesas destas contratações. (Pereira, 2004, 125)

7. Exposição das peças

As condições de exposição devem ficar claramente explícitas no contrato de empréstimo e a prova de que estes requisitos são mantidos durante a exposição pode ser solicitada pelo emprestador. Embora não obrigatório, muitos são os casos em que é anexado ao contrato de empréstimo a planta do local onde se vai realizar a exposição, bem como fotografias da galeria que receberá as obras emprestadas (Edison, et al., 1994, 43). É, igualmente, pedido que seja anexado as condições necessárias de conservação e de segurança das peças.

8. Seguro

No contrato de empréstimo deve ficar claro que o emprestador concorda em providenciar o seguro "prego a prego", ou providenciar uma indemnização, aceitável para o emprestador, em caso de qualquer ocorrência. Este, como já referido anteriormente (*cfr.* Subcapítulo 2.4), deverá cobrir a obra desde que é retirada da parede do seu local de origem até ao seu regresso, de forma a garantir a cobertura durante todo o Processo de Empréstimo. Em caso de perda total a apólice de seguro deverá prever a cobertura do valor declarado e estipulado pelo emprestador (ICOM, 1975, 2).

9. Publicações

Este ponto destina-se à gestão de encargos referente à produção e pagamento de quaisquer materiais gráficos que possam resultar da produção da exposição em causa: catálogo, cartazes,

publicações, folhas de sala entre outros.

Estabelece a entidade responsável pela sua produção, bem como apresenta uma série de outros requisitos no pressuposto de que deverá obter-se um acordo sobre a obtenção de autorizações, direitos de autor, créditos fotográficos das imagens e reprodução das obras emprestadas para a exposição (Leeuw,2005,19).

10. Cancelamento da exposição

O ponto 10 do contrato especifica a responsabilidade financeira de um possível cancelamento da exposição, que poderá resultar de “razões de força maior, designadamente imprevistos e imprevisíveis”¹⁸. Idealmente, este ponto deixa claro a decisão sobre qual deve ser a quota-parte de responsabilidade das partes nos custos incorridos anteriormente até à data do cancelamento, e qual deve ser a quota-parte de responsabilidade noutros custos incorridos em razão dos compromissos assumidos com o empréstimo (Leeuw,2005,19).

Este contrato, sem o qual não deveria ser possível realizar uma cedência de obra de arte, apenas se torna válido após a aposição da assinatura dos respetivos responsáveis com legitimidade para a tomada de decisão dentro de cada instituição, extinguindo-se com a entrega e verificação das condições de todas as peças que constituem o objeto da cedência. Ademais, é estabelecido que: “o incumprimento das condições estipuladas no contrato pode constituir causa suficiente para que a instituição que cede uma ou mais peças as retire da exposição” (Pereira,2004,22).

3.3. Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos / *Facility Report*

Independentemente de, até à data, não se tenha conseguido encontrar o primeiro modelo, ou o modelo fundacional de *Facility Report*, entende-se que este, apesar das suas diversas versões, acaba sempre por colidir no mesmo formato. No entanto, as boas práticas relacionais do processo de cedências de obras de arte, como as conhecemos hoje, enquanto uma ação formalmente declarada e aprovada, é um processo relativamente recente. No seguimento desta análise, importa recuar até ao ano de 1998, ano em que o *Comité de Registrars*¹⁹ da associação sem fins

¹⁸ Contrato em análise, ponto 10 – Anexo A

¹⁹ Convidamos à consulta de: <https://annualmeeting.aam-us.org/registrars-committee-of-aam/>;

lucrativos *American Alliance of Museums* desenha um *Facility Report* com o objetivo de promover a compreensão, comunicação e cooperação entre museus e seus profissionais de forma a aumentar o profissionalismo nesta área a par da coordenação de altos padrões de exigência²⁰.

É perante esta missão das boas práticas entre museus que diversas associações, que partilham do mesmo objetivo (tais como a *UK Registrars Group*²¹, o ICOM ou até a Direcção Geral do Património Cultural²²), conceberam as suas próprias versões de *Facility Report*. O museu requerente apenas escolhe qual o modelo que quer adaptar para o seu registo e preenche de acordo com os campos que este indica. Em casos excepcionais, encontramos museus que compreendem o seu próprio *Facility Report*, com um grafismo e estrutura adaptado ao museu. Contudo, os conteúdos dos campos envolventes no formulário permanecem os mesmos.

Como supramencionado, o *Facility Report* é entregue no momento do pedido de empréstimo pela instituição requerente. Faz parte de um dos documentos que se anexam à carta formal explicativa do contexto da exposição onde a obra vai estar exposta, bem como, com o *Loan Form* da obra em interesse. Todos estes documentos são fundamentais, se não obrigatórios, para o processo contratual do empréstimo: são estes que possibilitam o planeamento da cedência de obras executado com os altos padrões de exigência, com o objetivo de garantir a segurança da obra à instituição recetora (Matassa, 2011,203).

Dadas as vastas implicações que os termos e condições de um contrato de empréstimo podem ter, o *Facility Report* requer uma linguagem simples, clara e concisa e é assinado pelos diretores do museu (Shirley,1995,79). Consiste em ser um meio que compila informações físicas e práticas sobre a instituição e a sua equipa, a partir do qual as partes poderão decidir avançar – ou não avançar – para a celebração de um contrato de empréstimo²³. Tenciona ser um registo das informações-padrão, que faz acelerar o processo de transação das referências relevantes para os credores, seguradoras, arquitetos, designers e todos os seus possíveis envolventes. Em função disso, os *Facilities Reports* são, de uma maneira geral, listas de verificação úteis que os museus fazem em permanência das leituras cuidadas a muitos fatores, tais como: os níveis da luz das salas expositivas, da temperatura, da humidade, do espaço, da segurança, entre muitos outros, de acordo com as linhas de orientação para empréstimos definidas pelo ICOM

²⁰ Referência retirada de: <https://www.aam-us.org>;

²¹ A título de exemplo convidamos à consulta de: <https://www.ukregistrarsgroup.org>;

²² A título de exemplo convidamos à consulta de (secção de Circulação de bens culturais): [DGPC | Certidões, Formulários, Regulamentos e Circulares \(patrimoniocultural.gov.pt\)](https://www.patrimoniocultural.gov.pt)

²³ Referência retirada de: <https://www.museumsassociation.org/download?id=14828>

(1974)²⁴. Por conseguinte, os *Facilities Reports* assumem um papel essencial na autoavaliação, o que é conveniente para a instituição e para os seus sistemas de proteção²⁵.

Como se pode observar (Anexo B), o *Facility Report* principia com um campo dedicado ao preenchimento dos autores e atores do Processo de Empréstimo, bem como a identificação da dimensão temporal e localização da exposição em causa. Posteriormente, segue o núcleo que revela as condições físicas da construção do edifício: como e com que materiais foi construído, o volume das áreas e os pisos totais do museu recetor, o acesso entre os espaços, entre outros fatores que, desejavelmente, permitem demonstrar que nenhum risco indevido possa surgir posteriormente ao empréstimo. O mesmo acontece com o campo “espaço da exposição” onde, de forma mais minuciosa, se acrescenta o preenchimento das especificações técnicas museográficas, como os suportes de apresentação das peças ou os sistemas de alarme.

As especificações relativas ao processamento do desembarque e receção das obras ocupam o ponto 4 do *Facility Report* em análise. Segundo as diretrizes do ICOM, este deve ser uma ação efetuada com rapidez e eficiência, com equipamentos adequados para o manuseio das obras e, quando necessário, devem ser equipados com dispositivos de segurança aprovados²⁶.

Os pontos 5 e 6 do documento especificam as condições das Reservas de obras de arte, como, também, a equipa e espaços dedicados ao departamento de conservação e restauro das peças.

As perguntas referentes ao controlo de Condições Ambientais (ponto 7), à Iluminação (ponto 8), à Proteção contrafogo e à Segurança (ponto 9), revelam um detalhe minucioso que garante o compromisso da manutenção e proteção constante e adequada da obra requerida contra os riscos de incêndio, contra inundações, exposição a níveis excessivos de luz ou radiações prejudiciais, extremos de temperatura e humidade relativa, assaltos ou intrusões indesejadas.

Os núcleos alusivos à Embalagem e ao Transporte, são moderadamente curtos e têm essencialmente a função de identificar os agentes envolventes para estas funções. Estes, segundo o ICOM, devem ser equipas experientes, funcionários familiarizados com os métodos de embalagem e transportes considerados seguros e adequados para o propósito²⁷. O ponto 13 especifica e dá a conhecer as condições do seguro, os contratos de política ou indemnização e os responsáveis pelo seguro do museu, que idealmente se pretende que cubram o empréstimo a partir do momento em que a peça seja retirada do seu local de origem até à sua devolução.

²⁴ A título de exemplo convidamos à consulta de:

<http://icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/>;

²⁵ Referência retirada de: <http://icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/>;

²⁶ Referência retirada de: <https://ww2.aam-us.org/ProductCatalog/Product?ID=891>;

²⁷ Convidamos à leitura de: <http://icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/>

Após a leitura e reflexão dos pontos supramencionados presentes no documento em análise, pode-se afirmar que, efetivamente, os *Facilities Reports* são documentos primordiais no momento da decisão do empréstimo (ou não), da peça, que obrigam a um preenchimento das condições essenciais capazes de determinar se o museu requerente apresenta os requisitos necessários para receber em segurança a obra em causa.

Contudo, a atenção dirige-se no teor do ponto 14 do *Facility Report*. Este é um campo que, no seguimento deste estudo, se considera como invulgar, especialmente atendendo à diferença face aos demais, nomeadamente no que diz respeito ao tipo de linguagem utilizada. Por contraposição, nos pontos anteriores do *Facility Report* adopta-se uma linguagem concisa, de respostas rápidas, descritivas e sucintas. Tal vai ao encontro da génese e do propósito do documento: ser um instrumento operativo. Porém, o ponto 14 do *Facility Report* introduz uma nuance não negligenciável: introduz, neste documento prático e de índole operacional, o Historial de Empréstimos do museu requerente.

Ora, nos pontos anteriores ao ponto 14 do *Facility Report*, a descrição sobre o estado do museu e sobre as circunstâncias logístico-administrativas de suporte à cedência de uma obra de arte específica estará, em princípio, completa. Todo o conhecimento relativo às condições que se preparam para receber a obra estarão, neste momento expressas e claras. Porque razão, então, haverá a necessidade de incluir, num documento de recorte técnico como o *Facility Report*, o Historial de Exposições do museu que irá acolher a obra?

Ou seja, se as especificações detalhadas pelo documento relativamente às condições de segurança têm um papel preponderante na decisão (positiva ou negativa) da cedência do empréstimo, qual o peso que a informação incluída no Historial de Exposições (ponto 14 do *Facility Report*) tem nessa ponderação? Até que ponto é que dar a conhecer o Histórico do museu requerente poderá condicionar um empréstimo da obra? Compreende-se que, em todas as trocas de património, é necessário salvaguardar as melhores condições – o nome, a notoriedade e o prestígio das instituições pode representar um *selo de qualidade* (Freda Matassa, 2011). Também se compreende que cada museu se deve orgulhar de seu histórico de empréstimos e do serviço ativo que realiza para aumentar o acesso a obras emprestadas e que, para aumentar este perfil, os valores dos empréstimos possam ser listados em relatórios anuais. No entanto, qual a relevância deste ponto no documento para o enquadramento do Processo de Empréstimo? Este questionamento resulta da constatação de que há situações relevantes de empréstimos a novos espaços museológicos, ainda sem notoriedade, sem registos de passado de empréstimos, ou seja, sem “Histórico”.

Na verdade, quão importante é o conhecimento das exposições formuladas por um museu para fazer depender o crédito de empréstimo de uma obra?

3.4. Formulário do Estado de Verificação de Conservação / *Condition Report*

Segundo a publicação de John Thompson (1992), é necessária a análise do Formulário do Estado de Verificação de Conservação, internacionalmente conhecido sob a denominação de *Condition Report* (doravante “CR”), essencialmente pelas seguintes razões: para avaliar a condição de uma obra de arte e estipular o valor para uma possível compra; para quantificar o grau de conservação da peça; e, para proceder a avaliação e acompanhamento da obra durante todo o Processo de Empréstimo (Thompson, 1992, 485). Similarmente, e completando as considerações de Thompson, a autora Freda Matassa (2011) refere que a redação de um CR deverá ser efetuada quando: existe uma aquisição de um novo objeto; para monitorizar a condição como parte do histórico do objeto; após uma emergência ou um acidente; como condição de indemnização governamental, antes e após o objeto ser exposto, entre outros momentos (Matassa, 2011, 86-89).

Ou seja, idealmente, todas as novas aquisições e todas as obras de qualquer coleção deveriam possuir um CR próprio, que acompanhe a obra com o registo detalhado da sua condição e a subsequente manutenção durante toda a existência do objeto (Lord *et al*, 2009, 293). Serve o propósito de garantir a estabilidade do objeto, o seu grau de autenticidade ou se a obra já foi vítima de restauros que o afastam da obra original e se, neste caso, vai resistir às inúmeras ameaças provenientes do transporte para outra instituição (Thompson, 1992, 485). O CR deve ser atualizado periodicamente pela equipa de conservadores das instituições envolvidas, que vão identificando quaisquer novas alterações que possam surgir ao longo do tempo. As equipas são incumbidas de assegurar e arquivar estes registos (Fahy, 1995, 254).

Contrariamente aos documentos analisados nos capítulos anteriores (como o Contrato de Empréstimo e o *Facility Report*, que são entregues num momento que antecede a decisão de um empréstimo), o CR é, por sua vez, um relatório realizado apenas no momento posterior à aprovação da circulação da obra. Muitos autores referem que estes relatórios são imperativos para a concretização de um empréstimo (Lord *et al*, 2009, 308).

Apesar de não ser um documento obrigatório no momento do pedido de empréstimo, o CR acaba por ser exigido na maior parte das vezes pelo prestador, e a redação deste é preponderante durante todo o processo (Edison, *et al*, 1994, 49). É o documento que valida a viabilidade

do Processo de Empréstimo da obra de acordo com o seu estado de preservação, faculta instruções sobre as técnicas utilizadas pelo artista, sobre o grau de vulnerabilidade da obra e estabelece as condições que o objeto necessita para ser exposto (Rosado,2008,9). É, por isso, o documento que prova o valor atribuído ao seguro, e é o que desenha as fronteiras da responsabilidade de cada uma das partes no caso de dano, uma vez que serve como ponto de referência para a mediação de qualquer dano que possa ocorrer durante o empréstimo, desde a saída da obra à chegada ao seu espaço de origem (Patterson *et al*, 2010,142).

Thompson (1992) refere que no momento de Processo de Empréstimo, o CR deve incorporar o resultado de um minucioso exame à obra, redigido apenas por um conservador qualificado, ou *Registrar*, antes da saída da obra das instalações de origem (Thompson,1992,485). São maioritariamente realizados numa área segura e protegida, com boa iluminação e a olho nú, com a ajuda de lentes de mão ou binóculos microscópicos. Contudo, por vezes, são exigidas técnicas de visão infravermelha e ultravioleta (Matassa,2011,191-193).

Como resume o autor Adrian George, o processo de preencher o CR, pode ser muitas vezes considerado subvalorizado mas a sua importancia é incontornável: *“Filling out condition reports is time-consuming and needs to be done in the critical phases before opening and after finishing an exhibition, when time is especially short It is tempting to be a little sloppy with it and give more attention to other issues. This is the reason why curators sometimes tend to react irritably when being asked to initial that everything is fine for a felt 387th time. This changes immediately if there is an insurance claim or if customs authorities ask awkward questions.”* (George,2015,154)

O relatório original deverá viajar com a obra ou com o *Courier* que acompanhará a obra durante o transporte, como se de um apêndice se tratasse (Thompson,1992,485). Após o transporte e a chegada da obra ao destino, o requerente recebe este documento original quando a obra é desembalada (Richard, *et al*, 1991,153). A partir deste momento, dá-se início à análise por parte do recetor, que confirma (caso esteja de acordo) a análise feita anteriormente e redige um novo CR após o transporte e desembalagem. É então, no momento da verificação e assinatura de ambos os documentos, por ambas as partes, que se estabelece que quaisquer danos que aconteçam durante o momento em que a obra é entregue até ao final da data estabelecida em contrato, a responsabilidade corre por conta da entidade requerente. Quando a exposição termina, o processo repete-se novamente no sentido inverso.

Por conseguinte, pode-se estabelecer que durante o período do Processo de Empréstimo, o CR está presente em todas as fases da viagem (Matassa,2017, 81): desde a saída da obra do museu emprestador; durante a receção da obra por parte do requente; e, no fim da exposição,

na viagem de regresso (Mecklenburg,1991,340).

O CR deverá ajustar a sua estrutura consoante as diferentes instituições bem como as diferentes exigências de conservação de cada obra. No entanto, a estrutura de um registo habitual segue um formato universal e deverá ser preenchido de forma acessível (Thompson,1992,230). Para a presente análise, disponibilizamos o CR redigido pela DGPC²⁸ no âmbito da circulação de bens culturais (Anexo C).

Como se pode observar no CR em anexo (pp.96), os primeiros campos são dedicados à identificação da obra e dos motivos para a sua movimentação (Thompson,1992,230). São dados recolhidos pela entidade emprestadora, tais como: a localização de origem, o número de inventário e os dados de progresso, ou seja, os registos das datas em que o objeto é recebido, bem como a data de requisição e de conclusão do empréstimo/encerramento da exposição.

A segunda parte deste documento inclui a identificação da obra e os dados técnicos: o artista, a data, o proprietário, a composição, técnicas e a dimensão.

O terceiro campo dedica-se à Verificação do Estado de Conservação. É o campo que trata da descrição detalhada do estado do objeto, no presente momento em que é feito este exame. É referido o tratamento para o correto manuseamento da obra, os materiais e equipamentos utilizados. Deverá ser incluída uma fotografia da obra com as anotações dos seus pormenores sensíveis. Esta imagem também informará o requerente das recomendações ambientais necessárias para o armazenamento e para a exposição do objeto bem como restrições de utilização tais como os níveis de temperatura, humidade e intensidade luminosa a que a peça pode estar sujeita (Pereira,2004,28).

No caso de ser detetada alguma alteração na obra, ocorrida durante o tempo de exposição e/ou após o seu encerramento, o requerente tem a obrigação de informar de imediato o empregador com provas do sucedido, produzindo um “relatório circunstanciado, acompanhado de registo fotográfico” (Pereira,2004,28). Ademais, “[e]m caso algum, deve essa instituição proceder a qualquer consolidação ou restauro, por danos ocorridos durante o período da exposição, sem indicações específicas do proprietário” (Pereira,2004,28). Na maior parte dos casos, apenas o proprietário poderá decidir se a obra pode suportar um restauro ou se aciona o seguro atribuído para a obra. A alocação de responsabilidades, é a razão pela qual a maioria das apólices de seguro exige a redação de um CR em todas as fases do processo. (Matassa,2011,191-193).

Independentemente do papel preponderante que o Relatório do Estado de Verificação de

²⁸ A título de exemplo convidamos à consulta de: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

Conservação tem durante o Processo de Empréstimo, segundo a reflexão de Elizabeth Pye, (Patterson *et al.*, 2010, 139), a conservação da obra não deverá ser um fator de exclusão na decisão da existência de empréstimo. Segundo a autora, a circulação de obras, compreende riscos implícitos competindo ao conservador avaliar o estado atual do objeto requerido, determinar qual a melhor forma de o transportar e de o expor em segurança, podendo essas medidas ser reajustadas de acordo com o estado de conservação da peça. Assim, o conteúdo de um CR não deve, por si só, fundamentar uma decisão de recusa de empréstimo.

No entendimento de Pye (2010), muitas das fases do Processo de Empréstimo compreendem riscos. A consciência destes riscos, obrigou a um rápido desenvolvimento de métodos e de materiais para a embalagem e transporte, tais como o controlo climático das caixas de embalagem, entre outros. Contudo, é praticamente impossível eliminar o risco, pelo que, as partes envolvidas devem aceitar os riscos inerentes à mobilidade, a fim de facilitar o acesso a objetos reais, e não o de limitar tal acesso, ou substituir por réplicas:

“Conservation should be a means for facilitating (and even increasing) the use of objects. It should not be used as an excuse to limit access to them – refusing to lend an object on weak conservation grounds should be considered poor practice. Conservators have become much more aware of their responsibilities to make objects accessible; indeed, in 2008 there was a large international congress on this very topic (Saunders et al 2008). However, conservators also have the professional responsibility to protect and care for objects (collections are often regarded as cultural capital), so there remain tensions between the need to provide access and the need to conserve.” (Patterson, *et al.*, 2010, 139)

Interpretamos este argumento, engendrado pela autora, como um incentivo direto ao aumento da mobilidade das coleções que, por sua vez, resulta numa extensão de conhecimentos e crescimento das colaborações entre instituições (Patterson, *et al.*, 2010, 146). Não obstante o extenso envolvimento e responsabilidade profissional que as equipas técnicas envolvidas suportam na salvaguarda dos objetos, Elizabeth Pye faz um apelo à confiança entre instituições para que estas possam enfrentar a conservação de objetos enquanto um desafio na procura de soluções técnicas e do desenvolvimento de normas práticas das condições de instalação, monitorização e manutenção, por forma a minimizar os riscos adjacentes a este processo (Patterson, *et al.*, 2010, 146).

CAPÍTULO 4

4.1. Relatos de Experiências

Esta dissertação tem tido como diligência a sistematização das linhas estratégicas necessárias para a circulação de obras de arte entre museus. Para compreender na íntegra este conjunto de normas e procedimentos institucionalizados, foi determinante ouvir quem pensa, gere e decide, ou seja, os decisores e membros de equipas técnicas dirigentes dos Processos de Empréstimo.

Para além da análise feita aos documentos subjacentes ao processo de cedência de obras, foram realizadas três entrevistas neste âmbito, na expectativa de encontrar respostas às perguntas de partida deste estudo. As entrevistas seguiram um trabalho de conceção e investigação empírica, visando compreender os critérios e práticas de cada uma das instituições inquiridas. O critério para a escolha dos intervenientes entrevistados tem por base a experiência junto de instituições com presença contínua em processos desta natureza.

As entrevistas aqui analisadas e comentadas foram concebidas através de um método semi-estruturado de perguntas abertas. O propósito foi o de prolongar o diálogo, abstendo-nos de sugerir respostas aos inquiridos (Ribeiro, 2018, 151). Ainda assim, foi estruturado um guião de entrevista (Anexo D) que foi solicitado por alguns inquiridos, no momento antecedente à realização da entrevista.

No seguimento das conversas realizadas, foi possível ter acesso a parte dos registos dos empréstimos realizados nas últimas décadas por algumas das instituições em causa. Este controlo das obras cedidas permitiu olhar para estes dados que se eternizam no tempo e que não deixam de ser expressivos para o objetivo delineado no âmbito do tema escolhido.

4.2. Rita Lougares – Diretora Artística

O Museu Coleção Berardo (doravante “MCB”) abriu portas ao público no dia 25 de junho de 2007. Desde então, já inaugurou 114 exposições temporárias²⁹ e dá a conhecer a sua coleção de Arte Moderna e Contemporânea através de uma exposição permanente que ocupa as galerias expositivas de dois pisos do edifício do Centro Cultural de Belém, cedido ao Museu. Segundo a Diretora Artística, Rita Lougares, o Museu possui hoje cerca de 1000 obras dedicadas aos

²⁹ Ver anexo E– Quadro fornecido pelo MCB;

mais relevantes movimentos artísticos de mais de 500 artistas que marcaram o início do século XX, desde o período pós-guerra aos dias de hoje. Para a sua constituição, Francisco Capelo – responsável pelas aquisições iniciais e considerado o “arquiteto” da coleção –, partiu da premissa de “reunir obras internacionais que se constituíssem como uma ilustração das sucessivas tendências artísticas do século XX” (Duarte,2016,219).

A coleção reunida por José Berardo durante as últimas décadas, é instalada por um período de 10 anos, no Centro de Exposições do CCB através do Decreto-Lei nº164/2006, de 9 de Agosto³⁰, entretanto renovado na presente legislatura (Silva,2017,28). Este protocolo definiu que a coleção privada seria então exposta com acesso ao público através de um regime de comodato: uma coleção que pertence à Fundação Coleção Berardo, subsidiada pelo Estado para a gerir.

Esta coleção é hoje constituída por nomes de artistas conceituados da História da Arte, tais como, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Sol Lewitt, Richard Serra, Nam June Park, Lerry Bell, Francis Bacon entre muitos outros (Coleção Berardo,1996,423). O discurso artístico evolutivo destas obras da coleção desencadeia naturalmente um interesse por outras coleções e espólios externos que procuram, neste vasto leque de obras, uma articulação entre as próprias peças, o que permite uma expansão da Coleção nos circuitos internacionais da arte, resultando num proeminente intercâmbio nacional e internacional.

O MCB é para este estudo, um notável modelo de criação de relações recíprocas entre museus. É-o, em primeiro lugar, pelo seu posicionamento nacional e internacional, uma vez que ocupa, segundo a publicação *The Art Newspaper*³¹, o 72º lugar na lista dos 100 museus mais visitados do mundo com 317 mil visitantes³² no ano pandémico como foi o ano de 2020. Também o facto de ser um museu que defende que um dos seus objetivos dominantes é o de promover, divulgar e fomentar a Coleção através de um sentido museológico, é extremamente relevante. O MCB solicita frequentemente obras a museus externos para enriquecer as diversas exposições temporárias que promove. De acordo com os dados fornecidos pela instituição, esta já cedeu, através de processos de empréstimo, 751 obras pertencentes à coleção de Arte Moderna e Contemporânea a museus externos, dos quais 328 foram para instituições nacionais e 414 para entidades estrangeiras³³.

³⁰ Decreto-Lei nº 164/2006, de 9 de Agosto, em <https://dre.pt/pesquisa/-/search/538605/details>

³¹ Referência retirada em: <https://www.theartnewspaper.com/analysis/visitor-figures-2020-top-100-art-museums>

³² Referência retirada em: <https://www.jn.pt/artes/museu-berardo-entre-os-100-museus-mais-visitados-do-mundo-em-2020-13516433.html>

³³ Ver anexo F

A Diretora Artística do Museu, Rita Lougares (doravante “RL”) abriu-nos as portas do gabinete onde diariamente trabalha, situado no edifício do CCB, para uma entrevista feita num registo informal. Do seu percurso, é encontrar uma abrangente experiência dedicada à cultura. Licenciada em História e Mestre em Conservação e Museologia, dá os seus primeiros passos enquanto conservadora num estágio realizado no Museu Calouste Gulbenkian. Desde então, percorre grande parte das áreas técnicas no campo da museologia ao abrigo de estruturas públicas ou privadas: desde a realização e verificação de *Condition Reports* no Palácio Nacional da Ajuda, à construção do Inventário das Coleções da Casa-Museu Anastácio Gonçalves e do Museu Nacional do Traje. Organizou e acompanhou a montagem de inúmeras exposições e foi Professora de História de Arte no IADE - Escola Superior de Design. Em 1993 começa a sua jornada no CCB, inicialmente como conservadora do museu, responsável pela gestão dos depósitos, bem como pela coordenação e criação das reservas de obras de arte. Em 2007 assiste à transição do Centro de Exposições do CCB para a Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Museu Coleção Berardo, desempenhando funções específicas de Conservadora de Museu e coordenadora da Coleção. Em 2017, ano em que foi nomeada para o cargo de Diretora Artística do museu, tornou-se a única responsável pela curadoria das exposições permanentes, pela programação do museu, pela coordenação de equipas e por todas as restantes demais funções exigidas para o cargo de Direção de um museu.

RL recebe diariamente diversos pedidos de empréstimo, oriundos de inúmeras instituições que atravessam fronteiras. Refere que esta movimentação na coleção obriga ao rastreamento e assistência permanente das obras. Segundo a própria, foi urgente instituir um “mecanismo que envolve invariavelmente a maior parte da equipa com conhecimentos técnicos e científicos de disciplinas específicas, desde os *Registrars*, os Produtores, os Curadores, Transportadores, Restauradores, entre outros”, que se comprometem na valorização e salvaguarda das obras de arte. Ainda assim, e apesar da complexidade que este esforço coletivo exige, RL evidencia que, nos dias de hoje, “os empréstimos de obras de arte são um acréscimo à coleção e ao museu”, destacando que “é fundamental a adoção de iniciativas mais eficazes para promover o diálogo com as diversas instituições que têm responsabilidades culturais e patrimoniais na criação do valor de intercâmbio cultural”.

Os procedimentos internos no MCB em todas as fases do Processo de Empréstimo vão, maioritariamente, ao encontro das estratégias globalmente implementadas, conforme analisado no subcapítulo 2.4 (Processo de Empréstimo). Todos os meses, o Conselho de Empréstimos, composto pelos membros da direção, os *Registrars* e a coordenadora da coleção, reúnem-se para discutir e analisar e decidir sobre os pedidos de empréstimo recebidos.

Durante estes Conselhos de Empréstimos, o MCB redige um parecer que estabelece a responsabilidade das partes envolvidas, embora RL reconheça que “quando uma instituição pede emprestado, já está consciente da envolvimento deste compromisso”. Para a avaliação rigorosa dos riscos – “que são muitos”, sublinha RL –, a análise dos documentos é fundamental e preponderante na tomada de decisão. Toda a documentação tem de ser enviada atempadamente para a existência desta ponderação, “no prazo mínimo de seis meses, idealmente um ano”, sendo avaliados maioritariamente, os seguintes aspetos: a qualidade do projeto onde as obras vão participar; a idoneidade e competências da instituição requerente; o estado de conservação das obras solicitadas; as condições de trânsito; a inconveniência da ausência das obras nas exposições permanentes; e a existência de equipas qualificadas e experientes para a movimentação e instalação das obras.

Enquanto requerente, o esforço concentra-se na agregação das condições para receber as obras, na seleção dos *Couriers*, e na oferta de garantias de segurança, o que implica um grande esforço monetário, uma vez que os custos estipulados para as condições de viagem, exibição e segurança são suportados pelo organizador da exposição.

Independentemente da existência de uma prática corrente onde algumas instituições reclamam *fees* de empréstimo, quer para cobrir custos, quer para obter lucros em consequência da cedência de uma obra (Palmer, 1996, 92), o MCB não cobra estas taxas de empréstimo às instituições requerentes. Tal assim é no pressuposto de que “as exposições já são tão caras que pedir esta indemnização inicial apenas dificulta a concretização desses projetos”. Ainda assim, RL refere que, para os museus privados, “tudo tem de ter lucro, razão pela qual é requerido um *fee* de empréstimo”. RL considera que o *fee* de empréstimo constitui um obstáculo no processo e na concretização das exposições: “qualquer dia não se consegue fazer exposições com empréstimos, porque os custos são tão elevados que apenas conseguiremos expor as obras da coleção ou cópias que desvalorizam o exposto e, em consequência, a instituição”.

No que concerne a saber se o benefício entre instituições é mútuo, Rita Lougares diz-nos que “tem que existir uma contrapartida”, seja ela qual for: “é claro que o benefício principal é sempre de quem pede a obra porque está numa posição frágil, contudo, o empréstimo de obras traz também uma compensação concreta: a valorização da obra”. Quanto mais a obra é requerida, e à medida em que é introduzida em projetos de qualidade artística, o seu valor aumenta, e, por conseguinte, valorizando assim, a instituição detentora da obra. Para esta valorização, RL destaca a importância da existência dos catálogos produzidos nas exposições externas enquanto registos desta participação.

No momento de tomar a decisão de emprestar ou não emprestar, RL refere que a coleção

do requerente, e o inerente potencial para futuros do MCB, não é o fator decisivo para uma decisão favorável a empréstimo. Fundamenta, dizendo que a concessão de um empréstimo a um projeto externo é, por si só, um ato meritório como uma obrigação cultural que não deverá necessitar de compensação. A reciprocidade não é, portanto, um fator proeminente a esta prática no MCB. Contudo, RL reconhece que as relações institucionais resultam de uma política equilibrada que, em situações pontuais, exigem uma atitude recíproca de *dar e receber*. A este respeito, RL, mencionou situações em que foi necessária uma negociação de contrapartidas entre os intervenientes, chegando por vezes a negociações assentes numa lógica de um *quadro por um quadro*.

Contrariamente à reciprocidade, o prestígio da instituição desempenha um papel bastante relevante na decisão de um empréstimo. O prestígio, estatuto e identificação da instituição de tutela é profusamente investigado, sendo rigorosamente avaliado durante o Conselho de Empréstimos. Os elementos que sustentam o prestígio devem ser detalhados no Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos / *Facility Report* (Analisado no Capítulo 3, subcapítulo 3.3), razão pela qual este formulário é merecedor de análise. As características museológicas descritas, bem como o “currículo” da instituição requerente, são de extrema relevância para a ponderação efetuada.

A Diretora Artística defende que a comunicação entre instituições tem de ser ordenada, pensada e orientada através dos valores globais assentes da partilha e divulgação do património. Sobre a questão nuclear deste estudo, RL conclui que, para ser capaz de entrar no circuito de cedências de obras, é imperativo que qualquer museu recente (sem antecedentes nem coleção), ofereça *garantias* de baixo risco, tais como excelentes condições museológicas (condições ambientais, segurança, condições de manuseamento, embalagem, transporte, etc), equipas internas de conservadores e de técnicos responsáveis capazes de intervir com a máxima eficácia, entre outras condições que garantam o compromisso desta envolvimento.

4.3. Isabel Vicente – *Registrar da Coleção*

Em 1956, foi constituída em Portugal uma instituição privada de direito público designada Fundação Calouste Gulbenkian (doravante “FCG”), reunindo sob sua tutela a coleção do seu fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian, bem como, uma coleção de arte portuguesa que se constituiu, desde logo, como a mais representativa, no nosso país, da arte portuguesa realizada a partir das primeiras décadas do século XX (Duarte,2016,104).

Em 1983, foi inaugurado o Centro de Arte Moderna (doravante “CAM”) José de Azeredo Perdigão como extensão da Fundação, para dar acesso ao público às obras que já não se associavam à coleção do fundador e que foram sendo reunidas, desde 1957, através de aquisições e doações de artistas assentes num programa museológico da modernidade portuguesa³⁴. A constituição desta coleção pode ser lida em 3 momentos distintos: o primeiro representa a “intervenção na cena artística portuguesa que foi acompanhando o tempo de existência da Fundação” entre os anos 1957 e 1979; o momento, em que “a ideia de construção do Centro se torna efetiva”³⁵, onde são adquiridas um núcleo vasto de obras de artistas britânicos, inúmeras obras a Jorge de Brito, e são feitas numerosas doações à coleção, entre 1979 e 1983; e o terceiro momento, que corresponde desde 1983 até à atualidade e que é “uma linha de aquisições que contempla as escolhas da direção do Centro e que, por esse motivo, constitui já uma prática integrada num programa museológico concreto e autónomo.”³⁶

Constituindo uma das coleções expressivas no panorama cultural do país, que conta com quase 12 mil obras³⁷ de arte com um carácter histórico dominante (Duarte,2016,106), com o compromisso de apoio estimulante à contemporaneidade, e por ser uma coleção bastante legitimada dentro do sistema artístico nacional e internacional, a FCG e o CAM, são protagonistas incontornáveis para este estudo.

Isabel Vicente (doravante “IV”), principia a sua extensa jornada na FCG nos anos 90, como Assistente de Arquivos no Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas. Com uma Licenciatura em Línguas e Literatura Moderna na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Mestrado em Novos Media e Práticas Web na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade

³⁴ Referência retirada em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

³⁵ Idem <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

³⁶ Idem <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

³⁷ Referência retirada em: <https://gulbenkian.pt/cam/colecao/>

Nova de Lisboa e pós-graduação em Ciências Documentais na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Com este percurso académico, IV especializa-se no tratamento de informação acabando por adquirir o *know-how* necessário e fundamental sem antecipar que, 40 anos depois, a sua prática profissional exigiria essas competências, enquanto Registrar da Coleção do Centro de Arte Moderna da FCG.

Durante 30 anos, IV desempenhou diversas funções na FCG que lhe permitiram desenvolver um vasto conhecimento sobre as dinâmicas de funcionamento da casa que a acolhia: foi responsável pelas Edições no Departamento da Museologia, desempenhou funções na área de Produção dos *Master Classes* de aperfeiçoamento artístico, colaborou para a criação da base de dados da FCG; integrou o serviço de Secretariado do Conselho de Administração e Gabinete do Secretário-Geral onde deu apoio a todas as atividades criadas para a manutenção da Fundação. Em 2017 IV integra o Centro de Arte Moderna, a convite da Diretora Penélope Curtis, com a função específica de *Registrar*. Não obstante esta transição de áreas, IV revela que “não seria a *registrar* que sou hoje, se não tivesse passado por todas estas etapas”.

O cargo de *Registrar*, enquanto profissão de apoio operacional em museus, é apenas implementado nos anos 80. Surge com a necessidade urgente de acompanhar as práticas de inventariação e catalogação que se faziam crescer desde o surgimento do museu moderno no século XVIII (Vassal,2016,60). De acordo com a designação estabelecida no código de ética de *Registrars* (1984), os *Registrars* têm responsabilidades assentes no desenvolvimento e aplicação de políticas e procedimentos referentes às aquisições, administração, gestão e apresentação das coleções (Vassal,2016,61 *apud* Buck and Gilmore, 2010; 394-398).

No encontro com o tema deste estudo, referente aos empréstimos, a figura de *Registrar* tem um papel fundamental. Os *Registrars* assumem inteiramente a incumbência de organizar e supervisionar o movimento de obras de arte. A sua intervenção cobre não só os aspetos logísticos, administrativos e financeiros, mas também a avaliação dos riscos associados ao transporte de obras de arte. Em concreto, estabelecem as medidas preventivas de conservação que asseguram a exposição dos objetos em segurança (Vassal,2016,63), chegando, por vezes, a tomar decisões definitivas na execução dos empréstimos, como confirma IV, quando partilha que já existiram ocasiões em que a própria interveio na decisão de um empréstimo, após diagnosticar fragilidades nas obras requeridas.

No MCG, as etapas internas aplicadas aos processos de empréstimo são, segundo IV, procedimentos aprovados pelo Conselho de Administração, que definem estratégias entre as equipas envolvidas. Ademais, estes procedimentos são avaliados e auditados por consultoras externas.

À semelhança do estudo de caso anteriormente referido, os pedidos de empréstimo são endereçados ao Diretor do Museu. Contudo, “estes pedidos só são aceites se forem enviados pelo menos com um ano de antecedência”. Apenas em situações atípicas se abrem exceções, limitadas aos casos em que os requerentes são nacionais e/ou se já tivesse existido um contacto prévio a demonstrar a vontade do pedido de empréstimo.

Uma vez recebido o pedido de empréstimo, este é encaminhado para o respetivo Responsável da Obra. A este respeito, IV esclarece que, dada a dimensão da coleção, foi necessária a criação da função de Responsável da Obra, desempenhada habitualmente por conservadores/cu-radores, segundo as diversas categorias da coleção (Pintura, Gravura, Arte Islâmica, entre outras). Formalmente, é ao Responsável de Obra que compete decidir quer sobre a saída da obra, quer sobre se a obra deverá ser acompanhada por um *Courier*. No entanto, este momento de decisão apenas existe após a análise do *Registrar*.

Ou seja, seguindo uma ordem de incumbências, IV recebe os pedidos de empréstimo e redige o registo de entrada do pedido. De seguida, começa a investigação referente ao pedido: analisa os documentos entregues pela instituição requerente (como o *Facility Report*, o Formulário de Empréstimo, e o contexto onde a obra será inserida). De seguida, procede à avaliação da obra: se está disponível ou se já está comprometida para outro projeto, qual o seu estado de conservação e especificações necessárias. Por fim, prepara as minutas de apreciação com a lista de obras pedidas e partilha a sua análise com a Responsável da Obra, através de uma plataforma interna. É então, neste momento, que o Responsável da Obra redige o seu parecer, atribui um valor de seguro consoante o valor estipulado pelo mercado e consoante o grau de conservação da peça e toma a decisão. Segundo IV, “nunca, em alguma situação, o Diretor, o Conselho de Administração ou o Administrador foi contra a decisão do Responsável da Obra”.

IV esclarece que existe o registo das obras pendentes que estão a aguardar o parecer, o registo dos empréstimos a decorrer, e o registo dos empréstimos não autorizados. Os empréstimos não autorizados a sair das instalações da FCG, são segundo IV, maioritariamente pelas seguintes razões: indisponibilidade da obra; cancelamento da exposição por parte da entidade organizadora; estado de conservação da obra (que recomendava a sua não movimentação); a não existência de um catálogo; e razões relacionadas com o espaço, as condições e o prestígio da instituição requerente. Nestes casos, IV refere que “percebemos logo o contexto, bastando avaliar a forma como o pedido é dirigido e a documentação que não é enviada inicialmente.” Ou seja, quando a entidade requerente não envia a sinopse da exposição, o Formulário de Empréstimo, nem o *Facility Report*, é imediatamente detetada a sua inexperiência, que faz inevitavelmente resultar numa “hesitação indesejada para a ponderação de um empréstimo”.

Estas diversas etapas no Processo de Empréstimo entre *Registrars* internacionais e instituições experientes, “não precisam de estar escritas, estão implícitas”. As obras, são, portanto, mais facilmente emprestadas a instituições que têm um reconhecimento internacional e que estão neste circuito “porque já deram provas da sua competência”. Paralelamente a estes, o posicionamento de um museu recente neste circuito de empréstimos será labiríntico e bastante complexo, constata IV, afirmando que estes terão dificuldade de se estabelecerem por serem espaços não conhecidos, e “daí a importância dos documentos pedidos”.

Quando questionada sobre se a coleção do museu requerente é analisada no momento de decisão, IV refere que a coleção não chega a ser estudada enquanto uma possível troca, acrescentando que muitas das vezes as instituições requerentes não têm coleção. Contudo IV, concorda que as relações terão de ser mantidas e recíprocas de forma que ambas as partes tirem partido com os empréstimos. “As obras valorizam, a aprendizagem aumenta, o benefício é mútuo, tal como o esforço e responsabilidade terá de ser mútuo. Estamos sempre dependentes uns dos outros”.

Ainda quanto à identificação de indícios sobre a existência de contrapartidas, IV refere a existência de *fees* de empréstimo que são cobrados ao museu requerente. Contrariamente ao MCB, a FCG cobra um valor por cada obra emprestada. IV justifica esta prática devido à existência de um elevado número de pedidos de empréstimo. Este *fee* de empréstimo serve como “uma espécie de troca e retorno ao esforço exigido em cada processo”, servindo também, para cobrir os gastos que possam ser necessários na preparação da obra como restauros ou molduras.

A carência de equipas especializadas na área, a falta de uniformização dos modelos e das etapas assentes ao Processo de Empréstimo, são os obstáculos com maior expressão identificados por IV: “uma solução seria, tanto quanto possível, uniformizar os procedimentos entre todos os intervenientes”.

4.4. Helena Abreu – *Registrar da Coleção*

Numa entrevista com as mesmas características, destacamos as opiniões da *Registrar* da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, Helena Abreu (doravante, “HA”).

A Fundação Serralves foi criada em 1989, através de uma parceria entre o Estado e a sociedade civil (Decreto-lei n.º 240-A/89, de 27 de julho), onde ficou estabelecido um modelo de gestão autónomo e flexível (Duarte, 2015, 26). Sob tutela da Fundação, foi criado o Museu Serralves, inaugurado no Porto a 6 de junho de 1999, e instalado num edifício projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira. O espaço recebe uma coleção que engloba hoje o universo de 4300 obras de arte³⁸, coleção que foi resulta da agregação do espólio de diversas entidades, com aquisições, doações de artistas, colecionadores e galeristas (Duarte, 2015, 27). Um dos propósitos expressos da Fundação Serralves é o construir diálogos entre a arte portuguesa e internacional assentes na evolução do século XX e XXI³⁹. Apesar de ser uma coleção ainda em crescimento e de ser menos expressiva, em termos de quantidade, (em especial se comparada com os museus anteriormente referidos), o Museu da Fundação Serralves goza de um elevado reconhecimento nacional e internacional. Um dos indicadores desse reconhecimento é o número de obras emprestadas. Segundo dados relevados por HA, o Museu da Fundação Serralves, já emprestou cerca de 1400 obras desde 2011 até aos dias de hoje, posicionando-o inegavelmente no circuito ativo de empréstimos de obras de arte.

HA é licenciada em História de Arte pela Faculdade de Coimbra, e mestre em Museologia e Património Cultural, tendo-se especializado em Ciências Documentais, por identificar que estas duas vertentes seriam fundamentais para o seu percurso profissional. Começou a sua jornada em Serralves durante um estágio no ano de 2002. Em 2004 aproxima-se da coleção com funções relacionadas com o inventário e registo de obras, e é através de um processo de reestruturação de equipas e serviços que HA assume, em 2008, a função de *Registrar* da coleção. Não obstante as restantes tarefas que executa neste papel, HA reconhece que a sua participação nos processos de empréstimo é uma obrigação diária.

O Processo de Empréstimo no Museu da Fundação Serralves, enquanto entidade empregadora, começa quando os pedidos são dirigidos à direção e reencaminhados a HA, que os recebe e principia a análise dos documentos associados ao pedido. Similarmente a IV, HA reconhece que um pedido de empréstimo que não é acompanhado da documentação inicial é um

³⁸ Referência retirada de: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/colecao-apresentacao/>

³⁹ Referência retirada de: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/colecao-apresentacao/>

indicador de fragilidade, resultando num mau ponto de partida para a relação de confiança que se pretende estabelecer com o empréstimo. HA descreveu uma situação de pedido de empréstimo que recebeu apenas com fotografias das obras requeridas e com um aviso de que as obras iriam ser recolhidas no dia *x*. Perante situações como estas, HA diagnostica um dos problemas que temos abordado neste estudo, relacionado com o desconhecimento, de algumas instituições, sobre as boas práticas do Processo de Empréstimos: “por vezes, as boas práticas não são divulgadas, nem conhecidas”.

Após a análise, HA redige um parecer de acordo com o estado de conservação da obra requerida, o valor de seguro, a disponibilidade, as exigências para o transporte e se será incluído um *Courier* durante a instalação da obra. Este parecer é posteriormente apresentado à Direção, que tem a palavra final. HA assume que já fez pareceres negativos; contudo, apesar destes pareceres, reconhece que muitas vezes a questão é uma “decisão política”. Ainda sobre este assunto, conta-nos um exemplo em que recebeu 3 pedidos de empréstimo para a mesma obra oriundos de instituições diferentes. Depois do estudo das condições de cada instituição requerente, HA destacou que uma das instituições apresentava piores condições que as outras, e elaborou um parecer no sentido em do empréstimo ser concedido às instituições com melhores condições. No entanto, a Direção do Museu, decidiu o oposto, por razões que a HA preferiu não elaborar.

Para uma favorável decisão, HA destaca que fatores como as condições de apresentação da obra (temperatura, segurança, luz, etc), a relevância da exposição (tema, curador), o prestígio da entidade requerente, o histórico de apresentação das obras e o histórico de colaboração entre os intervenientes, são os pontos mais importantes a ter em consideração. Para a avaliação destes fatores, HA destaca a importância do *Facility Report* que é, nas suas palavras, “o documento mais importante para a ponderação do empréstimo”.

Relativamente ao tempo mínimo exigido de apresentação de um pedido de empréstimo, a política do Museu da Fundação Serralves, é que este seja apresentado com o mínimo de 6 meses de antecedência quando se trata de um pedido nacional e de um ano para um pedido internacional.

O maior obstáculo é, nas palavras de HA, os *timings*, muitas vezes insuficientes, para a concretização dos pedidos, e a falta de pessoal especializado.

A par das respostas dadas no estudo dos casos anteriores, quando questionadas sobre as demandas exigidas a um museu novo sem coleção, HA também refere que o investimento nas condições de apresentação das obras (como as condições de segurança, luz, humidade) é imprescindível. Sobre esta temática, conta-nos que o Museu da Fundação Serralves já emprestou

obras para a abertura de um museu, como foi o caso das obras da artista Helena Almeida que participaram na exposição de abertura do *Museum Susch, A Woman Looking at Man Looking at a Woman*⁴⁰, que inaugurou em 2019, com a curadoria de Kasia Redziz. Apesar da decisão deste pedido ter exigido um esforço de análise atípico – uma vez que foi a primeira vez que se estabeleceu qualquer relação com esta instituição –, as obras de Helena Almeida foram emprestadas a este Museu Suíço, “porque o museu respondeu exemplarmente a todos as etapas durante o pedido de empréstimo e porque nos pareceu que seria um bom projeto, um projeto de interesse e de relevo que faria valorizar as obras da artista”.

No contexto da valorização das obras, HA não nega que a publicidade, a acessibilidade e a visualização são, por si só, excelentes moedas de troca. A publicação de um catálogo da exposição, onde a obra emprestada seja referenciada, é uma das formas mais eficazes de o promover: “Nós não o exigimos, mas sim, é um facto que gostaríamos que as exposições tivessem todas catálogos, porque é a memória que fica da exposição, onde fica destacado o nosso nome, e onde fica marcada a nossa presença. O empréstimo é também uma forma de publicitarmos o nosso Museu.”

HA confirma que na generalidade dos casos, as obras valorizam com o empréstimo. A experiência de qualquer empréstimo fica automaticamente registada no currículo da obra. Portanto, é do interesse do Museu Fundação Serralves – diríamos até, de qualquer museu – emprestar as obras a instituições com idoneidade, pela visualização e pelo aumento do valor da identidade e da peça e do artista. “[c]laro que nos interessa mais emprestar uma Paula Rego para a Tate, do que emprestar uma Paula Rego para o Museu Municipal de Faro, é verdade, é mesmo assim”, explicando que o número de visitantes e o mediatismo da exposição, são fatores de ponderação que pesam num momento de decisão. Quando, por exemplo, a mesma obra é requerida a empréstimo por dois museus diferentes, a tendência será escolher através do prestígio e relacionamento com os museus em análise, “desde que não se vulgarize”. Desta afirmação de HA depreendemos que a tomada de decisões com base no prestígio das instituições, embora sendo uma prática recorrente, deve ser evitada. Prossupomos que o juízo negativo que alguém com a responsabilidade como HA faça sobre esta prática, de decidir tendo por base o prestígio das instituições, está relacionado com a urgência de a Arte ser irrestritamente partilhada.

⁴⁰ Convidamos à consulta de <https://www.muzeumsusch.ch/en/1158/A-Woman-Looking-at-Men-Looking-at-Women>

HA elucida-nos que o Museu da Fundação Serralves tem uma política de *fees* de empréstimo que se aplica maioritariamente a pedidos de museus internacionais. Ou seja, esclarece que, de uma forma genérica, “estão isentos destes *fees* todos os museus que pertencem à rede portuguesa de museus, e todos os museus que estão relacionados a câmaras municipais que sejam nossas prestadoras, o que abrange quase todos os museus nacionais”. Quando questionada sobre a razão desta distinção, explica que ela surge porque “de alguma forma, as câmaras municipais já nos deram contributos, tal como os museus nacionais poderão ter contributos/obras que possam ser de interesse a projetos futuros do Museu Serralves”, destacando a importância de manter relações institucionais. Uma vez mais são evocadas questões políticas que, a par dos mecanismos de reciprocidade, deverão ser preservadas para o bem de ambas as partes. Além disso, esclarece que na maior parte dos casos, os museus internacionais não têm reservas em pagar *fees* de empréstimos.

4.5. Dalila Rodrigues, Diretora

Contrariamente às entrevistas anteriormente realizadas, em que as inquiridas deram suporte aos argumentos deste estudo com base nas práticas realizadas nas respetivas instituições, a entrevista à Professora Dalila Rodrigues (doravante “DR”) justificou-se não só pelo seu abrangente percurso profissional, como também pela importância de recolher um depoimento algo diferente, imune ao risco de comprometer uma instituição concreta. De facto, apesar de ocupar hoje o cargo de Direção do Mosteiro dos Jerónimos, este pouco ou nada se cruza com os processos de empréstimo. Contudo, o percurso de DR no exercício de cargos diretivos de outras instituições – onde teve de participar ativamente na tomada de decisões críticas em processos de cedências de obras de arte –, conferem-lhe uma legitimidade incontestável para abordar as problemáticas em causa.

Da sua extensa nota curricular publicada no Diário da República Eletrónico (Despacho (extrato) n.º 5966/2019), evidenciamos o seu papel fundamental quando assume cargos de relevo em diversas instituições culturais nacionais: foi Diretora do Museu Nacional Grão Vasco (2001-2004), Diretora do Museu Nacional de Arte Antiga (2004-2007), Diretora da Casa das Histórias Paula Rego (2008-2009); Diretora de Comunicação, Marketing e Desenvolvimento da Casa da Música, (2008); Vogal do Conselho de Administração da Fundação Centro Cultural de Belém (CCB) e Vogal da Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Museu Coleção Berardo (2012-2015). Durante este tempo, e enquanto uma premiada investigadora, DR promoveu programas de renovação de espaços museológicos, criou novos projetos e novas dinâmicas entre coleções, foi coordenadora e colaboradora de projetos, comissária de exposições, conferencista, orientadora e autora de diversas publicações, tendo entre os seus temas de eleição a história da pintura portuguesa, o património artístico e os museus⁴¹.

No encontro com os rituais assentes para o Processo de Empréstimo DR revela que “há uma ausência total de regulamentação”, ou seja, não há um “enquadramento institucional jurídico ou administrativo que permita regular as etapas das tendências de charme que existem na relação entre museus”. Conta-nos, a título de exemplo, que face à existência de uma “quase obrigatória” reciprocidade entre museus, que se encontra neste momento numa posição bastante vulnerável enquanto diretora do Mosteiro dos Jerónimos: “acabo de pedir a armadura do Rei Dom Manuel I, ao Musée de l’Armée, e nem me responderam!... Acontece ter que me confrontar com esta realidade, porque [o Mosteiro dos Jerónimos] não tem coleção. Há obras bastante

⁴¹ Referência retirada em <https://dre.pt/home/-/dre/122747657/details/4/maximized?serie=II&dreId=122747588;>

valiosas, é certo, mas estas estão *in situ* oculto na igreja Santa Maria de Belém que está concordada com tutela partilhada entre a Igreja e o Estado. Portanto, como é que eu peço uma armadura sem ter moeda de troca?” questiona DR, admitindo que “estamos altamente vulneráveis! Nunca o tinha feito [pedir emprestado sem uma coleção que pudesse emprestar de volta], porque fiz sempre partir justamente desta retaguarda, que é a entidade x pede-me algo em troca e nós iremos eventualmente facilitar pedidos futuros”.

DR reconhece que o poder de troca, a par de um horizonte de internacionalização que cada instituição tem, é um dos fatores mais importantes, e assume que existe uma visão demasiado mercantilista a este respeito: existe “a ideia de que nós, no imediato ou a médio e longo prazo, poderemos, ao conceder um empréstimo, ficar com créditos para um empréstimo futuro e é feita essa contabilidade (...) há uma visão demasiado mercantilista nesse sentido em que eu represento um pequeno território institucional que, ao emprestar, ganha créditos junto de uma determinada instituição”. Por outro lado, as entidades emprestadoras sabem que a internacionalização traz muita publicidade e, conseqüentemente, benefícios específicos para as instituições envolvidas.

Os empréstimos de Arte Antiga são extremamente complexos e delicados, por diversas razões. Para além da complexidade e das especificidades relacionadas com a própria antiguidade e valor histórico das obras, o seu empréstimo está, muitas vezes, envolto em circunstâncias político-diplomáticas. DR partilha que passou por situações críticas e “de alguma forma angustiantes”, relacionadas com pedidos de empréstimos em que o indeferimento do pedido originaria uma situação extremamente difícil do ponto de vista das relações institucionais e de âmbito diplomático, tanto entre entidades nacionais, como à escala internacional. Neste seguimento, desvenda que, em vários momentos, deu pareceres negativos a diversos pedidos de empréstimos com fundamento em questões de ordem técnica (e.g., conservação e defesa da integridade objetiva e material da obra de arte), mesmo sabendo que estes iriam ser sujeitos a uma apreciação de cariz político subsequente. Ou seja, DR sabia que a decisão última sobre a cedência poderia assentar sob critérios de ordem política, ao arrepio das considerações de ordem técnica: “sim, porque nós não decidimos. A DGPC não tem competência, apenas imitimos um parecer, que em princípio a nossa tutela dificilmente contraria..., mas pode fazê-lo, o que é uma situação geradora de desconforto”. E assim aconteceu: obras de arte cujo pedido de empréstimo fora recusado por DR, mas que, ainda assim, foram cedidas para exposições “porque há toda uma hierarquia e a decisão política é uma decisão política, pelo que o Secretário de Estado pode tomar decisões que contrariem o meu parecer”.

DR assume que, perante situações como esta, acabava por consentir o empréstimo, contra

a sua vontade, com a postura de que “não ia fazer uma guerra, não está no exercício do meu cargo começar uma disputa”. Sobre este enquadramento, DR relata um episódio que vivenciou entre 2004 e 2007, em que foram pedidas ao Museu Nacional de Arte Antiga uma tapeçaria e duas grandes pinturas de vistas sobre Lisboa, para participarem numa exposição na Cordoaria Nacional, comissariada pela Professora Natália Correia Guedes: “Ora, a Cordoaria, como nós sabemos, não tem um controlo ambiental, não é um espaço climatizado e tão pouco tem condições de segurança, e, portanto, nestas condições, como podemos aceitar este pedido?”. Ainda assim, DR teve em consideração a relevância da exposição, a importância da curadora, e o enquadramento institucional que a exposição tinha na altura, porque sentiu que não estava numa posição de “fazer frente e dizer que não ao pedido”. Após a avaliação destes fatores, redigiu um parecer negativo e avisou o Diretor de que “em circunstância alguma poderemos emprestar estas obras”. Apesar deste parecer, pouco tempo depois, DR foi notificada de que as obras teriam que ser emprestadas.

Outro exemplo, partilha DR, foi a polémica do pedido de empréstimo de um dos Painéis de São Vicente de Fora para integrarem a exposição realizada em 1992, “*Circa 1492, Art in the Age of Exploration*”⁴², na *National Gallery* em Washington: “estas obras não podem, nem devem viajar (...). Essa possibilidade provoca-me um desconforto, até físico!” confessa DR, afirmando que, mais uma vez, os objetivos de âmbito político sobrepuseram-se aos princípios de natureza conservativa, e a obra, apesar do parecer negativo redigido, acabou por viajar para os Estados Unidos.

“O poder negocial e o ritual de aproximação é uma presença constante” diz DR, quando refere uma experiência idêntica com o Museu do Prado. Explica que, no momento antecedente à sua saída do MNAA, o Museu do Prado estava interessado em pedir o empréstimo da obra “As Tentações de Santo Antão”, do Jheronymus Bosch⁴³. “Antes de realizarem o pedido oficial, fizeram uma aproximação negocial no sentido de tentar perceber qual seria moeda de troca que nos poderiam fornecer, como compensação a este pedido de empréstimo”. Inevitavelmente, existiram inúmeras presenças de obras provenientes do Museu do Prado no MNAA durante os anos seguintes. DR concluiu que estas cedências feitas pelo Museu do Prado tinham como objetivo específico *facilitar* o empréstimo futuro do Bosch. DR acrescenta que: “nestes momentos, jogam-se questões de diplomacia ao mais alto nível.” Daqui se conclui que há, portanto, um grande poder negocial, e um horizonte de possibilidades quando as instituições detêm peças de

⁴² Convidamos à leitura de: <https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/circa-1492.html>

⁴³ Convidamos à consulta de:

<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/tentacoes-de-santo-antao>

grande valor. Logo, *a contrario sensu*, as instituições que não detêm peças de grande valor têm um potencial negocial menor.

Enquanto dirigente do Museu Nacional Grão Vasco e dirigente do Museu Nacional do Azulejo, DR partilha outros casos, “histórias múltiplas desta natureza”, que exigiram pareceres técnicos quando surgem dúvidas do ponto de vista conservativo, em concreto sobre se a movimentação colocaria em risco, ou não, a integridade das peças. A mais das vezes, estes pareceres de índole técnica foram *úteis* para justificar uma decisão desfavorável e, assim, “retirar a pessoa do novelo de compromissos entre o desempenho do cargo, a representação do Estado, a questão diplomática – um *cocktail* com vários ingredientes geradores de muito desconforto”.

Outro assunto de relevo discutido, foi a elucidação de que a aceitação de empréstimos de obras no universo da arte antiga e no universo da arte contemporânea são, na opinião de DR, duas realidades completamente diferentes. Por um lado, os empréstimos de arte contemporânea têm ainda como objetivos a internacionalização, a valorização das coleções e a afirmação dos artistas. “O tempo, nestes casos, ainda não exerceu o seu poder de estabilização” e, portanto, a posição de interesse que um museu de arte contemporânea tem em emprestar uma obra é naturalmente superior à de um museu de arte antiga. Apesar da constatação óbvia de que as obras de arte antiga são mais frágeis, e que o risco e as exigências conservativas associadas são genericamente superiores, a cedência deste tipo de obras para instituições de prestígio não gera aumento do valor de obras de arte antiga (contrariamente ao que acontece com as peças de arte contemporânea): “essa questão não se coloca no universo da Arte Antiga, até muitas das vezes, pelo contrário”, ou seja, o valor das obras já está estabelecido. Portanto, a decisão favorável a um empréstimo de arte antiga é dificilmente justificável de um prisma técnico ou económico. Por conseguinte, as decisões de empréstimo são, em muitos casos, justificadas por princípios de livre divulgação e acessibilidade – quiçá, encobrindo motivações de foro político. DR aponta uma ausência de uma cultura do pensamento crítico e de visão contemporânea do património antigo: “é nesta tentativa incessante de dar acessibilidade ao público que se têm legitimado grandes atentados patrimoniais”.

Ao encontro com o anteriormente discutido à conversa com RL, a Diretora artística do MCB, sobre a dificuldade de hoje em dia se produzirem exposições temporárias devido ao elevado custo na execução das exposições, DR corrobora o dito: de facto, as exposições temporárias são bastante dispendiosas. Contudo, diz-nos que se tem sentido nos museus portugueses, “uma cultura de realização compulsiva e sem critério de exposições temporárias, que conquistou os museus”. O pensamento de que os museus apenas sobrevivem através da realização de exposições temporárias é, na opinião de DR, uma prática incongruente face à crise económica

que estamos a passar. DR sugere que os museus se concentrem mais nas suas coleções, por forma a converter os seus próprios recursos em exposições de igual interesse, sem que tal desvalorize, necessariamente, a importância de realizar exposições temporárias.

Quando questionada sobre as incumbências que um museu novo (sem coleção, nem prestígio) deverá ter para entrar neste circuito de cedências, DR relembra o pensamento que proliferava durante os anos 80 que “sem coleção, não há museu”. Esta era uma ideia que dava enfoque ao poder que uma coleção poderia ter, como “uma espécie de chancela que transforma e valida os objetos enquanto obras de arte”. Até à reinvenção de um Museu de Arte Contemporânea: “um contentor passa a impor-se e reinventa o conceito de um museu tradicional”. Portanto, DR sugere que o reconhecimento e a legitimação à escala global de um museu sem coleção, sobrevive através de diversos trunfos: a identidade de um arquiteto de renome que desenha o edifício capaz de destacar o edifício (desvalorizando a ausência de conteúdo) quando o museu surge como uma ligação direta ao poder político, e quando existe uma qualidade curatorial das equipas escolhidas para integrar a instituição e seus projetos.

Relativamente aos maiores obstáculos para a concretização do Processo de Empréstimos de obras de arte, assinala que partindo do princípio que nenhuma instituição gosta de emprestar no universo da arte antiga, os obstáculos continuam a ser o risco inerente ao trânsito, manuseamento e à conservação das obras, ao elevado custo dos serviços especializados, à falta de equipas e à ausência da partilha das boas práticas. Sugere a necessidade da criação de um trabalho em rede na procura de evoluções a níveis tecnológicos bem como processuais.

Como descrito nos parágrafos anteriores, DR relata vários episódios em que recusou ou sugeriu recusar o empréstimo de obras com fundamento em risco para a conservação das obras. Citamos no ponto 3.4 a autora Elizabeth Pye (2010), que sustenta que o estado de conservação não deve ser impedimento para ser um fator de exclusão na decisão da existência de empréstimo (Patterson *et al.*, 2010, 139). De facto, estas duas visões opostas têm fundamentos sólidos que devem ser equacionados. Se, por um lado, as obras devem ser divulgadas e conhecidas, em benefício do crescimento das ligações entre instituições e assente no princípio da divulgação do património mundial, sujeitar a obra ao risco de se danificar irreversivelmente pode ser desrazoável. Consideramos que a decisão deve ponderar os riscos para a conservação, justificando-se que o pedido de empréstimo seja recusado apenas quando o risco de perecimento é efetivo.

Conclusão

O núcleo do estudo ora apresentado evidenciou o sentido de reciprocidade nas relações institucionais existentes entre museus, mais concretamente no contexto de iniciativas de empréstimo e de cedência temporária de obras de arte. Os processos de empréstimos, largamente instituídos e promovidos por praticamente todos os museus em atividade, exponenciam a diversidade cultural e são potencialmente dinamizadores de um novo sentido e de uma diferente percepção, pelo público, da diversidade do património cultural.

No decorrer dos quatro capítulos deste estudo foram salientados os conceitos teórico-conceituais necessários à criação de relações de confiança entre museus, capazes de fazer resultar em oportunidades de emprestar e de pedir emprestado obras de arte.

O trabalho desenvolvido assenta num pressuposto fundamental – o de que a mobilidade das coleções é, desde muito cedo, reconhecida como uma das maiores contribuições para a boa colaboração e comunicação entre instituições, apta a reforçar o objetivo comum da salvaguarda do património cultural artístico. Por esse e por outros motivos, a mobilidade das obras de arte deve ser estimulada e incentivada, devendo idealmente ser exercida sem restrições, em benefício de um acesso global e irrestrito à cultura.

Tendo o pressuposto referido como ponto de partida, deparámo-nos com uma circunstância que o contradiz de forma evidente, embora sub-reptícia: acontece que, malgrado este princípio de que a mobilidade de obras de arte deve ser irrestrita, o empréstimo ou cedência de obras de arte é exercido, entre instituições, sob exigências de reciprocidade. Ou seja, confirmámos – também por experiência profissional – que a colaboração entre entidades museológicas se estabelece, na generalidade dos casos de forma não assumida, no pressuposto de que as prestações entre partes serão equilibradas ou, pelo menos, de que ambas as partes vão beneficiar, imediata ou diferidamente, direta ou indiretamente, das iniciativas que sejam postas em prática. A reciprocidade (no seio do empréstimo de obras de arte) é, por princípio, conotada negativamente. Contudo, praticamente todas as cedências se revestem de reciprocidade, com maior ou menor intensidade: “[t]em que existir uma contrapartida” (subcapítulo 4.2, RL, pp.54).

No que concerne ao *modus operandi* das exigências de reciprocidade, foi possível concluir que as práticas exercidas não são formalmente assumidas, consubstanciando antes dinâmicas *ocultas* do Processo de Empréstimo. Não é expresso, nem anunciado pelos museus que, para cederem as suas obras, terá que existir necessariamente uma correspondência. A opacidade sobre a existência de uma relação com contraprestações é manifesta, desde logo, pela análise realizada ao contrato de empréstimo (*cf.* Subcapítulo 3.2), no qual não se vislumbra qualquer

cláusula que refira a existência de contrapartidas para a efetivação da cedência. No entanto, através da análise realizada foi possível diagnosticar algumas dessas condições subjacentes, conforme amplamente debatido pelos autores das leituras que suportam esta análise, bem como evidenciado pelos testemunhos expressos nas entrevistas realizadas (*cfr.* Capítulo 4.).

Importa sublinhar a percepção, consolidada ao longo do estudo, de que o movimento cultural proporcionado pela dinâmica do relacionamento entre museus produz inúmeros benefícios, dos quais destacamos: o acesso a coleções/obras distantes; o alcance de novos e diversificados públicos; novas investigações (o desenvolvimento de materiais educacionais em torno das peças pretendidas); a visibilidade de coleções armazenadas; o desenvolvimento de relações duradouras entre instituições (e até entre regiões e países); e a partilha de conhecimentos entre equipas dos museus. De todos os pontos enumerados foi possível concluir que pedir emprestado ou dar de empréstimo constituem, efetivamente, duas posturas de igual relevância, uma vez que os benefícios inerentes ao acesso a obras de outras instituições se revelam, na maior parte das vezes, quer uma mais valia para a instituição que recebe a obra, com para a instituição obra que a concede.

Não obstante, importa não alienar que os benefícios do processo empréstimo de obras de arte estão em larga medida dependentes de os procedimentos serem efetuados de forma eficaz e precisa. É, portanto, fundamental que o trabalho em torno das cedências seja realizado entre os intervenientes com maior antecedência e clareza possível, e que seja feito um trabalho conjunto para que se definam normas adequadas, aptas a dar resposta mesmo em cenários de urgência, sem a ocorrência de riscos injustificados.

Com base nas leituras e nas respostas obtidas, foi-nos possível abordar em detalhe os procedimentos para a concretização dos empréstimos, que se resumem em etapas em constante atualização – a par dos conhecimentos científicos, técnicos e de considerações legais e éticas que têm de ser cumpridas com um elevado grau de exigência e rigor. As entrevistas realizadas são consensuais no sentido de que o Processo de Empréstimo envolve esforços complexos multidisciplinares, capazes de envolver praticamente todos os departamentos de funcionamento de um museu. Face à relevância desta temática, resumimos aqui as etapas e o grau de envolvimento das partes num processo de empréstimo:

- Enquanto entidade requerente – as equipas técnicas reúnem os mecanismos necessários para receber as obras e preparar a exposição, o que envolve a preparação da documentação necessária (*Facility Report*; Contrato de empréstimo; *Condition Report*; Carta de Pedido de empréstimo); contratação de equipas de confiança para montagem, manuseamento de obras,

segurança e transporte e seguros; preparação de conteúdos expositivos, educacionais e de divulgação; compromisso editorial para a preparação de um catálogo (entre outras demandas, dependendo da dimensão do projeto);

- Enquanto entidade emprestadora - as diligências começam com a análise e preparação dos documentos para apresentação do pedido à direção e/ou administração; análise da obra; a sua disponibilidade para empréstimo; a decisão; a redação do *Condition Report*; a elaboração de um contrato de empréstimo que estabeleça as condições necessárias que o museu emprestador terá de cumprir; a preparação do acompanhamento de um *Courier* para acompanhar o transporte, a montagem da obra; e a monitorização, durante o tempo de exposição, de que as condições impostas estão efetivamente a ser cumpridas.

Consequentemente a este compromisso pluridisciplinar, torna-se igualmente evidente que uma das preocupações essenciais para uma adequada concretização de Processo de Empréstimo (conforme destacado nas entrevistas realizadas), se resume na ideia de que é necessário e imperioso tornar mais ágeis as etapas que potenciam a correta cedência de obras de arte, também como forma de uniformizar os modelos entre os demais intervenientes. Apesar de já se denotarem esforços feitos pela DGPC para colmatar estas fragilidades (como é o caso da publicação do instrumento prático denominado “Circulação de Bens Culturais Móveis”), é necessário que as recomendações sejam amplamente implementadas pelas instituições envolvidas, sendo fundamental criar um processo de monitorização para a sua implementação.

Os documentos exigidos para a concretização deste processo (*cfr.* Capítulo 3.1) são, de facto, elementares para se estabelecer uma relação de confiança entre instituições. Não obstante termos procedido à análise de todos os documentos, destacámos o *Facility Report* por uma característica que os distingue dos demais, e que não é negligenciável: de facto, o *Facility Report* constitui um documento verdadeiramente determinante na tomada de decisão de empréstimo. Este documento é o que verdadeiramente pode ditar a credibilidade que uma instituição tem (ou não) para receber e salvaguardar as obras. Da análise realizada (*cfr.* subcapítulo 3.3) foi também possível destriçar algo com uma relevância reformada para as demais conclusões deste trabalho. É que o conteúdo do *Facility Report* – em concreto, no seu Ponto 14 –, estabelece uma hierarquia museológica implícita, na medida em que exige que a entidade que solicita o empréstimo de uma obra relate, em detalhe, o seu Historial de Exposições. Ora, por um lado é compreensível que um museu na posição de emprestador questione sobre a notoriedade, o prestígio e o serviço ativo do museu requerente perante este processo. Por outro, contudo, a inclusão destes detalhes de cariz reputacional – num documento de matriz iminentemente técnica – poderá constituir um entrave muito sério à entrada, de museus sem histórico, no “mercado” dos

empréstimos de obras de arte. Com base nesta análise aventamos uma premissa, a de que um museu que tenha um extenso currículo de produção de exposições tem maior facilidade para a contratação de empréstimos e que, *a contrario sensu*, um museu novo terá mais dificuldades, por vezes barreiras difíceis e injustificáveis, para se estabelecer nestes circuitos.

Foi também interessante verificar que, para além do histórico de empréstimos em si mesmo, outros fatores (de natureza não oficial e não estabelecida) concorrem para a tomada de decisão de empréstimo.

Em primeiro lugar, foi possível depreender que as decisões são fortemente influenciadas pela dimensão, *fama*, e prestígio internacional: “[c]laro que nos interessa mais emprestar uma *Paula Rego* para a Tate, do que emprestar uma *Paula Rego* para o Museu Municipal de Faro, é verdade, é mesmo assim” (cfr. Subcapítulo 4.4, HA, pp.62). Complementarmente, tornou-se evidente a tendência de decidir sobre empréstimo dando preferência a museus com uma idoneidade já estabelecida, com vista a benefícios associados a uma visualização superior e, em consequência, a um aumento do valor e da procura dos objetos emprestados.

Foi com alguma surpresa que nos confrontámos com algumas das respostas que recebemos sobre as exigências de reciprocidade entre museus. Questionadas, por exemplo, sobre se a coleção dos museus requerentes é ponderada, no momento de decisão, enquanto contrapartida possível para empréstimos futuros, as inquiridas manifestaram-se negativamente. Contudo, as inquiridas deixaram bastante claro que o prestígio e visibilidade das instituições requerentes e a potencial valorização das obras em causa (entre outros fatores, como a publicação de catálogos que publicitem a entidade emprestadora e as peças emprestadas), acabam por constituir contrapartidas implícitas, sem as quais o empréstimo acaba por “não compensar” o risco de emprestar.

Apesar de se ter concluído que um museu estreante, sem coleção, tem mais dificuldade em “entrar” nos circuitos de empréstimos, tal não é impossível, como é, aliás, corroborado pelas inquiridas. Contudo, estas sugerem que as condições que lhe são exigidas são diferentes, e tipicamente se resumem a garantias de compromisso e de prestação de condições de excelência (e.g., ambientais, de segurança, de manuseamento das obras, de embalagem, de transporte, de composição, eficácia e profissionalismo das equipas internas, entre outras). É, portanto, comumente aceite pelas inquiridas que, para um museu novo entrar no circuito de empréstimo, é natural que tenha de oferecer provas sólidas da sua capacidade. Porém, as entrevistadas aceitam que, caso não o façam, os pedidos de empréstimo não devem ser indeferidos liminarmente, devendo ser analisados casuisticamente.

Com base nas leituras efetuadas, foi também possível concluir que a tomada de decisão de

um empréstimo surge segundo a ponderação de diversos fatores, sendo (i) o valor intrínseco da exposição, (ii) a condição de conservação da obra e a sua capacidade para viajar, (iii) a disponibilidade da obra, e (iv) a adequabilidade das condições ambientais para receber as obras a empréstimo os mais relevantes.

Não fosse o fator político unanimemente destacado nas repostas obtidas às entrevistas realizadas, acreditar-se-ia que a tomada de decisões a empréstimo resumir-se-iam a estes fatores mencionados, e que as decisões seriam tomadas por quem tem a seu cargo a obrigação da integridade e salvaguarda das obras de arte. Contudo, pudemos concluir que ocorrem / podem ocorrer interferências políticas ou institucionais no processo de decisão. Ou seja, foi possível diagnosticar que o processo de avaliação científica à ponderação de empréstimo de obras é, por vezes, contrariado por decisores políticos ou institucionais, com ponderações que podem desconsiderar os pareceres científicos, independentemente do estatuto de cada instituição (seja ela pública ou privada). Isto é, a decisão a ser tomada pelo Estado e/ou pelas administrações dos museus privados pode ser motivada por razões de ordem política, o que poderá resultar em decisões contrárias aos pareceres redigidos pelas próprias equipas especializadas. Unanimemente as inquiridas referiram que existem *decisões superiores* que ocasionalmente contradizem os pareceres redigidos pelas equipas técnicas, favorecendo outros interesses político-estratégicos. Assim, concluímos que os Processos de Empréstimo assumem, por vezes, papéis e funções diplomáticas difíceis de contrariar ou de contornar, com objetivos que vão para além da mera salvaguarda do património. Depreendemos algo que poderia ser facilmente intuído, mas que não deixa de causar alguma perplexidade: a Arte não está necessariamente apenas ao serviço da cultura, mas também ao serviço da política e da diplomacia.

Noutra vertente, as opiniões dividem-se quanto à natureza dos *fees* de empréstimo cobrados. Ou seja, por um lado é apresentada uma visão de que a realização de exposições temporárias já é tão dispendiosa que pedir *fees* de empréstimo à entidade que pede as obras emprestadas pode impedir a sua concretização. Por outro lado, os *fees* podem ser considerados um pagamento do empréstimo cedido. Nestes casos, pode considerar-se que a taxa aplicável é razoável, mas que é do interesse de ambas as partes diminuir os custos. Portanto, sobre esta matéria, não é possível estabelecer orientações sobre qual a prática mais correta, e identificar o modelo que deve ser aplicado.

Perante o tema que premeia a origem deste estudo, chegámos de forma sustentada à conclusão de que a maioria dos empréstimos de obras de arte não são totalmente livres, nem desinteressados, mas que resultam de acordos que beneficiam normalmente ambas as partes, e que podem ser sujeitos a inúmeras condições diversas.

O paralelismo à tríade configurada por Marcel de Mauss de *dar, receber e retribuir* (cfr. Subcapítulo 2.1) é inegável, atendendo a que a confiança estabelecida entre instituições acaba por constituir a pedra basilar da mobilidade de obras de arte. Parece-nos natural que a predisposição para emprestar seja influenciada pela credibilidade e fiabilidade de quem solicita o empréstimo. Também pela disponibilidade dessa entidade para emprestar volta. Por conseguinte, estabelece-se que a confiança e o prestígio andam de mãos dadas, e que o princípio da reciprocidade os completa. As relações de empréstimos entre museus são cíclicas e agem segundo a mesma base de senso comum que Marcel Mauss menciona, assente na presença de um circuito de reciprocidades, enquanto um dever moral de permissibilidade e obrigatoriedade.

Contudo, parece-nos difícil – senão impossível – alcançar, no mundo da arte, um *qui pro quo* que beneficie os participantes em cada cedência de forma igualitária. Tal assim é porque os objetos culturais são únicos. Por isso, não deverá a cedência de obras de arte assentar numa dialética desinteressada, que as instituições *dão e recebem* sem exigir contrapartidas patrimoniais (ou outras), em benefício da divulgação e valorização cultural? É o que defendemos.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Citada

Afonso, Luís Urbano, Alexandra Fernandes, (2019) “Mercados da Arte”, Edições Sílabo, 1ª Edição, Lisboa, Albuquerque, Paulo Henrique Novaes Martins de, (2016) “A Dávida como sentimento e prática - Desafios do agir amoroso no mundo da vida e dos sistemas”, REALIS, v.6, n. 01, Jan-Jul.

Alexandrino, José de Melo, (2009), “O Conceito de Bem Cultural”, Pós-Graduação em Direito da Cultura e do Património Cultural, Instituto de Ciências Jurídico-Políticas da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação de Direito Público, Disponível em: <https://icjp.pt/sites/default/files/media/565-466.pdf>.

Anglesey, Shirley, (1995), “Standards For touring Exhibitions”, Museums & Galleries Commission, Designed by: Lawrence & Beavan, London. Disponível em: <https://collectiontrust.org.uk/wp-content/uploads/2016/11/Standards-for-touring-exhibitions.pdf>

Belcher; Michael, (1991) “Exhibitions in Museums”, Leicester University Press, Leicester and London.

Bell, Judith, (2010), “Como Realizar um Projeto de Investigação: um guia para pesquisa em ciências sociais e da educação”, Gradiva, Lisboa.

Crane, Susan A., (2000), “Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany”, Cornell University Press, New York.

Crane, Susan A. *et.all.*, (2000), “Museums And Memory”, Standford, Standford University Press.

Coito, Jennifer Jade Oliveira do, (2018), “Coleção da Caixa Geral de Depósitos – Caracterização, salvaguarda e circulação”, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37655>

Dias, Sofia Correia, (2019), “Perspetiva Jurídica sobre a Concessão Temporária de Bens Culturais Móveis”, Dissertação de Mestrado em Direito Internacional e Europeu, Faculdade de Direito da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/73611/1/CorreiaDias_2019.pdf

Duarte, Adelaide, (2015), “Colecionar na atualidade: a coleção de Serralves em contexto”; em Alice Semedo, Sandra Senra e Teresa Azevedo (orgs.), “Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional”, Atas do Seminário, Porto, Universidade do Porto; Faculdade de Letras; Departamento de Ciências e Técnicas do Património; pp. 20-38; Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=20759&pi_pub_r1_id=

Duarte, Adelaide, (2016), “Da Coleção ao Museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal”, Caleidoscópio – Edição e Artes gráficas, AS. Lisboa.

Edson, Gary e David Dean, (1994), “The Handbook for Museums”, Routledge, Londres, pp.41-50.

European Commission, (2006), “Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections’ Mobility and Loan Standards”, Helsinki University Press, Finland. Disponível em: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Da-teien/public/topics/Collection_Mobility/Members/Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf

European Commission, (2006), “Encouraging the Mobility of Collections”, European Conference, Helsinki, 20-21 Julho 2006, Conference Report.

Fahy, Anne, (1995), “Collections Management” Routledge, Londres.

George, Adrian, (2015), “The Curator’s Handbook – Museums Commercial Galleries Independent Spaces”, Thames & Hudson, United Kingdom.

Griffiths, Caitlin, (2012), “Smarter Loans, Principles for Lending and Borrowing from UK museums” Museums Association; London. Disponível em: <https://www.babao.org.uk/assets/Uploads/smarter-loans-principles3.pdf>

International Council of Museums, (2005), “ICOM Guidelines for loans” [1974], Paris, ICOM. Disponível em:

International Group of Exhibition Organizers, (1995), “General Principles on the Administration of Loan and Exchange of Art Between Institutions”, revised 2005. Disponível em:

http://www.lendingforeurope.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/Bizot_Admin_of_loans.pdf

Jyrkkio, Teijamari (ed.) (2008-2010), “Report of the Long-term Loans, Best Practices Report”; Finnish National Gallery; Disponível em:

https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/topics/Collection_Mobility/Long-term_loans_best_practices_report.pdf

Lanna, Marcus, (2000), “Nota sobre Marcell Mauss e o Ensaio sobre a Dádiva”, Revista Sociologia e Política, 14; Curitiba, Brasil; pp 173-194. Disponível em :

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010444782000000100010&lng=pt&tlng=pt;

Lakatos, Eva e Marina e Marconi, (2003), “Fundamentos de metodologia científica”, Editora Atlas, 5a edição, São Paulo. Disponível em:

<file:///C:/Users/Mariana%20Scarpa/Downloads/LAKATOS%20-%20MARCONI%20-%20FUNDAMENTOS%20DE%20METODOLOGIA%20CIENTIFICA.pdf>

Leeuw, Ronald de (chair), *et al.* (2005); “Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums”, *A European Council Resolution* 13839/04; Netherlands Ministry of Education, Culture and Science, Tripitu, Rotterdam; Disponível em:

https://www.muziejai.lt/ImagesNew/LENDINGTOEUROPE_PDF_051105.pdf

Lord, Gail Dexter; Barry Lord, (2009), “The Manual of Museum Management”, AltaMira Press, A division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc., United Kingdom.

Lord, Barry, Gail Lord Dexter e Lindsay Martin, (2012) “Manual Of Museum Planning; Sustainable, Space, Facilities, and Operations”, Rowman & Littlefield, Maryland.

Lord, Barry, Maria Piacente, (2014), “Manual of Museum Exhibitions”; *Second Edition*, Rowman & Littlefield, Maryland.

Matassa, Freda, (2017), “Valuing Your Collection, A practical guide for museums, libraries and archives”, Facet Publishing, London.

Matassa, Freda, (2011), “Museum Collections Managment, a Handbook”; Facet Publishing; London.

Mauss, Marcel (2017), “Ensaio Sobre a Dádiva”, Edições 70, Lisboa.

Mecklenburg, Marion F, (1991), “Art in Transit, Studies in the Transport of Painting”, National Gallery of art; Washigton.

Museums & Galleries Comission, (1995), “Standards For Touring Exhibitions”, London.

Museums Association [MA], (2008), “Collections for the Future, Effective Collections; Simple Loans Ad-

ministration”, Supported by Esmée Fairbairn Foundation. Disponível em : <https://www.museumsassociation.org/download?id=14828>;

National Museum Directors' Conference, (2003), “Loans Between National and Non-national Museums: New Standards and Practical Guidelines”, Londres, National Museum Directors' Conference. Disponível em: https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/loans_standards_guidelines.pdf

Palmer, Norman (1997), “Art Loans”, Kluwer International and International Bar Association, London.

Patterson, Susan, Hagedorn-Saupe, Monika, Jyrkkio, Teijamari, Weij, Astrid, (2010), “Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe”, Finnish National Gallery, Helsinki, Disponível em: https://uk.icom.museum/wp-content/uploads/2015/03/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf

Pereira, Marília., (2004), “Temas de Museologia: Circulação de Bens Culturais Móveis”, 1.ª ed., Lisboa, Instituto Português de Museus. Disponível em: <https://formacaompr.files.wordpress.com/2010/02/imc-circulacao.pdf>

Raffaine, P. T., (1993), “Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades”, Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo; pp 159-164

Reibel, Daniel B., (2018), “Registration Methods for the Small Museum”, Rowman & Littlefield, *First edition* 1977; Londres; pp.71-87; Disponível em: https://books.google.pt/books?id=TkUqDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Richard, Mervin, Mecklenburg, Marion F., Merrill, Ross M., (1991), “ART IN TRANSIT Handbook for Packing and Transporting Paintings”, National Gallery of Art; Washington. Disponível em: https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/8127/mci_Art_in_Transit_Handbook_for_Packing_and_Transporting_Paintings.pdf

Rosado, Alessandra, (2008), “Tópicos em Conservação Preventiva-10 Manuseio, embalagem e transporte de acervos” Belo Horizonte: UFMG; Disponível em: <https://wiki.mpmg.mp.br/patrimoniocultural/lib/exe/fetch.php?media=caderno10.pdf>

Sabourin, Eric, (2008), “Marcel Mauss: Da dádiva à questão da reciprocidade” Revista brasileira de ciências sociais – vol 23 N°.66. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n66/08.pdf>;

Semedo, Alice Lopes, João Teixeira, (2006), “Museus Discursos e Representações”, Edições Afrontamento, Porto;

Sem Autor, “Arts Council Collection Loans Policy & Procedure”: http://www.artscouncilcollection.org.uk/sites/default/files/1_Loans_0.pdf

Shelley, Marjorie, (1987), “The Care and Handling of Art Objects, Practices in the Metropolitan Museum of Art”, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Thompson, John M. A. (1992), “Manual of Curatorship. A guide to museum practice”, 2nd edition, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York.

Vassal, Hélien, Sophie Daynes-Diallo, (2016), “From Functions to Profession: The Emergence and Rise of Registrar Professions in Europe”, “Museum International”, Published by ICOM and Blackwell Publishing Ltd, Volume 68, Issue 1-2; p. 59-70. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/muse.12099>

Bibliografia Consultada

- Ambrose, Timothy, Crispin Paine, (2012) “Museum Basics”, *3rd Edition*, Routledge, Oxon.
- Andrade, Ana Sofia Pimenta, (2014), “Introdução às Funções de um(a) Registrar na Fundação de Serralves Museu de Arte Contemporânea”, Dissertação de Mestrado em História, especialização em Museologia, Universidade de Coimbra, Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/35994>
- Becker, Howard S., (2008), “Art Worlds, Updated and Explained”, University of California Press, Los Angeles, California.
- Berardo, Coleção, (1996), “Coleção Berardo Sintra Museu de Arte Moderna”, Publicado para acompanhar a abertura da Coleção Berardo no Sintra Museu de Arte Moderna, Museu Berardo. Sintra
- Chong, Derrick, (2002), “Arts Management”, Routledge, London.
- Chagas, Mário de Souza, (2011), “Ensaio de Museologia; Memória e Poder: Dois Movimentos”, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Estudos Avançados de Museologia, Lisboa.
- Desvallées, André e François Mairesse, (2013), “Conceitos-chave de Museologia”, Armand Colin, São Paulo. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf
- Filho, Plínio, (2001), “Museologia, Roteiros Práticos. Planejamento de Exposições 2” (*Effective Exhibitions Guidelines for Good Practice*); Museums & Galleries Commussion; Edusp - Editora da Universidade de São Paulo; São Paulo. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/museologia-roteiros-praticos-pdf-free.html>
- Garcia, Isabel Ramirez, (2010), “Formação integrada: Uma experiência Exposição temporária *art déco, 1925*” Museu Calouste Gulbenkian, Relatório de Estágio apresentado no âmbito do Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em : <https://run.unl.pt/bitstream/10362/6038/1/RELAT%C3%93RIO%20DE%20EST%C3%81GIO%20DE%20MES-TRADO%20EM%20MUSEOLOGIA.pdf>
- Keller, Peter, (2017), “Internacional Council of Museums, Annual Report 2017”, ICOM Foundation. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2055_ICO-RA-2017-180x270-En-web-page-a-page.pdf
- Klamer, Arja, (1996), “The Value of Culture on the Relationship Between Economics and Arts”, Amsterdam University Press, Amesterdão.
- Lapa, Sofia Boino de Azevedo, (2009), “Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian”; Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <https://run.unl.pt/bitstream/10362/20085/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20mestrado%20Sofia%20Lapa%20VOL%202.pdf>
- Monarca, Bruno Miguel da Silva, (2015), “Empréstimos com Arte: Criação de Valor Partilhado Multidimensional entre Públicos Privados”, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura; ISCTE-IUL; Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11024>
- Silva, Catarina Isabel Vicente, (2007), “Um Roteiro da Arte Moderna em Lisboa a Partir da Coleção Berardo”, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia; Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35107/2/ULFBA_TES_1162.pdf

Sousa, Maria Margarida Vigário, (2015), “Público(s) do Museu Calouste Gulbenkian”; Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11635/1/Margarida%20Sousa_P%3%bablicos%20MCG.pdf

Stamatoudi, Irini A., (2011), “Cultural Property and Restitution, A Commentary to International Conventions and European Union Law”, Edward Elgar Publishing Inc., Massachussetts, USA.

Walhimer, Mark, (2015) “Museums 101”, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, London.

Outras fontes

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

[Protecting Our Heritage and Fostering Creativity \(unesco.org\)](http://unesco.org)

[ICOM Internacional | ICOM Portugal \(icom-portugal.org\)](http://icom-portugal.org)

<https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>

<https://icom.museum/en/network/partners/>

<https://www.ne-mo.org/about-us/what-we-do.html>

<https://collectionstrust.org.uk/what-we-do/>

<https://www.ukregistrarsgroup.org/>

<https://www.aam-us.org/>

<https://www.rmngp.fr/>

https://www.muzejai.lt/ImagesNew/LENDINGTOEUROPE_PDF_051105.pdf

<https://www.museumsassociation.org/campaigns/collections/>

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

<https://dre.pt/pesquisa/-/search/69935161/details/maximized>

<https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>

<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Loans1974eng.pdf>

[https://annualmeeting.aam-us.org/registrars-committee-of-aam/;](https://annualmeeting.aam-us.org/registrars-committee-of-aam/)

<https://www.aam-us.org;>

<https://www.ukregistrarsgroup.org;>

[DGPC | Certidões, Formulários, Regulamentos e Circulares \(patrimoniocultural.gov.pt\)](http://dgpc.pt/Certidões, Formulários, Regulamentos e Circulares (patrimoniocultural.gov.pt))

<https://www.museumsassociation.org/download?id=14828>

[http://icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/;](http://icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/)

[https://ww2.aam-us.org/ProductCatalog/Product?ID=891;](https://ww2.aam-us.org/ProductCatalog/Product?ID=891)

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/formularios-regulamentos-e-circulares/>

<https://dre.pt/pesquisa/-/search/538605/details>

<https://www.theartnewspaper.com/analysis/visitor-figures-2020-top-100-art-museums>

<https://www.jn.pt/artes/museu-berardo-entre-os-100-museus-mais-visitados-do-mundo-em-2020-13516433.html>

<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/>

<https://gulbenkian.pt/cam/colecao/>

<https://www.serralves.pt/institucional-serralves/colecao-apresentacao/>

<https://www.muzeumsusch.ch/en/1158/A-Woman-Looking-at-Men-Looking-at-Women>

<https://dre.pt/home/-/dre/122747657/details/4/maximized?serie=II&dreId=122747588;>

<https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/circa-1492.html>

<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/tentacoes-de-santo-antao>

Anexos

Anexo A - Minuta de Contrato de Cedência



CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

CONTRATO DE CEDÊNCIA

A Direcção-Geral do Património Cultural, com sede no Palácio Nacional da Ajuda, 1349 – 021 Lisboa, representada pelo seu Director-Geral, Eng.º Bernardo Alabaça, na condição de entidade emprestadora, através do (designação do serviço dependente);

E

(designação da instituição), com sede em (morada), representada pelo seu Director(a) (nome), na condição de entidade recetora;

Celebram o presente contrato que será regido pelas seguintes cláusulas:

1. OBJETO DO CONTRATO

A entidade emprestadora acorda em ceder temporariamente as (número) peças listadas em anexo (Anexo A) que se destinam a figurar na exposição (nome da exposição), a ter lugar em (local, morada e contactos).

A referida exposição terá lugar nas seguintes datas: inauguração a (dia, mês e ano) e encerramento a (dia, mês e ano).

2. DURAÇÃO DO CONTRATO

Para o propósito acima referido, o período de duração da cedência decorrerá de (dia, mês e ano) a (dia, mês e ano).

3. ORGANIZADORES E FINANCIADORES

Os organizadores da exposição são: (designação dos organismos e das respetivas tutelas).

Os financiadores da exposição são: (designação dos organismos e das respetivas tutelas). Após consulta mútua, as partes envolvidas poderão adicionar outros financiadores.

As despesas relacionadas com a montagem e a manutenção da exposição e a segurança nas salas de exposição serão asseguradas por (designação da instituição).

As despesas relacionadas com a recolha, a embalagem e a desembalagem das peças na origem e/ou no destino serão da responsabilidade de (designação da instituição).

As despesas relacionadas com o transporte, o alojamento e o *per diem* do pessoal especializado serão da responsabilidade (designação da instituição).

4. DOCUMENTAÇÃO

A deslocação efetiva de qualquer uma das peças constantes da lista anexa (**Anexo A**) encontra-se sujeita à apresentação da seguinte documentação:

- Autorização de cedência temporária por parte da tutela.
- Fichas de identificação das peças, acompanhadas das respetivas imagens.
- Relatório de Verificação DGPC / *Condition Report*, acompanhado de imagem.
- Formulário para Exposições Temporárias / *Facilities Report* DGPC, devidamente preenchido e assinado.
- Apólice de seguro das peças.

5. RECOLHA, EMBALAGEM E DESEMBALAGEM DAS PEÇAS

As peças constantes da lista em anexo (Anexo A) serão manuseadas por pessoal especializado e sob coordenação de um representante da entidade emprestadora e/ou recetora. Qualquer alteração ao estipulado necessitará de consentimento prévio, por escrito, da entidade emprestadora.

A recolha e embalagem das peças na origem é da responsabilidade de (designação da instituição). O processo de recolha e embalagem deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

A desembalagem deverá ser realizada no local onde decorrerá a exposição, assim como a embalagem após o encerramento da mesma. Este processo deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

A recolha e embalagem de peças no destino, após a data de encerramento da exposição, é da responsabilidade de (designação da instituição). Este processo deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

6. TRANSPORTE DAS PEÇAS

O transporte das peças da instituição de origem até ao local da exposição, assim como o transporte de regresso, será realizado por uma empresa especializada no transporte de obras de arte cuja contratação e pagamento será da responsabilidade de (designação da instituição). A empresa transportadora será escolhida com o mútuo acordo da entidade emprestadora e da entidade recetora.

O transporte das peças da instituição de origem até ao local da exposição deverá cumprir as seguintes datas: recolha na instituição de origem a (data, referindo dia, mês e ano) e entrega no local da exposição a (data, referindo dia, mês e ano).

O regresso das peças à instituição de origem deverá cumprir as seguintes datas: recolha no local da exposição a (data, referindo dia, mês e ano) e entrega na instituição de origem a (data, referindo dia, mês e ano).

Os prazos estipulados nos parágrafos acima referidos só poderão ser modificados por mútuo acordo das partes em questão.

Caso ocorram circunstâncias imprevistas, designadamente atrasos das empresas transportadoras ou das companhias aéreas, por motivo de greves, condições atmosféricas adversas, tráfego, problemas técnicos ou operacionais, as instituições envolvidas deverão cooperar no sentido de serem ultrapassados todos os obstáculos que impeçam a boa continuidade do processo previsto no presente contrato.

7. EXPOSIÇÃO DAS PEÇAS

A entidade recetora da exposição deverá assegurar, nas salas de exposição, nas reservas e áreas de depósito das peças, as necessárias condições de segurança e de conservação das peças, nomeadamente as condições ambientais prescritas pela entidade emprestadora em termos de humidade relativa, temperatura e iluminação, assim como a ausência de vibração e de poluentes atmosféricos.

Em anexo (Anexo B) ao presente contrato, encontram-se devidamente especificadas e descritas, pela entidade emprestadora, as condições de conservação e de segurança das peças.

8. SEGURO

O valor de seguro de cada uma das peças que integram a exposição deverá ser indicado pela instituição proprietária das peças (Anexo A), para efeitos de emissão da apólice de seguro de transporte e de estadia.

O seguro prego a prego e contra todos os riscos deverá ser assegurado por (designação da instituição), junto de companhia de seguros a escolher com o acordo das partes em questão.

A abrangência e a cobertura do seguro encontram-se obrigatoriamente discriminadas em lista anexa (Anexo C) ao presente contrato.

Em caso de ocorrência de disputa legal com a companhia de seguros, (designação da instituição que contratou o seguro) deverá garantir todas as perdas e responsabilizar-se pela indemnização das mesmas, de acordo com o estipulado no contrato de seguro e durante o período em que o processo corre em tribunal.

9. PUBLICAÇÕES

A produção do catálogo ou de qualquer material gráfico, designadamente cartazes, convites, desdobráveis, roteiros ou outros, realizados para a exposição em questão é da responsabilidade de (designação da instituição) que deverá garantir o seu pagamento e coordenação da edição, bem como decidir acerca de tiragens, edições em mais de uma língua e design gráfico dos produtos em questão.

Os textos que integram o catálogo ou qualquer material gráfico produzido para a exposição em questão serão da responsabilidade de (designação da instituição).

As imagens que integram o catálogo ou qualquer material gráfico produzido para a exposição em questão serão da responsabilidade da Direção-Geral do Património Cultural que as deverá fornecer acompanhadas da necessária informação de apoio. Todos os direitos de autor que advenham do exposto neste parágrafo são propriedade da Direção-Geral do Património Cultural, não havendo lugar a qualquer transferência de direitos para a entidade recetora.

A realização de videogramas está sujeita ao acordo e autorização das instituições envolvidas. Poderão ser utilizados registos de vídeo e imagem, por qualquer uma das partes única e exclusivamente para fins de divulgação do evento na comunicação social.

Todo o *merchandising* relacionado com as peças em questão será alvo de contrato específico.

10. CANCELAMENTO DA EXPOSIÇÃO

Quando por razões de força maior, designadamente acontecimentos imprevistos e imprevisíveis, uma das instituições se encontrar na contingência de cancelar a exposição ou, em caso de itinerância, alguma das exposições previstas, essa responsabilidade não poderá ser imputada a nenhuma das partes.

Lisboa, data

A Entidade Emprestadora

A Entidade Recetora

Bernardo Alabaça
Diretor-Geral do Património Cultural

(Nome)
(Cargo)

Anexo B - Formulário de Avaliação de Instalações e Equipamentos (*Facilities Report*)



PATRIMÓNIO CULTURAL
Direção-Geral do Património Cultural

CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

FORMULÁRIO DE AVALIAÇÃO DE INSTALAÇÕES E EQUIPAMENTOS (*FACILITIES REPORT*)

1. IDENTIFICAÇÃO

ENTIDADE REQUERENTE

Nome:

Morada:

Localidade:

Telefone:

Fax:

E-mail:

Diretor/Responsável:

ENTIDADE RECETORA

(A PREENCHER CASO NÃO SE TRATE DA INSTITUIÇÃO REQUERENTE)

Nome:

Morada:

Localidade:

Telefone:

Fax:

E-mail:

Diretor/Responsável:

Título da Exposição:

Data de Inauguração:

Data de Encerramento:

Local de realização:

Outros locais (a referir em caso de itinerância da exposição sendo, nesse caso, necessário o preenchimento de um formulário para cada local):

2. O Edifício

Onde está implantado o edifício:

No centro urbano

☐

A ____ Kms do centro urbano

Indique a data de construção do edifício (parcelarmente, se necessário): _____

Por favor, refira os materiais de construção dominantes do edifício:

Betão

Aço

Pedra

Madeira

Vidro

Outros (por favor especifique)

O edifício (assinale com uma X):

Foi construído de raiz

Foi adaptado

Está integrado (refira as funções dos edifícios adossados ou próximos):

Indique a área total coberta do edifício: _____ m².

Por favor, refira eventuais obras de remodelação/adaptação, indicando os anos de início e de conclusão da obra:

Presentemente, há obras em curso no edifício?

Sim ☐

Não ☐

Por favor, indique em planta as áreas em obra ou descreva sucintamente.

Estão previstas obras de remodelação no próximo ano?

Sim ☐

Não ☐

Se Sim, por favor descreva sucintamente.

Quantos pisos tem o edifício? _____

Se tem mais do que um piso, indique o modo de acesso entre eles:

Escadas ☐

Elevador ☐

Outro (por favor especifique)

Todos os acessos para o exterior (portas, janelas, claraboias, etc.) dispõem de um sistema de segurança?

Sim ☐

Não ☐

Se Não, por favor especifique.

3. ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

Indique a área total do espaço de exposição: _____ m²

Como se distribuem estes espaços de exposição?

Uma sala grande

Uma série de pequenas salas

Outro (por favor especifique)

Qual o espaço utilizado para preparação da exposição temporária?

Por favor, indique a área respetiva de cada sala ou salas (m2):

1-

2-

3-

Por favor indique o pé direito de cada sala a utilizar para a apresentação das peças em questão?

1-

2-

3-

Estes espaços têm acesso direto para o exterior?

Sim ☐

Não ☐

Se Sim, qual o sistema de segurança utilizado?

O espaço de exposição está dimensionado para circulação simultânea de quantos visitantes?



Para além dos espaços referidos, são utilizados outros espaços para exposições temporárias (*halls*, corredores, zonas de receção, etc.)?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor refira quais:

As áreas de exposição são utilizadas apenas para esse fim?

Sim ☐ Não ☐

Se Não, que outras funções servem?

Qual o tipo de suporte museográfico a utilizar para apresentação das peças solicitadas ?

Vitrines
Plintos
Estrados
Sistema de suspensão
Outros (por favor especifique)

Para além destes, existem também vitrines dotadas de sistema de alarme próprio?

Sim ☐ Não ☐

Qual o sistema de suspensão de peças geralmente utilizado?

Qual o sistema de proteção utilizado para impedir o acesso do público a objetos fora das vitrines?

4. DESEMBARQUE E RECEÇÃO

Onde é feita a receção das peças, incluindo as de grandes dimensões (por favor, se possível, anexe planta com indicação deste local).

Por favor, indique as dimensões máximas dos vãos (exteriores e interiores) por onde é feita a entrada e circulação das peças: 1-

2-

3-

Por favor, refira se existe uma doca de carga ajustável ou uma doca elevada no museu e quais as suas dimensões máximas:

Elevador (carga máxima)

Grua (carga máxima)

Plataforma ou rampa de acesso: Sim ☐ Não ☐

Qual o horário normal da receção?

O Museu pode aceitar uma entrega fora desse horário?

O local de receção/desembarque é:

Abrigado? Sim ☐ Não ☐

Fechado? Sim ☐ Não ☐

O espaço de receção está separado da área de desembarque?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, a área de desembarque é usada apenas para bens museológicos?

Sim ☐ Não ☐

Quem tem acesso à área de receção/descarga (nome e cargo)?

5. RESERVA

Indique por ordem de prioridade o(s) local(ais) onde normalmente são depositadas as peças emprestadas, antes e depois da exposição:

Sala de receção
Galeria de exposição
Sala de de preparação de exposição
Área de reserva
Sala de embalagem interna
Sala de embalagem externa

Utiliza instalações de reserva fora do edifício?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor indique a que distância se encontram do edifício: ____m/Km e qual o principal meio de acesso entre as duas instalações:

Existe uma zona para reserva de peças?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, indique a área (____m²) e, por favor, indique:

Se é feito o controlo de temperatura e humidade relativa?

Sim ☐ Não ☐

Se a porta está trancada ou possui alarme?

Sim ☐ Não ☐

Quem tem acesso às chaves (nome e cargo)?

Dimensões da porta da reserva:

Largura ____m; Altura ____m
(desdobrar, caso necessário)

A reserva dispõe de equipamento de alta segurança?

Cofre	Sim	☐	Não	☐
Caixa-forte	Sim	☐	Não	☐

O Museu possui um espaço próprio para armazenar as caixas e embalagens das peças? Sim ☐
Não ☐

Se Sim, por favor indique, se nesse espaço é feito o controlo climatérico.

Sim ☐ Não ☐

Nesse espaço é feito o controlo de infestação?

Sim ☐ Não ☐

O Museu tem elevador de carga interior?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor indique as dimensões da cabine:

Altura ____ Comprimento ____ Largura ____
Capacidade: ____Kg

6. CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Quem é responsável pela verificação do estado de conservação das peças à partida e à chegada? (nome e cargo)

Existe oficina ou laboratório de conservação no museu?

Sim ☐ Não ☐

As intervenções de conservação/restauro são realizadas por profissionais especializados do quadro do museu ou contratados para o efeito?

Quais os procedimentos adotados internamente em caso de dano de bens museológicos em situação de depósito ou empréstimo?

Existem inspeções de rotina para avaliar a presença de roedores, insetos e micro-organismos?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor indique a sua periodicidade:

Existem procedimentos de rotina para exterminações e fumigações?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, quais?

7. CONDIÇÕES AMBIENTAIS

Por favor, indique o tipo e localização do sistema de controlo ambiental existente no museu e nas áreas de exposição e reserva.

Que instrumentos e tecnologia são utilizados para controlar a temperatura e a humidade relativa?

Com que frequência são esses sistemas monitorizados (nº vezes/ano)?

Qual é o registo máximo de temperatura e humidade relativa:

	Nas galerias de Exposição	Nas reservas
Na primavera / verão		
No outono/inverno		

Os sistemas de controlo ambiental estão operacionais 24h /dia?

Sim ☐ Não ☐

Por favor, indique a variação máxima de temperatura e humidade relativa num período de 24 horas:

Nas galerias de Exposição	Nas reservas

Existe registo das variações acima mencionadas?

Sim ☐ Não ☐

É possível reajustar a temperatura ou humidade relativa para atender às necessidades de diferentes objetos?

Sim ☐ Não ☐

As galerias de exposição são:

Controladas individualmente?

Sim ☐ Não ☐

Todas controladas por um só termostato e humidistato?

Sim ☐ Não ☐

As áreas de reserva e armazéns são:

Controladas individualmente?

Sim ☐ Não ☐

Todas controladas por um termostato e humidistato?

Sim ☐ Não ☐

Se necessário, o museu pode assegurar a construção de vitrines que respondam a parâmetros ambientais específicos?

Sim ☐ Não ☐

As vitrines estão normalmente equipadas com filtros de poluentes atmosféricos?

Sim ☐ Não ☐

Os objetos são alguma vez posicionados perto de aparelhos de aquecimento, ar condicionado, ventiladores de humificação?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor por favor especifique:

8. ILUMINAÇÃO

Que tipo de iluminação utiliza no espaço de exposição? (assinale com uma X)

Luz solar (janelas, claraboias, etc)

Com filtros UV

Sem filtros UV

Incandescente

Tungsténio

Fluorescente

Halogénio

Outro (por favor, especifique):

Que tecnologia ou instrumentos utiliza para medir a intensidade da luz?

Que tipo de iluminação utiliza no interior das vitrines?

Os objetos expostos estão protegidos dos raios UV e do aquecimento pelas luzes interiores?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor descreva o processo.

Existe um sistema de calhas para receber projetores adicionais, caso seja necessário?

Sim ☐ Não ☐

9. PROTEÇÃO CONTRA FOGO

Existe um sistema de deteção automática de incêndio em todo o edifício e em funcionamento permanente?

Sim ☐

Não ☐

Se Sim, por favor indique o ano de instalação e a periodicidade da assistência:

Se for o caso, por favor descreva a área não protegida pelo sistema.

Onde dispara o sistema de alarme do Museu? (por favor, assinale com uma X)

Painel de controlo da central de segurança do museu

Bombeiros locais (linha direta)

Polícia

Central da empresa de segurança

Outro (por favor especifique)

Os detetores estão instalados segundo normas internacionais?

Sim ☐

Não ☐

O museu possui portas corta-fogo?

Sim ☐

Não ☐

Por favor indique em planta a sua localização.

Todas as portas de emergência estão equipadas com alarmes?

Sim ☐

Não ☐

Em caso afirmativo, indique o tipo de alarme existente.

Qual a frequência da verificação destes sistemas?

Quem assegura a sua verificação?

Como é ativado o sistema de deteção antifogo?

Indique o sistema de supressão de fogo em utilização e, por favor, especifique:

- Localização no edifício
- Fabricante
- Ano de instalação
- Ativado por: ☐ Fumo ☐ Calor

O pessoal do Museu está treinado para atuar em situação de emergência?

Sim ☐

Não ☐

Com que frequência é feita a inspeção dos extintores de fogo portáteis?

Qual a distância da sua instituição ao quartel de bombeiros? ____ Km

O quartel de bombeiros está contactável 24h por dia?

Sim ☐

Não ☐

Em média, quanto tempo demoram os bombeiros a atingir o edifício após soar o alarme?

Existe boca de incêndio perto do edifício?

Sim ☐

Não ☐

10. SEGURANÇA

O Museu dispõe de vigilância humana 24 horas por dia?

Sím ☐

Não ☐

Se Não, em que períodos existe essa vigilância?

O Museu prevê a contratação de guardas adicionais, se necessário?

Sím ☐

Não ☐

Que tipo de pessoal de segurança desempenha funções no Museu? (assinale com uma X):

Guardas do quadro de pessoal

Contratados de uma empresa

Voluntários

Outro (por favor especifique)

Existe no Museu um guarda supervisor qualificado e em permanência?

Sím ☐

Não ☐

O pessoal de segurança recebeu treino específico para atuar no edifício?

Sím ☐

Não ☐

Os guardas estão equipados com (assinale com uma X):

Armas

Rádio

Telemóvel

Circuito fechado de televisão

Outro (por favor especifique)

Indique, por favor, o número de guardas normalmente ao serviço:

No edifício:

No espaço de exposição:

Durante as horas de abertura ao público:

Quando encerrado ao público:

Durante a noite:

Quantas salas estão sob responsabilidade de cada guarda?

O Museu contrata vigilantes externos em períodos de montagem/desmontagem de exposições?

Sím ☐

Não ☐

Com que frequência são feitas rondas?

Durante as horas de abertura ao público:

Quando encerrado ao público:

Com que frequência são verificadas as listas de objetos expostos?

- Quem é responsável pela verificação (nome e cargo)?

É feito o registo fotográfico das peças e de aspetos da montagem, durante cada exposição temporária?

Sím ☐

Não ☐

O sistema de alarme dispara: (assinale com uma X)

- No painel de controlo da central de segurança do museu
Polícia local
Central da empresa de segurança. Qual?
Outro (por favor especifique)

Todas as comunicações com o exterior têm alarme?

Sim ☐ Não ☐

Se Não, por favor indique aquelas que não têm alarme.

Com que frequência são testados os sistemas de segurança (nº de vezes/ano)?

Os testes determinam a adequação e rapidez da resposta humana aos sinais de alarme?

Sim ☐ Não ☐

Os resultados dos sinais recebidos pelo alarme são arquivados?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor refira o nome e cargo do responsável.

11. EMBALAGEM

Qual o local destinado a embalagem/desembalagem das peças para a exposição (Indique numerando por ordem de prioridade os itens apropriados):

- Sala de embalagem
Sala de receção
Galeria de exposição
Sala de preparação de exposição
Reserva

Utiliza instalações de embalagem/desembalagem fora do edifício?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor indique a que distância se encontram do edifício ____m/Km e qual o principal meio de acesso entre as duas instalações.

Existe pessoal especializado para embalar e desembalar peças?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, quantas pessoas?

Quem coordena esta atividade (nome e cargo)?

As instruções de embalagem/desembalagem acompanham as caixas?

Sim ☐ Não ☐

O emolduramento é feito nas próprias instalações?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, quem realiza este trabalho (por favor indique o nome e o cargo)?

12. TRANSPORTE

A instituição tem veículo apropriado para o transporte de peças?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, indique o tipo de veículo e refira as suas dimensões:

Porta: Altura ____ Largura ____

Existe um sistema de registo de circulação interna de peças emprestadas?

Sim ☐ Não ☐

Existe um vigilante em permanência à entrada do edifício e durante as horas de abertura?

Sim ☐ Não ☐

Existe um registo de entrada e saída do edifício de pessoas e bens?

Sim ☐ Não ☐

É permitido aos visitantes entrar nos espaços de exposição com sacos, malas ou outros?

Sim ☐ Não ☐

Se Não, onde são estes depositados?

O conteúdo de malas e sacos é verificado à entrada e à saída do museu?

Sim ☐ Não ☐

Existe algum mecanismo de controlo de entradas e saídas do pessoal de guardaria após o horário de encerramento?

Sim ☐ Não ☐

Quem tem as chaves das portas exteriores do edifício (nome e cargo)?

O perímetro exterior do edifício é vigiado periodicamente?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por quem?

O Museu tem um plano de emergência pré-estabelecido?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, os funcionários estão treinados para o por em prática?

Sim ☐ Não ☐

O Museu dispõe de um sistema de segurança eletrónica instalado em todo o edifício e em funcionamento permanente?

Sim ☐ Não ☐

Se Não, por favor especifique as áreas que não estão protegidas:

Que tipo de equipamento de deteção de intrusão está instalado (assinale com uma X)

Contacto magnético
Movimento
Célula fotoelétrica
Infravermelhos
Ultrasónico
Peso/Pressão
Som
Circuito fechado de televisão
Outro (por favor especifique)

O sistema de intrusão é vistoriado por organismos credenciados?

Sim ☐ Não ☐

Interior: Comprimento___ Largura___ Altura___.

O veículo está equipado (por favor, assinale com uma X):

- Ar condicionado
- Sistema de alarme
- Correias
- Suspensão pneumática/hidráulica

Por favor, refira o nome de transportadoras (transporte aéreo e/ou rodoviário) cujos serviços já tenha utilizado e que possa referenciar:

	NOME DA COMPANHIA	CONTACTO INDIVIDUAL	TELEFONE
1-			
2-			
3-			
4-			

13. SEGUROS

Que empresa é responsável pelo seguro do Museu?

Nome:

Morada:

Telefone:

Contacto Individual:

Há quanto tempo o Museu tem contrato com essa empresa?

O seguro existente abrange (por favor, assinale com uma X):

- A totalidade do acervo do Museu
- Peças depositadas/emprestadas por entidades terceiras
- Peças em trânsito, incluindo períodos de transporte, carga e descarga da instituição
- O edifício, incluindo todas as áreas de exposição, reserva e áreas sociais
- Sub-rogação de direito (renuncia ao recurso contra os organizadores e eventualmente terceiros, tais como transportadores, embaladores e/ou outro pessoal)
- Regularização de sinistros com base em opinião de especialistas acreditados.

O seguro existente tem cobertura para as seguintes situações: (por favor, assinale com uma X):

- Cobertura "prego a prego", incluindo os riscos normais em trânsito e durante a estadia
- Institute Cargo Clauses / Cláusula A na parte aplicável ao meio de transporte, incluindo molhas, salpicos e humidade
- Roubo e intrusão
- Incêndio
- Inundações e danos causados pela água
- Depreciação ou perda artística resultante de sinistro ocasionado por risco coberto, incluindo as resultantes de variações higrométricas acidentais ou fortuitas, independentemente do valor de reparação
- Institute Strikes Clauses
- Institute War Clauses

Greves, assaltos e tumultos, atos de terrorismo, maliciosos ou de sabotagem

Catástrofes naturais, incluindo fenómenos sísmicos.

Nos últimos três anos, há registo de algum dano grave/roubo/extravio de peças do acervo ou cedidas por terceiros?

Sim ☐ Não ☐

Se Sim, por favor refira a data e descreva sucintamente:

14. HISTORIAL DE EMPRÉSTIMOS

Por favor indique as exposições temporárias realizadas na instituição nos últimos dois anos:

Título da Exposição	Espaço Expositivo	Duração

15. DOCUMENTOS ANEXOS

Por favor assinale com X:

Fotografias de exterior e interior do Museu

Fotografias das áreas de reserva utilizadas para empréstimos/depósitos

Planta com indicação dos espaços de exposição temporária e localização dos extintores portáteis.

Contrato entre entidade emprestadora e entidade recetora

Outros: _____

Nome, Cargo e Assinatura:

Local e data

Anexo C - Formulário do Estado de Verificação de Conservação / *Condition Report*



CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

FORMULÁRIO DE VERIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO / CONDITION REPORT

MOTIVO DE CEDÊNCIA / TÍTULO DA EXPOSIÇÃO:

LOCAL:

DATA DE INÍCIO:

Data DE ENCERRAMENTO:

INFORMAÇÃO REFERENTE A PEÇA / Nº INVENTÁRIO:

Nº CATÁLOGO:

CATEGORIA	DENOMINAÇÃO/TÍTULO	AUTORIA	DATAÇÃO	MATÉRIA/SUORTE

DIMENSÕES:

VERIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

(INDICAÇÃO DE PRINCIPAIS PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO E DANOS A REGISTRAR. ANEXAR ESQUEMA OU FOTOGRAFIA DA PEÇA).

À PARTIDA:

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE EMPRESTADORA

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE RECETORA

À CHEGADA:

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE EMPRESTADORA

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE RECETORA

Anexo D - Guião de Entrevistas

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Mariana Castelo dos Reis Lopez Scarpa

Orientador: Prof. Doutor Jorge Costa Freitas Branco

Departamento de Antropologia

Guião de Entrevista

Tema: Cedência temporária de bens culturais móveis

É curial para qualquer museu, a criação de uma boa relação com outros espaços congéneres, para a sua própria monitorização e qualidade. Nenhum espaço museológico pode/deve sobreviver exclusivamente pela sua auto centralidade, por muita robustez que tenham as suas exposições permanentes. O intercâmbio para exposições temporárias ou de peças individuais, sustenta-se no relacionamento de excelência entre uma vasta equipa de trabalho que compreende curadores, artistas, equipas de planeamento e de execução. Este trabalho, feito de trocas e de cedências, circula gravitacionalmente entre a cordialidade e o melindre e sendo muito do foro diplomático, vai para além da negociação, das capacidades financeiras, ou de agendas temporais. O momento em que se toma realmente consciência da centralidade da *partilha* está personalizado na figura do processo empírico de empréstimo e cedência de obras de arte *inter pares*.

Objetivos gerais:

- . Clarificar a metodologia aplicada no comprometimento para a Cedência de Obras de arte, no universo do bom relacionamento e boas práticas entre museus;
- . Diagnosticar os permanentes desafios que se colocam aos responsáveis pela viabilização do Processo de Empréstimo;
- . Identificar as incumbências exigidas ao arbítrio da decisão no momento do pedido de empréstimos.

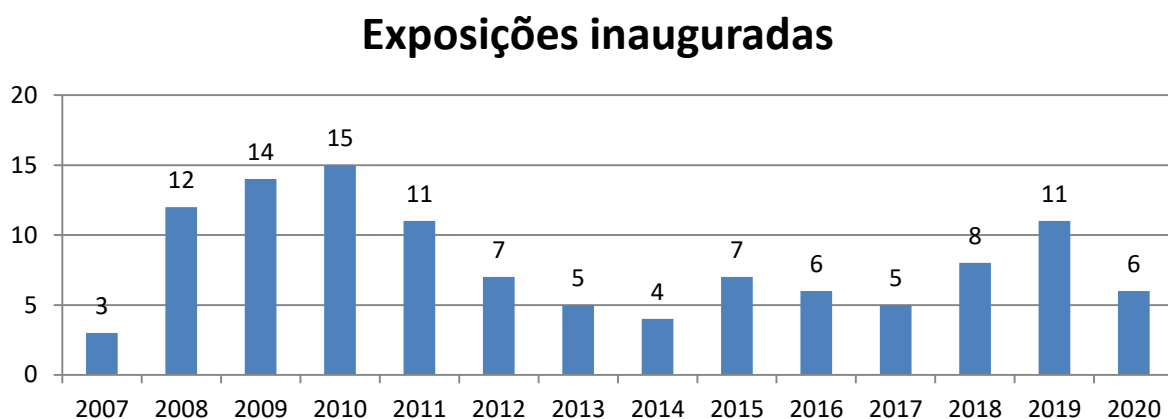
Dados de Recolha:

- . Registos dos Pedidos de empréstimo e os empréstimos realizados nos últimos 5 anos;
- . Conteúdos introdutórios / enquadramento do crescimento da coleção em questão.

Grupos	Objetivos	Linhas Orientadoras
Grupo A . Legitimação da Entrevista; . Questões Éticas	. Desvendar os objetivos da entrevista no contexto da dissertação; . Confidencialidade; . Autorização; . Pedido de recolha de conteúdos.	. Esclarecimento genérico sobre o propósito do presente estudo / descrever o conceito do tema a ser investigado; . Garantir que os elementos recolhidos serão apenas utilizados no contexto científico e pedagógico para a concretização do estudo; . Pedido de autorização para a gravação da conversa; . Pedido de dados (registos de pedidos de empréstimo/coleção da instituição)
Grupo B . Identificação do entrevistado; . Percurso profissional e institucional;	. Identificação formal; . Percurso profissional e competências adquiridas no decurso da atividade laboral; . Identificação dos momentos operacionais do entrevistado relacionados aos Processos de Empréstimo;	
Grupo C . Identificação da coleção;	. Linhas gerais sobre a coleção;	. Diretrizes breves sobre a Caracterização / enriquecimento / gestão do acervo. – Secundário – Recurso Bibliográfico.
Grupo D . Cedência de obras; . Descrição dos procedimentos para o empréstimo;	. Documentos indispensáveis e seu grau de importância; . Gestão interna referente	. Tempo mínimo para a realização de um pedido de empréstimo;

	às cedências temporárias; . Volume e alcance das cedências de obras; . Empréstimos internacionais; .(extra). Obras mais cedidas / Pedidas	. <i>Facility Report, Condition Report</i> , Carta Explicativa, Contrato de empréstimo; . Metodologias internas desde o momento em que a instituição recebe o pedido de empréstimo formal até o retorno da obra ao espaço de origem.
Grupo E . Identificação das vantagens/desvantagens nos Empréstimos de obras de Arte; . Concessão e contração e empréstimos;	. Fatores de risco;	
Grupo F . Decisão de cedência; . Moeda de troca	. Identificação de fatores de exclusão para a aprovação de um empréstimo; . grau de importância da coleção da instituição requerente para a tomada de decisão; . grau de relevância da idoneidade da instituição requerente; . Benefício mútuo entre instituições / existência de reciprocidade.	. Existe um registo de pedidos de obras recusados? . Maiores obstáculos detetados.
Grupo G . Questões finais	. Entrevistado pretende colocar questões; . Outras questões poderão surgir dependendo da orientação da entrevista.	
Grupo H . Agradecimento e validação da entrevista.		. Agradecer a colaboração e transmitir que a análise desta entrevista será enviada para a validação do próprio.

Anexo E - Quadro fornecido por MCB - Registo de Exposições



Anexo F – Quadro fornecido por MCB. Registo de Empréstimos

Numero de obras emprestadas	751
Entidades	135
Países	31
Cidades	86

Empréstimos Nacionais

Empréstimos Internacionais

328

414

44%

56%