

Museu Nacional de Arte Contemporânea: A Exposição
no contexto educacional

Carlos Jorge de Castro Alves

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

Outubro 2020

Museu Nacional de Arte Contemporânea: A Exposição
no contexto educacional

Carlos Jorge de Castro Alves

Relatório de Estágio de Mestrado apresentado à FSCH Nova
para obtenção do grau de Mestre em Museologia

Orientadora: Professora Doutora Emília Ferreira

Coorientadora: Professora Doutora Alexandra Curvelo

Outubro 2020

Relatório de Estágio apresentado para o cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora, Emília Ferreira, com Coorientação da Professora Doutora Alexandra Curvelo.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos iniciais são dirigidos ao Exército Português, pela possibilidade de valorização pessoal e profissional que me propiciaram.

Expresso o meu profundo agradecimento à minha orientadora, Doutora Emília Ferreira, pela sua paciência e candura, porque foi a prova viva de, que um orientador interessado faz toda a diferença entre o êxito e o fracasso do aluno.

Agradeço a todos os funcionários do Museu Nacional de Arte Contemporânea pela forma aberta como me acolheram, fazendo-me sentir, desde o primeiro momento, como um membro da equipa.

E por último, à minha família, pela fé e motivação que nunca me negaram.

RESUMO

Nos Museus, as exposições assumem-se como o formato principal da comunicação e da mediação cultural que se estabelece entre os objetos, testemunhos patrimoniais da nossa herança coletiva, e o público. Através delas, e de modo informal, proporcionam-se novas experiências, abrem-se novos espaços para o intercâmbio de conhecimentos e de aprendizagens. Promovem-se, desenvolvem-se e incentivam-se novas atitudes, (re) criam-se novas tabelas de valores, isto tudo, em ambiente acolhedor, propiciador de aprendizagens, que pode até ser lúdico e descontraído.

Porém, e como refere David Dean no seu *Museum Exhibition*, as exposições são somente a ponta do iceberg, a pequena porção visível de todo o processo coletivo, trabalhoso e meticuloso de planeamento, preparação e execução.

Este relatório, redigido durante o ano não letivo do Mestrado em Museologia, pretende ser uma compilação das ações observadas e desenvolvidas pelo mestrando, inerentes à conceção e montagem de uma exposição. Inicia com uma breve contextualização da Instituição museal onde decorreu o estágio. Infere no estabelecimento de conceitos e metodologias inerentes ao processo de educação em museus. E, por último, acompanha todas as fases de conceção da exposição “Dissonâncias. Coleção MNAC: Aquisições e Doações 2010-2020” que deveria decorrer de 25 de junho a 04 de outubro de 2020 no Museu Nacional de Arte Contemporânea, e que, no entanto, devido a constrangimentos pandémicos e de tutela foi consecutivamente adiado, tendo aberto de 30 de setembro a 15 de novembro de 2020.

Palavras – chave: Educação, Exposição, Curadoria.

ABSTRACT

In Museums, exhibitions are the main mean of communication and cultural mediation that is established between objects, patrimonial testimonies of our collective heritage, and the public. Through them, and in an informal way, new experiences are provided, new spaces are opened for the exchange of knowledge and through education programs. New attitudes are promoted, developed and encouraged, new tables of values are (re) created, all in a welcoming – and most times even playful and relaxed environment. However, and as David Dean states in his *Museum Exhibition*, they are just the tip of the iceberg, the small visible portion of the entire collective, laborious and meticulous process of planning, preparation and execution.

This report, written during the non-academic year to obtain my Master in Museology, intends to be a compilation of the actions observed and developed by the student, inherent to the conception and assembly of an exhibition. It begins with a brief contextualization of the museum where the internship took place. It interferes with the establishment of concepts and methodologies inherent to education processes in museums. And finally, it accompanies all the design stages of the exhibition “Dissonances. MNAC Collection: Acquisitions and Donations 2010-2020” which should have taken place from June 25 to October 4, 2020 at the National Museum of Contemporary Art; however, due to pandemic and financial constraints was consecutively postponed, and will be now opened from September 30 to November 15, 2020.

Keywords: Education, Exhibition, Curation.

“A Arte existe para que a realidade não nos destrua”

Nietzsche

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - O MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA	7
1.1. Breve caracterização do Museu	7
1.1.1 Gênese e antecedentes	7
1.1.2 Localização e envolvente	13
1.1.3 Campo temático	14
1.2 Missão do MNAC	14
1.3. O Serviço Educativo do MNAC	15
1.4. Dependência do MNAC	16
1.5. Organograma do Museu	17
1.6. Os efetivos do Museu	18
CAPÍTULO II – A EDUCAÇÃO EM MUSEUS	19
2.1. Conceitos e funções	20
2.2 Os Educadores dos Museus	23
2.3. A educação formal e não formal	27
2.4 A exposição	31
CAPÍTULO III - A EXPOSIÇÃO “DISSONÂNCIAS. COLEÇÃO MNAC: AQUISIÇÕES E DOAÇÕES 2010-2020 “	36
3.1 A fase de projeto e planeamento da Exposição	38
3.2 A fase de construção e produção da Exposição	41
3.3 A fase pós-inauguração da Exposição	46
CONCLUSÃO	49
BIBLIOGRAFIA	52

ANEXO A - Modelo do Relatório do Estado de Conservação das obras	i
ANEXO B - Planta/croqui da exposição “Dissonâncias”	viii
ANEXO C - Cartaz de apresentação da exposição “Dissonâncias”	ix
ANEXO D - Lista pinturas e esculturas para a exposição “Dissonâncias”	x
ANEXO E - Lista de obras de fotografia para a exposição “Dissonâncias”	xxxiii
ANEXO F - Lista de artistas em exposição “Dissonâncias”	xlix
ANEXO G - Ficha técnica da Exposição e do Catálogo	li

Índice de Figuras

FIGURA 1.1-LOCALIZAÇÃO DO MNAC. FONTE: GOOGLE MAPS	13
FIGURA 1.2 - ORGANOGRAMA DATADO DE 2015 DO MNAC. FONTE: MNAC	17
FIGURA 3.3 -PROVENIÊNCIA DAS OBRAS INCORPORADAS NOS ÚLTIMOS 10 ANOS. COMPILAÇÃO COM BASE NOS DADOS FORNECIDOS PELO MNAC. ©	37
FIGURA 3.4- ACOMPANHAMENTO DE UMA VISITA ORIENTADA. ©	40
FIGURA 3.5-RECEÇÃO E DESEMBALAGEM DAS OBRAS. ©	42
FIGURA 3.6- RECEÇÃO E DESEMBALAGEM DAS OBRAS QUE SE ENCONTRAVAM FORA DO MNAC. ©	43
FIGURA 3.7- GASTOS DO ORÇAMENTO COM A EXPOSIÇÃO. COMPILAÇÃO COM BASE NOS DADOS FORNECIDOS PELO MNAC. ©	44
FIGURA 3.8- ACOMPANHAMENTO E PARTICIPAÇÃO NA MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO "DISSONÂNCIAS".©	45
FIGURA 3.9- ACOMPANHAMENTO E PARTICIPAÇÃO NA MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO "DISSONÂNCIAS".©	46
FIGURA 3.10- ABERTURA DA EXPOSIÇÃO "DISSONÂNCIAS"©	47
FIGURA 3.11- ABERTURA DA EXPOSIÇÃO "DISSONÂNCIAS" . ©	48

INTRODUÇÃO

O Relatório de Estágio de Mestrado é, uma das opções previstas pelo Regulamento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Nova (FCSH/Nova) para a conclusão da componente não letiva e a obtenção do respetivo grau académico. E, na firme convicção de que só através da aquisição de um quadro de conhecimentos, competências e experiências adquiridas, que permite reunir as ferramentas necessárias para quem se propõem trabalhar na área da museologia, julgou-se prudente optar por consolidar os conhecimentos ministrados no primeiro ano do curso, com a realização de um Estágio numa entidade credível e de referência.

Uma das múltiplas funções atribuídas aos museus é a da corresponsabilidade na formação, educação do indivíduo e disseminação da cultura. Ambos os fatores, são reconhecidamente vistos como veículos de inserção, integração e sociabilização. Devido à importância que os museus ocupam no processo identitário e no reforço da democracia, houve a preocupação de o plasmar na Constituição da República e elaborar leis próprias¹ que regulamentassem a atividade dos museus² e das suas funções.

Uma das características das sociedades atuais é que se encontram cada vez mais globalizadas e mediatizadas. Se, por um lado, este fenómeno alberga várias vantagens, também apresenta algumas condicionantes: por vezes parece acentuar a quebra de criatividade, do mesmo modo que, apesar da facilidade de comunicação parece crescer, paradoxalmente, um sentimento de isolamento no indivíduo, com o conseqüente aparecimento de um sentimento de perda e de corte com as suas raízes identitárias. O fenómeno da globalização assenta basicamente as suas linhas de força no poder da comunicação e de persuasão, provocando uma sensação de perda do controlo e do poder de decisão sobre as emoções e pensamentos individuais. A um determinado estímulo, existe já uma resposta previamente formatada e aceite socialmente. Como

¹ Lei nº 107/2001 de 8 de setembro que estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural e, a Lei nº 47/2004 de 19 de agosto que aprova a Lei-quadro dos Museus Portugueses.

² Alínea a) e b) do artigo nº3 da Lei nº47/2004 de 19 agosto.

resposta a esta cultura impregnada na nossa vivência diária e por oposição ao excesso de (ir)racionalidade e consumismo, cada um de nós, encontra, na procura e no retorno à emotividade e ao simbolismo, um ponto de fuga. Neste duelo entre a globalização e a individualidade – ou à afirmação do «Eu» – se descobre subliminarmente a razão da cada vez mais premente necessidade da função agregadora e ao mesmo tempo libertadora dos museus. Focando-nos na especificidade da instituição escolhida como objeto de estudo e aprendizagem, observamos ainda que a Arte (como sempre, mas enfatizada pelo neste contexto) se assume como um ponto de equilíbrio e espaço privilegiado de interlocução entre a expressão da racionalidade e do pragmatismo necessários à vivência do dia-dia, em equidade, com um dos mecanismos reguladores da sanidade mental da comunidade (s). Outra das propriedades reconhecidas da Arte, é a capacidade de utilizar os sentimentos e os elementos simbólicos como recursos organizativos e estruturais. A esta conjugação de fatores (o equilíbrio emocional; a regulação do «Pathos»³ coletivo; a aptidão organizativa) juntar-se-á a capacidade de vaso comunicante entre o património que representa o passado, a nossa herança, com o presente e o futuro, o nosso legado.

Para Herbert Read (1893- 1968) em *O Significado da Arte*⁴, toda a teoria geral da Arte tem de começar pela suposição de que, enquanto humanos reagimos perante as formas, superfícies e massas dos objetos que se apresentam aos sentidos, e que a forma como elas se harmonizam e se equilibram produz as sensações de belo ou de feio – ou outras. E que, por várias vezes, se confunde a finalidade da Arte (a comunicação de sentimentos, de problemas, as inquietações mais diversas com que nos defrontamos entre muitos dos seus atributos e expressão de necessidade de significar) com a qualidade da beleza. Cabe ao artista não apenas a apresentação de tais ideias, mas a comunicação das suas reações emocionais perante elas. Elas não deixam de ser representações do quotidiano real ou de um imaginário, mas descritas pelo filtro multicolor do artista. Os observadores menos conhecedores parecem sentir com frequência que, ao longo da história, a Arte se encontrou refém da definição de belo.

³ Palavra grega que significa emoção intensa que uma obra de arte ou um acontecimento, desperta no espectador.

⁴ (READ, 1968, pp. 12-31)

Porém, não apenas isso não corresponde no todo à realidade, como a própria definição de beleza (e até de Arte) nem sempre foi unânime. Para Alexander Baumgarten (1714-1762), filósofo do século XVIII, a definição de Arte residia em tudo aquilo que dá origem a emoções estéticas, ou seja, na capacidade de expressar o belo e provocar prazer. No entanto, já no século XX, na visão do pintor e escultor Marcel Duchamp (1887-1968), a Arte já não se devia limitar a uma definição e sentido, mas, ter a autonomia para transcender limites. A arte devia, sim, provocar interesse nos espectadores. Em conclusão, apesar das diversas opiniões sobre a essência da arte, que aqui sumarizei muito brevemente, o que realmente importava era a relação que se estabelecia entre a obra e espectador. Apesar das definições de Arte e do Belo não serem o fulcro deste relatório, o que faz um objeto ser arte e que conhecimentos se produz/aprendemos através do sentir dessa arte já apresenta alguma pertinência quanto ao assunto, visto que este tópico se apresenta fundamental como ponto de partida para a formação e para o trabalho dos mediadores e dos curadores, ou das pessoas que irão estar ligadas ao serviço educativo dos museus. Numa livre interpretação de Nina Simon⁵ (1981), a relevância do objeto para a mensagem a transmitir irá ter influência na narrativa curatorial e em todo o seu contexto expositivo, bem como no poder comunicativo que o objeto encerra em si mesmo. Isso, irá ser determinante na forma como o mediador/educador encontra espaços e diálogos e estabelece programas educativos.

Com o aparecimento da fotografia nos finais do século XIX, e mais tarde, de outros meios audiovisuais, a Arte libertou-se gradualmente da sua função reprodutora do real e do que é visível ou tangível, transformando-se antes num veículo de comunicação de ideias e conceitos, tornando-se, em determinados momentos históricos abstrata. Ela, mais do que emoção e estética assumida como beleza, passou a ser uma interrogação; mais do que uma imagem, é uma conceção da própria imagem, ganhando, assim, novas capacidades representativas e dialogantes. Contudo, para que este processo de comunicação continue a fluir – e agora já não, de fácil apreensão – continua a ser necessário haver um emissor, uma mensagem, um canal, um recetor e a capacidade de decodificar. Nesta simbiose entre artista e público, em que os museus

⁵ (SIMON, 2006, pp. 16-51)

continuam a ser os agentes facilitadores, o canal utilizado, será que o recetor está preparado? Será que tem as necessárias capacidades para descodificar este “novo” formato da “mensagem”? Esta conceção inovadora do espaço museológico e da própria museologia levou os museus a abandonarem a passiva “sagrada” função de guardiões do passado, exigindo que se convertam em intérpretes/mediadores, que recorram a novas técnicas de comunicação e a uma programação diversificada, alterando em consequência a própria estrutura física do museu. Para João Fróis, atualmente, aos museus é-lhes requerido que criem espaços sócio-afetivos, que se prevejam antecipadamente todos os fatores de perturbação no diálogo, que respondam atempadamente às alterações do meio ambiente, que avaliem as específicas necessidades culturais da comunidade onde se inserem, tornando-se enfim e por fim, reflexo dela mesma⁶. Tudo isto, num ambiente de competição feroz com as novas indústrias de entretenimento cultural massificadas. Independentemente dos princípios e objetivos, bem como, dos caminhos que os museus venham a trilhar no futuro, a exposição figurou, e figurará, sempre, como a sua estrutura de comunicação basilar.

De forma a apreender como todo este processo de comunicação/descodificação entre objetos e público é realizado, e a aprendizagem dos «códigos» que permitirão o desbloquear desse mesmo diálogo, propusemo-nos, acompanhar e analisar as diversas fases do processo de planeamento, montagem, execução e avaliação de uma exposição temporária e a estudar a relação entre a forma de expor as obras e a sua interação com o(s) público(s).

O Estágio decorreu no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), enquadrado na programação anual das exposições temporárias, durante 800 horas (tempo exigido curricularmente), no período entre de 23 de setembro de 2019 a 15 de outubro de 2020.

Inicialmente, o estágio foi inserido na programada exposição “Cravos e Veludo. Arte e revolução em Portugal e na Checoslováquia”, uma parceria entre o MNAC e a Galeria Municipal de Praga (GHMP)⁷, a inaugurar em Portugal no dia 25 de Abril de 2020.

⁶ (FRÓIS, 2008, pp. 62-75)

⁷ Galerie Hlavního Mesta Prahy

Este projeto nasceu em 2014, e teve a sua inauguração em Praga em 2019, aquando da celebração do trigésimo aniversário da Revolução de Veludo. Após isso, e numa perfeita analogia, a exposição deveria ter inaugurado a 25 de abril de 2020 no MNAC, na celebração da Revolução dos Cravos. Esta exposição teve uma curadoria conjunta entre a curadora da GHMP, Sandra Baborovská, e a curadora do MNAC, Adelaide Ginga. A exposição pretende dar a conhecer um conjunto de obras de artistas portugueses e checoslovacos (hoje checos e eslovacos), partindo de uma análise comparativa entre os trabalhos realizados pelos artistas de ambos os países no período que mediou entre 1968 e 1989 e contextualizando as condições políticas e artísticas existentes em ambos os países durante esse período.

De modo a acompanhar os processos concernentes à organização desta exposição de setembro de 2019 a março de 2020, foram desempenhadas diversas tarefas sob a supervisão da Curadora do MNAC, corresponsável pela exposição, a Dr.^a Adelaide Ginga, permitindo ao estagiário familiarizar-se com as políticas de cedência de bens culturais, normas orientadoras para cedência de bens móveis em exposições temporárias, embalagem e receção das obras e respetiva documentação, seguros e legislação inerente à movimentação das obras. Acompanharam-se as fases de planeamento, elaboração das listas dos objetos, do Formulário de avaliação de instalações e equipamentos (*Facility Report*), das Fichas de Empréstimo (*Loan forms*), bem como de mais algumas tarefas inerentes à fase de produção com a responsável pelo setor de produção do museu a Dr.^a Isabel António.

Durante este período, e como forma de complementar a formação, acompanhou-se ainda uma parte do processo de inventariação do legado de Veloso Salgado, entregue ao MNAC.

Infelizmente, devido à pandemia do COVID19, ao fecho de fronteiras, ao regime de confinamento e encerramento temporário do Museu, a exposição em questão foi adiada para o ano de 2021, sendo este estágio redirecionado e inserido posteriormente na exposição “Dissonâncias. Coleção MNAC: Aquisições e Doações 2010-2020”.

Esta última exposição, por razões de contenção da pandemia do Covid 19, e depois por razões financeiras, decorrentes da ausência de receita, também foi adiada, tendo quase sido cancelada.

O presente relatório encontra-se estruturado em três capítulos. No primeiro faz-se uma breve caracterização histórica e contextual da instituição, MNAC, onde o estágio decorreu. No segundo capítulo, pretendeu-se estabelecer conceitos e definir funções das áreas ligadas à educação e à curadoria de exposições. Remetemos para o terceiro capítulo a descrição das fases, metodologias e funções executadas inerentes à criação de uma exposição, desde a sua conceção até à avaliação final.

CAPÍTULO I - O MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

1.1. Breve caracterização do Museu

1.1.1 Génese e antecedentes

O Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) nasceu por força do Decreto de 26 de maio de 1911. É fruto da reorganização e dos projetos de modernização pensados para a cultura e para a educação pela jovem República Portuguesa.

Com a extinção das ordens religiosas, por decreto de 30 de maio de 1834, juntamente com a responsabilidade na educação e formação do cidadão, passou para a posse do Estado uma parte do rico e vasto património arquitetónico e artístico anteriormente na posse do clero⁸. Uma enorme coleção de pinturas que outrora pertencera à Igreja afluíu à capital, ficando depositada no Convento de São Francisco da Cidade, no Chiado, sob tutela governamental. Depois de muitas vicissitudes, e depois de finalmente se ter criado em Lisboa, o Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia (MNBA), em 1884, a República considerou a divisão do seu acervo, criando-se com o mesmo diploma (de 1911) dois novos museus: o Museu Nacional de Arte Antiga (MNA), herdeiro das obras datadas até 1850, e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). A razão apontada prende-se com o facto de esta data de 1850 ser entendida como a charneira da modernidade, em particular, no caso português, dado ser a data das grandes ruturas operadas no seio da Academia Nacional de Belas Artes. E seguindo o exemplo de outros museus, como o Louvre ou o Prado, que transferiram as suas obras datadas da segunda metade do século XIX para os museus do Luxemburgo e o Museu Espanhol de Arte Contemporânea respetivamente⁹. O MNA

⁸ Em 1835 foi criada uma comissão, presidida por Nunes Carvalho, para seleccionar as obras.

⁹ (BARRANHA, 2011, p. XV)

permaneceria instalado no Palácio Alvor-Pombal (Janelas Verdes) onde já fora instalado o MNBAA, e o MNAC, constituído com as obras posteriores a esse período viria a ocupar, inicialmente a título provisório, parte do antigo Convento de São Francisco da Cidade.

Maria Perez, na sua Dissertação de Mestrado¹⁰, estima que o acervo inicial do MNAC teve como base 185 obras da época romântica, doadas por académicos nacionais e estrangeiros a partir de 1840; parte importante da coleção de arte contemporânea de D. Fernando de Saxe-Coburg-Gota, aquando da sua morte em 1885, que se encontrava no Palácio das Necessidades¹¹; as obras oriundas do regime do Pensionato e, a partir de 1902, da aplicação do legado Valmor.

Voltemos brevemente atrás. A modernização do ensino das artes em Portugal aconteceu por iniciativa de Passos Manuel, um setembrista, que, em 1836, promovera a criação das Academias de Belas-Artes de Lisboa (aprovado em 25 de outubro de 1836)¹² e do Porto¹³, alojando-as inicialmente em edifícios conventuais. E posteriormente, fruto do esforço da Sociedade Promotora de Belas-artes, criada em 1861, brotava lentamente um mercado de arte. Mas todas estas iniciativas se mostrariam insípidas se não tivesse sido o apoio de alguns (poucos) dos principais mecenas e compradores de arte: primeiro, no Porto, João Allen; depois, em Lisboa, D. Fernando e o Conde Dauphiàs. A coleção de João Allen acabaria por ser adquirida pela Câmara Municipal do Porto, integrando o Museu Portuense, e a de D. Fernando viria a enriquecer o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Mas porque referi as Academias? Porque o seu regime do pensionato assentava num apoio pecuniário, uma bolsa de estudos, prestado pelo Estado Português que permitiria aos estudantes bolseiros a oportunidade de estudar no estrangeiro, normalmente em Paris, que por sua vez, impunha aos mesmos, a obrigação de enviarem

¹⁰ (PEREZ, 2012, p. 8).

¹¹ Incorporada no MNAC em 1913 (Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, p. XXII).

¹² (LAPA & SILVEIRA, p. XVII).

¹³ (FERREIRA E. d., 2001, p. 106).

regularmente os seus trabalhos, durante a sua formação, para a Academia de Belas Artes¹⁴ (nomeadamente a de Lisboa), facto que mais tarde viria a enriquecer a coleção do MNAC.

A enriquecer a coleção, há ainda a considerar os legados, como o Legado Valmor, do 2º Visconde de Valmor, Fausto de Queiroz Guedes (1837-1898), que criou um fundo permanente para ser utilizado na compra de obras de arte nacionais e estrangeiras. Inicialmente deixado ao MNBAA, com a sua separação em 1911, passou a ser partilhado futura e exclusivamente pelo MNAA e pelo MNAC¹⁵.

O espaço a ocupar pelo MNAC seria contíguo e partilhado com a já existente Biblioteca Nacional, o Governo Civil, e a Academia Nacional de Belas-Artes – o que na opinião dos decisores faria todo o sentido como elemento de apoio à formação das novas gerações de artistas. É de alguma importância o fator geográfico da localização, em virtude de, em 1911, na zona envolvente, existirem cafés e esplanadas onde a comunidade ligada às artes se reunia frequentemente e se promoviam tertúlias.

Ao longo da sua história, o MNAC teve quinze diretores. O primeiro foi o pintor Carlos Reis (1863-1940), nomeado por decreto de 13 de junho de 1911. Exerceu o cargo até 28 de junho de 1914. Durante este período, o museu era constituído por 5 salas em que se expunha pintura a óleo, uma galeria de escultura e duas pequenas salas para aguarela e pastel. Pela portaria de 17 de dezembro de 1914, foi nomeado o pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) que, permaneceu no cargo até 9 de março de 1929. Neste período, as salas foram ampliadas e dispostas por temas. Por decreto de 8 de abril de 1929 foi nomeado o pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Com Sousa Lopes o museu abriu-se finalmente aos modernistas. Exerceu funções até 21 de abril de 1944. Depois da sua morte, foi substituído pelo escultor Diogo de Macedo (1889 - 1959), que exerceu funções de 16 de junho 1944 até 19 de fevereiro de 1959, termo também determinado pela morte do artista. Diogo de Macedo, que participara em 1940 na Exposição do Mundo Português, era considerado um artista bastante inovador. Esse seu

¹⁴ (INSTITUTO PORTUGUÊS DOS MUSEUS, 1994, p. 13).

¹⁵ Regulamento do Legado, cit. em BAIRRADA, Eduardo Martins. *Prémio Valmor 1902-1952*. 1998. Lisboa. Serafim Silva Artes Gráficas. pp. 29-30. E pelo Decreto de 26 de maio de 1911.

sentido de modernidade estendeu-se ao museu, no qual promoveu o primeiro levantamento museográfico. Fechado durante um ano para remodelações, reabriria em 1945, com 8 salas de exposição divididas por épocas e escolas. O escultor estabelece um corte umbilical com os parâmetros expositivos oitocentistas, de acumulação das obras na vertical, optando por reduzir as peças expostas e criando um circuito expositivo coerente com os subperíodos, dando maior realce ao Grupo do Leão. São criadas as salas de arquivo e de reservas, a biblioteca e os arquivos fotográficos. São publicados catálogos-guias ilustrados com fotos. O museu passou a abrir as suas portas, diariamente, ao público. A 22 de abril de 1959, após a morte de Diogo de Macedo, sucedeu-lhe o pintor Eduardo Malta (1900-1967). Figura controversa (aceite pelos artistas conservadores e detestado pelos modernistas), foi o escolhido por Salazar para suceder ao falecido Diretor, como forma de recompensa pela sua aversão aos ideais estéticos modernistas e a sua declarada simpatia pelo Estado corporativo¹⁶. Retratou várias figuras da aristocracia e funcionários do Estado, bem como, o General Primo de Rivera (1928), Salazar (1933) e Getúlio Vargas (1938)¹⁷. Com o seu falecimento, a viúva, Dulce Malta, assumiu o cargo de Diretora do museu, entre o período de julho de 1967 e abril de 1970. A sucessão da esposa de Eduardo Malta na função, só veio agravar a situação já por si degradante do museu. A publicação de um catálogo sobre a coleção permanente do MNAC, elaborado sobre o signo do antissemitismo forçou a própria censura do Estado a intervir e mandar retirá-lo de circulação. Mais uma vez, o desaparecimento de um Diretor levou à nomeação do seguinte e, em 1970 tomou posse como Diretora a antiga Conservadora, Dr.^ª Maria de Lourdes Bártholo (1921 -2002), que exerceu funções até 12 de maio de 1988. Herdou o museu em elevado estado de degradação o que obrigou ao seu encerramento em 1987 para se procederem a obras de recuperação. A Diretora reiniciou um programa de aquisições de arte contemporânea ao mesmo tempo que criava condições para a dinamização do espaço através de exposições temporárias. No entanto, continuavam a ser notórias as várias lacunas a nível das infraestruturas; por exemplo, o museu não dispunha de luz elétrica, funcionando simplesmente com a iluminação zenital que apenas sustentava a visibilidade das obras

¹⁶ (INSTITUTO PORTUGUÊS DOS MUSEUS, 1994, pp. 14-19).

¹⁷ (FERREIRA (coord.), MONTEIRO (coord.), & SILVA (coord.), 2019, p. 202).

durante o dia, e com as limitações que a luz natural de cada estação permitia. Em 1988, devido ao grande incêndio do Chiado as obras foram evacuadas para a cidadela de Cascais. O estado do edifício e as dificuldades apresentadas pela Secretaria de Estado da Cultura na sua recuperação levaram o Estado Francês a oferecer um projeto da autoria do Arquiteto Jean-Michel Wilmotte. Para levar a cabo a tarefa, em 1989 foi constituído um grupo de trabalho coordenado pela Historiadora de Arte Raquel Henriques da Silva (1952-). Acabando por ser nomeada em comissão de serviço por despacho de 18 de março de 1993, como nova Diretora, o novo museu foi reinaugurado em julho 1994, com uma adenda ao nome original: Museu do Chiado. Esta nova designação advém do reconhecimento das graves lacunas verificadas a nível do acervo de arte contemporânea, especialmente, nas obras posteriores aos anos cinquenta do século XX, e da insuficiência de espaço sentida, sendo o MNAC na opinião da Secretaria do Estado da Cultura (SEC) – e não só, um museu de arte oitocentista. Esta situação irá posteriormente reverter-se, com o generoso apoio da Fundação de Serralves, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e de um colecionador particular¹⁸.

Ao longo deste período de redefinição do MNAC/Museu do Chiado, muito pelo esforço da Direção, foi possível arrançar com: um programa de exposições temporárias de arte contemporânea, mais vocacionadas para artistas em revelação; uma melhor sistematização da inventariação e catalogação do acervo; uma completa e rigorosa investigação das obras que compõem as coleções do museu; a elaboração de um catálogo com leituras críticas, abordando as exposições e a bibliografia referente à arte portuguesa no período compreendido entre 1850-1950 e a criação do Serviço Educativo, sob a coordenação da Dr.^a Catarina Moura, o que permitiu uma maior abertura e aproximação a diversos públicos, vindo a atribuir um véu de relevância e credibilidade ao museu no âmbito da cultura contemporânea nacional.

A Diretora Raquel Henriques da Silva seria sucedida pelo Dr. Pedro Lapa (1960-) que foi nomeado para a direção do museu em 30 de dezembro de 1998, tendo apenas cessado funções em novembro de 2009. Durante a vigência da sua direção manteve-se uma continuidade nos objetivos e nas políticas de gestão cultural de Raquel Henriques

¹⁸ (INSTITUTO PORTUGUÊS DOS MUSEUS, 1994, p. 21/22).

da Silva. À política de aquisições da anterior administração, conjugou-se a possibilidade criada pela doação de várias obras, bem como, a recepção de algumas obras da coleção da SEC, que se encontravam inicialmente no MNAC e que com o incêndio, tinham sido depositadas na Galeria de Arte Moderna de Belém. As coleções do museu conheceram neste período, também, um importante incremento com os depósitos de coleções particulares de Isabel Vaz Lopes e da Escola de Comunicação Visual (Ar.Co.), preenchendo uma lacuna no espólio da década de oitenta do século passado. Esta conjugação de fatores, veio criar uma nova dinâmica à natureza contemporânea do museu.

No dia 1 de dezembro de 2009, inicia-se um novo ciclo da vida do museu, com diretores escolhidos por concurso público. Nesse dia, entra em funções, a Arquiteta Helena Barranha (1971-) que finalizou a sua comissão em 31 de julho de 2012. Em regime de substituição a 1 de agosto de 2012, é nomeado para o cargo de Diretor o Dr. Paulo Henriques (1957-) cessando as suas funções em 13 de dezembro de 2013. Novamente por concurso público o Doutor David Santos (1971-) assume as funções de diretor, a 13 de dezembro de 2013, pedindo, contudo, a demissão em 8 de julho de 2015, devido a incontornáveis discordâncias relativamente ao destino a dar à coleção SEC. Em sua substituição é indicado, interinamente o Mestre Samuel Rego (1977-). Novamente por concurso público, é levada à Direção do museu a Doutora Aida Rechená (1963-) indigitada como décima quarta diretora do MNAC, em 7 de janeiro de 2016. Rescindindo a sua comissão em 30 de novembro de 2017, Aida Rechená foi substituída pela Doutora Emília Ferreira (1963-), que assumiu o cargo de Diretora a 1 de dezembro de 2017, mantendo-se ainda em funções.

1.1.2 Localização e envolvente

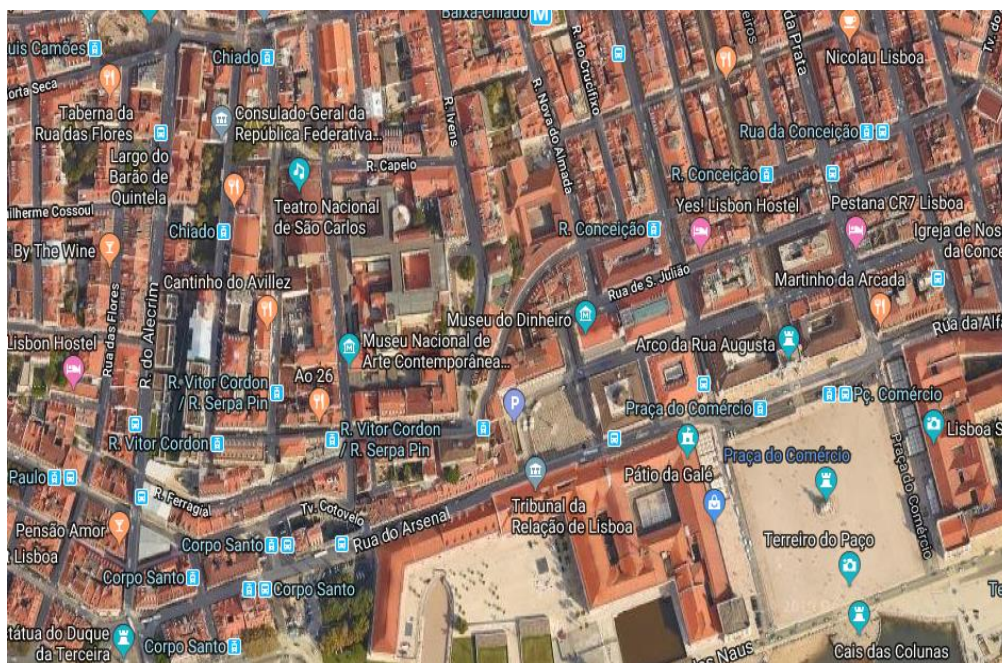


Figura 1.1-Localização do MNAC. Fonte: Google Maps

O MNAC está localizado no Chiado, funcionando em edifícios contíguos, com duas entradas: uma na rua Serpa Pinto, 4, que dá acesso ao edifício inaugurado em 1994, com risco do arquiteto Jean- Michel Wilmotte, e outra na rua Capelo, 13, acesso do edifício do antigo Governo Civil, anexo ao MNAC em 2015 ¹⁹.

Área culturalmente forte do centro da capital, devido à proximidade do Teatro Nacional de São Carlos, do Grémio Literário, da Academia Nacional de Belas Artes, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, bem como de várias galerias de arte, e de cafés de tertúlias históricas, como o café “A Brasileira” do Chiado, o museu tem um entorno privilegiado.

O edifício original é, contudo, muito mais antigo, tendo sido fundado em 1217, um monte ermo onde só existia uma ermida dedicada a Nossa Senhora dos Mártires²⁰. No entanto, o convento foi sofrendo alterações ao longo dos anos, tanto em termos

¹⁹ Desde setembro de 2020, passou a ter apenas entrada (ou seja, receção, com venda de bilhetes) na Rua Serpa Pinto, tendo o percurso passado a ser considerado num sentido único.

²⁰ (SILVA & PIÇARRA, p. 14).

arquitetónicos como em termos de utilização. Após a reforma pombalina deu lugar a um conjunto de 6 construções abobadadas de 2 andares, erigidos entre as atuais ruas Serpa Pinto e Vítor Cordon.

No que diz respeito ao museu, a organização espacial das áreas de exposição gira em torno das tradicionais salas com um desenvolvimento na vertical por pisos, seguindo o modelo de construção do edifício, onde se mistura a iluminação artificial com a natural. Já dispôs de serviços e espaços de acolhimento ao público como a cafetaria (encerrada desde outubro de 2018 e à espera de obras a cargo da tutela para poder reabrir), a loja, uma sala multimédia e audiovisuais e um jardim. Dispõe ainda de uma biblioteca.

1.1.3 Campo temático

“Orientação temática: pintura, escultura e desenhos de artistas portugueses desde 1850 até atualidade. Fornecendo uma visão da modernidade num percurso que cobre o naturalismo, o modernismo, o neorrealismo, o surrealismo e o abstracionismo. Núcleo de arte francesa constituída por desenhos e esculturas de finais do séc. XIX ao início do séc. XX. Exibição variável de forma a permitir a rotatividade das obras que integram o museu. Modo de organização: variável embora prevaleça o critério cronológico associado às escolas ou movimentos.” (www.ipmuseus.pt)

1.2 Missão do MNAC

O MNAC assume-se como depositário da mais completa e representativa coleção estatal de arte moderna e contemporânea, com a incumbência de salvaguardar e promover as coleções à sua responsabilidade. Colocando ênfase na investigação e

produção de conhecimento, promove o acesso à fruição e à educação de diferentes públicos, quer através de exposições de carácter temporário (de duração variável), quer através de programas educativos e científicos qualificados. Estabelece, no processo, parcerias institucionais, disponibilizando o acesso público aos serviços de arquivo e da Biblioteca de Arte existentes no Museu.

1.3. O Serviço Educativo do MNAC

O Serviço Educativo do MNAC foi um projeto que nasceu com a remodelação do museu em 1994, durante a Direção de Raquel Henriques e sob a batuta de Catarina Moura. É um serviço que se tem vindo a materializar ao longo das duas últimas décadas, assente nos pilares do conhecimento, no sentido crítico e no estímulo à participação, propondo programas que abrangem diversas franjas da sociedade e vários segmentos de públicos diferenciados.

O Serviço Educativo manteve no seu programa várias ofertas do âmbito formativo, pedagógico ou simplesmente lúdico, em que se destacavam: as visitas orientadas às suas exposições, destinadas a todo o tipo de grupos, com horários e dias programados consoante as características dos grupos; uma proposta de visitas orientadas no primeiro domingo de cada mês, sem necessidade de marcação prévia; no segundo sábado de cada mês, tinha as visitadas comentadas, por temas, obras ou artistas; *ateliers* de desenho para jovens e adultos no terceiro sábado de cada mês, com marcação; ao quarto domingo do mês, os *ateliers* eram mais dirigidos às famílias propondo-se uma abordagem interpretativa de técnicas; havia, ainda, oficinas plásticas durante a semana; projetos continuados com a comunidade escolar; atividades pensadas para um público mais específico, os alunos universitários, com a hipótese de dialogar com os artistas; *Workshops*, encontros com professores e estágios de investigação destinados a estudantes universitários de Mestrados e Doutoramentos.

No entanto, devido a problemas prolongados de saúde da Coordenadora do Serviço Educativo, Catarina Moura, fator já por si limitativo, mas que quando associado

à crónica escassez de recursos humanos que não permitem afetar outros colaboradores a este serviço e, ao reduzido financiamento para cumprimento da programação, levam a Direção do museu a atravessar sérias dificuldades em manter todos os programas em funcionamento. A única solução encontrada, até ao momento para garantir o mínimo de qualidade dos serviços prestados, tem sido o manter o recurso à equipa de curadores e à própria Diretora, que em regime de dupla – quando não tripla – valência vão mantendo ativos muitos dos programas pedagógicos, lúdicos e de visitas orientadas, embora apenas dirigidos a públicos adultos e estudantes a partir do secundário, o que significa atividade apenas durante a semana, com escassa disponibilidade de oferta ao fim-de-semana. A recente (outubro de 2020) entrada de uma nova educadora com vasta experiência na área, Dr.^a Hilda Frias, irá colmatar muitas das falhas sentidas nos últimos dois anos.

1.4. Dependência do MNAC

O MNAC é tutelado pela Direção Geral do Património Cultural (DGPC), conjuntamente com outros 24 museus, palácios e monumentos. A nível tutelar, e apesar da preocupação por parte do Ministério da Cultura, de incentivo à autonomia e à agilização de processos (ver o Decreto-Lei nº 78/2019, que aprova o regime jurídico de autonomia de gestão dos museus, monumentos e palácios), o peso da estrutura tutelar é excessivo. Quando observado, segundo a dicotomia de operacionalidade *versus* economia de meios humanos, financeiros e materiais, esta demonstra dificuldades e fragilidades de descentralização.

O MNAC não dispõe de um orçamento próprio, sendo o mesmo gerido pela DGPC e repartido por todos os museus dentro de uma racionalidade uniforme. O mesmo se aplica às receitas de bilheteira e às vendas realizadas na loja. Obrigando, assim, o Museu a socorrer-se de ajudas e financiamentos junto de privados, de patrocínios ou de apoios. Na luta diária contra a realidade material, o MNAC tem contado com alguns mecenas que têm ajudado a suavizar as carências sentidas: a Fundação Millennium bcp, que

desde 2012 tem apoiado em diversas áreas da programação, permitindo pontualmente fazer-se algumas aquisições de serviço e que, em 2019, se tornou o maior mecenas do museu; a Sonae que, entre 19 de fevereiro de 2014 e 2019, manteve com o MNAC um protocolo de colaboração em regime de mecenato por um período vigente de cinco anos (mais uma prorrogação de um ano). Durante esse tempo, procurou-se promover a criatividade, a inovação e a criação de novas tendências, apoiando a realização de três residências artísticas: o projeto Sonae/MNAC *Art Cycles*, o prémio bienal Sonae Media Art e o *Naming* Sonae aplicado, durante esse período, à sala polivalente do museu. O Museu mantém também regularmente parcerias, de distintas naturezas, com a Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Documenta, Guerra & Paz Editora, Tinta – da – china, Grupo Altis *Hotels*, Hotéis *Heritage* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, a estrutura Dupla Cena ²¹ e a Imago Lisboa, entre outros. O MNAC beneficia, ainda, de um acordo celebrado com a Lusitânia Companhia de Seguros S.A.

1.5. Organograma do Museu

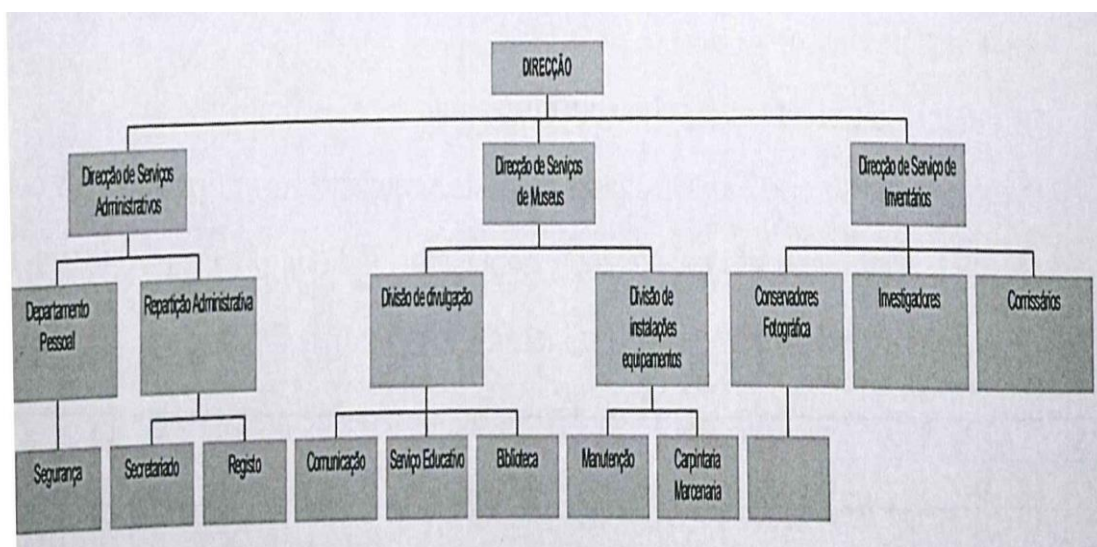


Figura 1.2 - Organograma datado de 2015 do MNAC. Fonte: MNAC²²

²¹ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/informacao/mecenas-parcerias>. Consultado em 29 de janeiro de 2020.

²² Este organograma encontra-se ultrapassado. Desde de 2012 que o MNAC não dispõe de um quadro de pessoal. Foi uma opção pessoal do aluno colocá-lo aqui, como uma referência e um testemunho histórico.

O MNAC é dirigido por um Diretor recrutado através de concurso público²³. Ao diretor/a cabe a responsabilidade da programação científica, da gestão técnica e administrativa, da gestão de recursos humanos e da coordenação de todas as áreas funcionais do museu. Para o/a auxiliar nessas tarefas, conta com uma pequena equipa que desempenha funções de documentação, inventário e investigação; conservação e gestão de coleções; produção; comunicação e edições; Educação; biblioteca; segurança e manutenção; serviços administrativos, receção e vigilância²⁴. Na realidade, a organização não apresenta na prática uma rigidez hierárquica. A carência de meios humanos, o volume de trabalho e as frequentes solicitações obrigam a uma enorme flexibilidade e agilidade de procedimentos. É muito comum, e de fácil constatação, a acumulação de várias funções num só indivíduo ou a criação de equipas tarefa para responder aos vários pedidos e eventos.

1.6. Os efetivos do Museu

O Museu neste momento conta com uma equipa de 32 elementos: a Diretora; onze (11) técnicos superiores; dezassete (17) assistentes técnicos e quatro (4) assistentes operacionais. Desde 2012, com a formação da DGPC, que os museus, palácios e monumentos deixaram de ter cada um o seu quadro pessoal, havendo agora apenas o quadro de pessoal da DGPC. Relativamente ao pessoal existente, permanece a necessidade de reforçar a equipa de vigilantes-rececionistas, a equipa administrativa, educativa, curatorial e de comunicação.

²³ Decreto-Lei nº78/2019 de 5 de junho.

²⁴ Regulamento do Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Contemporânea. O regulamento existente (e que foi o consultado) é ainda o atualizado por Pedro Lapa em 2009, estando, contudo, a ser feito novo regulamento pela atual diretora.

CAPÍTULO II – A EDUCAÇÃO EM MUSEUS

Se no contexto patrimonial considerarmos o século XIX como a era dos museus, então, provavelmente, deveremos considerar o século XX como a era da museologia.

Para Peter Mensch²⁵, o mundo dos museus sofreu duas grandes revoluções: a primeira, nos finais do século XIX, com a implementação de uma organização profissional, com a criação de códigos de ética e a transformação na forma de expor dos objetos. Nesta fase, atribuiu-se uma maior relevância ao diálogo que se estabelece entre os visitantes e os objetos. A segunda transformação aconteceu já na década de setenta do século XX, com o aparecimento de um novo conceito, a Nova Museologia, que se desenvolveria em Museologia crítica e Museologia social. O ponto forte e definidor desta nova corrente centrou-se na primazia dada às funções dentro dos museus em vez das coleções, destacando-se neste panorama o museu integrado. A museologia assentaria, assim, em três vértices: o Homem, o objeto e o espaço. À exposição caberia a função de articular estas três vertentes, remetendo para o campo da mediação a responsabilidade da constituição de uma lógica informacional de cariz simbólico e cognitivo, que serviria de suporte à edificação do conhecimento e da formação educativa. Esta nova corrente metodológica iria acarretar responsabilidades e tarefas acrescidas aos museus. Para Cauquelin²⁶, em ambiente de produção de arte contemporânea, a leitura do conteúdo das novas obras vai requerer um conhecimento muito mais profundo e abrangente do sistema de arte na qual essas obras se encontram inseridas, em consistência, sempre, com a centralidade da exposição como um *locus*. A exposição é parte integrante desse sistema e, a ela, cabe-lhe a condição do visível. A criação do fenómeno de interação social, que se pretende que exista entre todos os

²⁵Cadernos de socio-museologia nº20. 2003 (p.p. 11-16). Disponível em [revistas.ulusofona.pt.index.php.artigo] em 09 de março de 2020.

²⁶ (CAUQUELIN, 2005).

agentes no seio do sistema só será possível, só brotará quando o objeto for percebido num contexto expositivo muito mais abrangente. Esta exigência inovadora vem abrir um novo leque de possíveis interpretações e a admissão de novos parceiros. Deve-se realçar que este processo de comunicação pressupõe uma permanente circulação das obras e dos artistas. Neste momento, impõe-se compreender que, em largos aspetos (mas não em todos), da arte contemporânea, o fulcro já não se encontra fundamentalmente na beleza do traço, na harmonia e na exploração das propriedades cromáticas das obras, mas sim na expressão de ideias e de conceitos em que formato e conteúdo se fundem com a espacialidade e em que o espectador é convocado a participar. A criação do artista é uma representação, uma interpretação muito pessoal do mundo como ele o percebe, e quem vai mediar o processo comunicativo deve ter em consideração que tanto ele – o mediador – como o público, também o irão interpretar de variadas maneiras, consoante as suas experiências pessoais e a sua bagagem cultural, provocando uma visão/perceção da realidade raramente coincidente. Logo, neste caminho, várias barreiras se levantam *a priori*. Como fazer então com que este encontro de perspetivas aconteça? Na visão de Eilean Hooper-Greenhill²⁷, o processo de construção de significados nunca está completo; existe sempre algo mais para dizer e o que foi dito pode ser sempre alterado. A resposta a esta interrogação, possivelmente, iremos encontrá-la quando aludirmos à premente ligação que se deve estabelecer entre as escolas ou, dito de outro modo, as instituições de ensino formal, e as instituições de ensino não formal.

2.1. Conceitos e funções

Neste percurso de acompanhamento, e como forma de consolidação sobre a temática das exposições e da educação em contexto museal, julgou-se oportuno, neste ponto, a definição ou pelo menos a clarificação de alguns conceitos e funções. Podemos encontrar estas definições em vários trabalhos académicos que versam o estudo da

²⁷ (HOOPER-GREENHILL, 2000, pp. 9-31).

museologia, ou na leitura de significados encontrados nos Dicionários. Optou-se, neste caso, por uma compilação da terminologia encontrada em vários trabalhos relacionados com o tema proposto, e que melhor correspondiam ao objetivo do presente relatório. Obviamente, não se verificaram grandes discrepâncias conceptuais, sendo elas encontradas ao nível do desenvolvimento mais ou menos extenso ou no encaminhamento da definição.

Para Isabel Chagas²⁸, (análise corroborada pelo documento da UNESCO de 1972 «Learning to be – The Fauve report»), podemos caracterizar a educação formal como o ensino e a formação fortemente estruturada e desenvolvida no seio de instituições próprias como escolas e universidades. Nestes locais, os alunos seguem os programas previamente determinados. Em oposição, a educação não formal caracterizar-se-ia como todas as atividades de ensino e formação realizadas fora do universo institucional escolar. Remetendo para o termo de educação informal, isso seria constituído por todas as atividades de aprendizagem concebidas de forma espontânea e resultantes da vida quotidiana, conversas e vivências. Em suma, a educação formal era algo restrito e sinónimo de escolas. Esta compartimentação do saber vigorou durante muitos anos – atrevendo-nos a dizer que, em certos círculos, ainda vigora. Um dos resultados positivos do fenómeno da globalização e do aparecimento da Nova Museologia, assuntos abordados anteriormente, foi a introdução da ideia de que a educação é um processo permanente em que os métodos de ensino, bem como de que as ações educativas têm que ser periodicamente repensadas. Este tema deve, assim, ser alvo de análise periódica em jornais e artigos da especialidade, bem como dentro da própria instituição museológica. No primeiro caso, deve ser assunto de debate em reuniões e palestras em que uma multidisciplinidade de funções, ligadas aos ramos da educação e da museologia, possam, em ambiente académico, aberta e livremente, debater um rumo comum e em complementaridade. O risco de não o fazermos, é o dispêndio de recursos financeiros, humanos e materiais, sem nunca alcançarmos o objetivo, que é uma formação integrada e abrangente do cidadão. Sintonizando o nosso interesse nas ações de carácter educativo realizadas no interior dos museus, e numa livre associação de

²⁸ (CHAGAS, 1993, pp. 51-59) Disponível em [educ.fc.ul.pt/docentes/ichagas/index.html/artigomuseus.pdf] em 20 de julho de 2020.

várias definições que se completam, poderíamos interpretar a ação educativa como as ações e procedimentos realizados por, ou numa, instituição museal, com a finalidade de promover e ampliar a educação e o conhecimento, bem como estimular o enriquecimento cultural individual, criando simultaneamente condições para uma sólida integração da instituição museal na sociedade.

Associada a estas duas definições supramencionadas, encontramos por fim, o termo *educação museal*. Nele se descrevem todas as iniciativas educativas desenvolvidas no âmbito da normal atividade dos museus. Por educação patrimonial subentende-se a faceta siamesa da educação museal, mas com o enfoque na preservação e valorização do património material e imaterial, bem como, o estudo dos objetos como parte da herança coletiva. O correto entendimento destes dois conceitos – educação museal e educação patrimonial – irá permitir às instituições identificar assertivamente a missão educativa de cada museu em particular e, em simultâneo, relacionar a estreita interligação entre a missão do museu e o seu acervo que servirá de referência para a criação da política educativa e dos projetos educativos a realizar pelo museu. No primeiro caso, a política educativa reporta-nos à formulação das teorias, das ideias, das necessidades e práticas sobre a educação nos museus. Este documento assume-se como fundamental porque serve de farol ao planeamento das exposições, à gestão dos recursos materiais e humanos e à formação e orientação dos funcionários. No segundo caso, o projeto educativo²⁹, caracteriza-se pelas ações ou conjunto de ações planeadas e desenvolvidas pelos serviços educativos do museu, bem como pelos objetivos pretendidos, pelas metodologias e pela duração dos projetos planeados.

Esta aproximação dos museus à sociedade, proporcionada pela Nova Museologia, vem num quadro mais vasto implicar com alargamento e diversificação dos potenciais visitantes dos museus. Devemos entender, então, que os públicos dos museus são todos os visitantes, ou potenciais visitantes, de cariz assíduo ou ocasional, oriundos de vários extratos socioculturais e que demonstram interesse ou curiosidade pelos museus. Este espectro abrange todas as faixas etárias, todas as profissões e habilitações académicas, nacionais ou turistas estrangeiros. Apesar de os museus

²⁹ (ROCHA, 2017, p. 13).

estarem abertos a todo o tipo de visitantes, torna-se claro, que devido à enorme discrepância de gostos, expectativas e formação cultural, é impossível agradar a todos e a dispor de oferta educativa que abranja todo o universo de visitantes. O que vai obrigar a instituição a definir públicos-alvo, bem como a criar programas educativos especializados. Esta alteração da conceção de público e a consciência da sua diversidade social e cultural vem subseqüentemente alterar o sentido educacional. Este esforço acrescido só terá sucesso através do incremento de meios humanos e materiais e uma nova forma de encarar os serviços educativos dos museus (SE). Nesta fase, terá que se repensar a formação base dos elementos que trabalham no SE. Observado por outro prisma, será que as funções num SE podem ser encaradas como acumulativas? E se assim for, não estaremos a ver o serviço como o parente pobre do museu?

2.2 Os Educadores dos Museus

Em Portugal, é devido ao espírito visionário de João Couto (1892-1968), diretor e criador do primeiro Serviço de Educação no MNAA, operacionalizado por Madalena Cabral (1922-2015), a coordenadora e responsável desse serviço, que desde os anos trinta do século passado existe um serviço educativo (com o nome diferenciado que se mantém até hoje de Serviço de Educação) em funcionamento regular no MNAA. Este serviço atuava a três níveis: a formação de monitores; o trabalho com as escolas e, a colaboração com os professores³⁰.

Com o aparecimento, na década de setenta do século XX, da Nova Museologia, verificou-se um crescimento e uma progressiva autonomização dos SE dos museus. Por arrastamento, várias funções anteriormente desempenhadas pelos conservadores foram redirecionadas para uma nova categoria profissional ligada à educação, os educadores³¹.

³⁰ (MNAA, 1972)

³¹ (HOOPER-GREENHILL, 1998, p. 60).

Para Clara Camacho³², um Serviço Educativo exprime-se por uma estrutura inserida numa entidade patrimonial e cultural, funcionando de uma forma regular, em que as ações são dirigidas ao público(s) com uma intencionalidade pedagógica. Esta visão de uma forma genérica é consensual. Pode, no entanto, deixar alguns elementos em aberto para reflexão. Como por exemplo: o funcionamento regular implica que seja de uma forma contínua? O serviço educativo é, ou deve ser, executado de uma forma dedicada a uma instituição ou poderá ser partilhada por várias? Quem deve integrar as equipas dos SE? Ou então, como questiona Ana Nunes na sua proposta para formação de profissionais de mediação e educação³³, deve implicar uma formação básica prévia apostando depois na formação contínua, ou, como defende Teresa Campos, deve obrigar a uma formação específica inicial³⁴? E, principalmente, podemos questionar se o SE é o serviço basilar de uma instituição museal ou uma atividade complementar da mesma?

Sara Barriga e Susana Gomes da Silva³⁵ chamam a atenção para a premente necessidade de se fazer a distinção entre serviço educativo, função educativa e ação educativa. Vários museus, apesar de desenvolverem projetos e ações educativas, na realidade, não dispõem de um serviço educativo estruturado e organizado de cariz permanente com um funcionamento regular. As mesmas autoras levantam na sua obra em referência, várias questões pertinentes quanto à importância que a tutela e a direção dos museus atribuem ao SE, à sua relação orgânica com os outros serviços, à existência de uma política educativa, ao modelo de gestão e formação dos recursos humanos e à atribuição de recursos financeiros adstritos ao serviço.

Sobre este tema, Viviane Ascensão na sua dissertação³⁶ aborda o mesmo assunto, questionando: será que, com o aproveitar das novas sinergias no campo educacional, em que o ensino formal responsável pelo desenvolvimento do raciocínio e

³² (CAMACHO, 2007, pp. 26-40).

³³ (NUNES, 2015).

³⁴ (CAMPOS, 2002, pp. 13-15).

³⁵ (BARRIGA & SILVA, 2007, p. 29).

³⁶ (ASCENÇÃO, 2012, p. 23).

dos conhecimentos teóricos e o ensino não formal, responsável pelo desenvolvimento emocional, cultural e artístico, vem encontrar as instituições museais preparadas para complementar esta pedagogia de ensino? E os técnicos de SE – educadores -, que se encontram imersos neste universo, estão preparados para as novas exigências e potencialidades educativas? Apesar de as considerações finais dos raciocínios se desenvolverem em volta das interrogações e da análise das situações, vislumbra-se na névoa um redundante não.

Sobre esta temática, entre os vários autores consultados, existe uma concordância em citar Eileen Hooper-Greenhill³⁷ como referência. Para esta autora britânica, o educador de museu deverá ter uma sólida e adequada formação em quatro vertentes: o domínio científico de base, na correspondente licenciatura; em museologia; em museografia e em ciências da educação. Acrescenta ainda que, no primeiro caso, a formação pode ser indiferenciada – existindo algumas preferenciais e, nos restantes, pode ser feita *a posteriori* ou mesmo no desempenho das funções.

No entanto, Gail Durbia³⁸ vem estabelecer que este modelo “generalista” é insuficiente. Com a evolução verificada nos campos da museologia e da museografia, que levou à constituição de equipas diversificadas para responder aos desafios impostos, e ao aparecimento de novas profissões, o modelo de formação tradicional está desajustado. Existe a necessidade de se refletir sobre a alteração da formação académica logo ao nível das licenciaturas, pós-graduações e mestrados, preconizando uma formação inicial diferenciada, direcionada para os vários desempenhos de funções na área da museologia.

No panorama português atual, já existem instituições de ensino superior que oferecem formação especificamente orientada para trabalhar em museus, tais como: a Faculdade de Letras da Universidade do Porto; a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; A Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia e, a Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Porém, ainda há poucos anos, Viviane Ascensão, no seu trabalho de

³⁷ (HOOPER-GREENHILL, 1998, p. 81).

³⁸ (DURBIA, 1999, p. 10).

mestrado anteriormente mencionado³⁹, insistia ainda (em 2012) claramente na inexistência de formação de profissionais do serviço educativo ou de técnicos especializados em educação e mediação cultural em museus, em Portugal. Se a educação museal visa impreterivelmente a criação de um conjunto de saberes relativos à cultura e às artes, e se para tal, é necessário criar-se paralelismos e estratégias de interação entre os objetos em exposição, o mediador e o visitante, justifica-se uma aposta na formação de base dentro da museologia, orientada para os futuros educadores e mediadores, que os habilitem de uma forma cognoscente a desempenhar essas funções. A mesma autora refere, inclusive, a incredulidade aquando da emanação do Decreto-Lei nº55/2001, que vinha atualizar as carreiras ligadas aos museus, sem, no entanto, atribuir uma carreira específica aos serviços educativos.⁴⁰

Nos tempos atuais, as atividades dos SE das instituições museais tendem a ser desempenhadas por empresas privadas que valorizam muito mais o aspeto lúdico em detrimento do pedagógico e que têm pouco ou nenhum contacto mais profundo e continuado com as coleções. Este caminho poderá revelar-se, a médio prazo, pernicioso tanto para os objetivos como para a missão dos museus, não contribuindo para colmatar o hiato no conhecimento, nem as estratégias de comunicação do museu, por não se centrar nas coleções, contribuindo muito pouco para reforçar a identidade da instituição.

A autora acima mencionada alerta, ainda, que, com a alteração da visão sobre as instituições educativas e do novo paradigma da educação, urge repensar este problema essencialmente a dois níveis: o papel e a adequada formação dos técnicos do serviço educativo e, o posicionamento do serviço em relação aos restantes no seio do museu. No primeiro caso, julga-se oportuno abrir o debate a uma multidisciplinariedade de campos académicos, não esquecendo que existem várias tipologias de museus e que nem todas as formações de base poderão servir os melhores interesses nessa diversidade. No segundo caso, julga-se que não existe necessidade de grandes

³⁹ (ASCENÇÃO, 2012)

⁴⁰ Comunicação de José Pedro Caiado. ICOM 2001. Encontro Museus e Educação. Atas 10/11 de setembro 2001. Centro Cultural de Belém, p. 35 apud Ascensão, 2012, p.87.

alterações ou implementações; importa, sim, recentrar a atenção na importância dos objetivos e das missões atribuídas aos museus, a educação e fruição.

2.3. A educação formal e não formal

Para Allard e Boucher ⁴¹, o desenvolvimento da função educativa dos museus está dividido em três etapas sucessivas: a primeira é marcada pela criação e inserção dos museus em instituições de ensino, no caso as universidades, como, por exemplo, o Asmolean Museum criado pela universidade de Oxford, em 1683; a segunda etapa foi a entrada de um público mais vasto e de diferentes classes sociais nos finais do século XVIII e a terceira etapa foi a consolidação do papel educativo que, de acordo com os autores do texto, aconteceu ao longo do século XIX, prolongando-se até meados do século passado. Neste período, os museus eram encarados como instituições educacionais chegando a englobar bibliotecas ou mesmo jardins botânicos e/ou zoológicos. A determinada altura, os museus já não poderiam contentar-se em expor as suas obras. Era necessário assegurar que os visitantes as entendiam. A partir da década de 60 do século XX nos Estados Unidos da América (EUA), os museus começam a encarar a educação como sendo um trabalho em parceria com as escolas. Florescem os serviços educativos. Cria-se o serviço de empréstimo de coleções dos museus às escolas (*Loan service*). E, nos anos 70 do mesmo século, tanto nos EUA como na Grã-Bretanha são concebidos os museus itinerantes (*mobile museums*) para apoiarem as escolas.

A autora do livro *Museum and Gallery Education* ⁴², Eilean Hooper-Greenhill (1945-), refere que foi o potencial educativo proporcionado pela educação informal em espaços museológicos que determinou a fundação de muitos museus na Grã-Bretanha. Tendo vários deles sido museus e escolas de arte em simultâneo. Os museus seriam um prolongamento das escolas e das universidades. Esta característica, de capacidade geradora e formadora das novas gerações de artistas, também foi possível verificar em

⁴¹ ALLARD e BOUCHER. (1991) apud (MARANDINO, 2008, pp. 8-14).

⁴² (HOOPER-GREENHILL, 1998, p. 187).

Portugal, na interoperabilidade proporcionada pela relação de proximidade física entre o MNAC e a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Claro está que os objetivos dos museus não se prendem exclusivamente com a criação de uma «bolha elitista cultural», bem pelo contrário, visam antes uma descentralização e proliferação da cultura. E, não sendo este o objetivo do trabalho, poderíamos questionarmo-nos se a real força motriz que permitiu o desenvolvimento e a expansão das instituições museais nos últimos quarenta anos, se deveu ao potencial educativo ou ao potencial turístico e mercantilista das mesmas. Mas o facto é que existe certamente um largo consenso no reconhecimento, na vocação e na aptidão educacional dos museus. E isso poderá constituir o ponto de partida para futuras reflexões sobre a educação e o serviço educativo a montante da instituição museu. Estes devem ser encarados não como uma ferramenta, mas, antes, como um espaço educativo com responsabilidades numa educação partilhada. Locais de cultura, de formação, de deleite e de preservação do património, os museus são uma plataforma em que todos estes vetores se integram e se complementam. E em que os objetos de estudo e as metodologias, apesar de diferenciadas se encaixam formando um todo unificado.

Yvonne Bernard, em *Psycho-sociologie du goût en matiere de peinture* de 1973, sustentava que a familiaridade com as obras de arte e a relação com o sentido estético são produto da educação que recebemos ao longo da infância e da adolescência. Acompanhando esse raciocínio, quantos de nós podemos dizer que foi estimulado em casa ou na escola a exercer uma leitura mais crítica dos textos ou das imagens? Ou que nos foi permitido um raciocínio livre sobre um tema? Ou, mais grave, quantas visitas a um museu foram feitas nesse período?

Outra vertente que deve ser abordada é a da pertinência da informação. Hoje, em todos os lugares, em todos espaços, em toda a nossa existência quotidiana, somos «bombardeados» com informação. Seja através dos meios audiovisuais, das redes sociais ou da internet. Mas, informação não é sinónimo de conhecimento. Todo este manancial amplificador do processo de comunicação acarreta vários malefícios, sendo um deles a da banalização e da mediocrização das opiniões (não sustentadas, nem refletidas). É provável que a solução para este problema, e para todas as questões que ele levanta, seja encontrada, mais uma vez, a montante, no paradigma da educação.

Um paradigma, por definição, é um modelo, um padrão compartilhado por uma comunidade e que melhor explica uma realidade. Eles existem em todas as teorias sócio científicas e podem, a qualquer altura, ser alterados, na medida em que a evolução do conhecimento permite refutar ou melhorar. A nível escolar podemos identificar dois modelos de ensino⁴³. O primeiro, assente no paradigma tradicional. E que se pauta por uma transferência de saberes feita numa sala de aulas, utilizando o formato expositivo, acompanhado por uma passividade dos alunos. O segundo, designado por paradigma construtivista e defendido por Jean Piaget⁴⁴, tem os seus alicerces na construção do conhecimento num arquétipo de aula participativa, com recurso à colaboração ativa dos alunos. Neste ponto, o aluno é um elemento crucial na participação e no desenvolvimento ativo da sua aprendizagem⁴⁵, O sujeito só aprende com a prática e com a vivência da experiência⁴⁶. O processo de envolvimento do aluno, na construção do seu próprio conhecimento, cria-lhe uma consciencialização da sua importância e do seu papel na sua formação e educação.

É possível, neste caso, identificar um caminho paralelo e algumas das características associadas à Nova Museologia. A transformação do discurso planeado e posteriormente repetido por alguém que nos guia pelo espaço expositivo deu lugar ao mediador. Este elemento abandona a repetibilidade do discurso pré-elaborado, transformando-se no elo de ligação entre o museu e os visitantes, não pela capacidade de fornecer explicações, porque isso se pode encontrar na narrativa curatorial, mas providenciando ferramentas para que o visitante construa os seus próprios significados. Entendendo o conhecimento como uma combinação de informação e interpretação, e as lacunas verificadas pelo sistema tradicional de educação ou do contexto sociofamiliar, que nos levam a criar interpretações livres (embora sem referentes de rigor) ou a estabelecer paralelismos e livres associações (sem outra fundamentação que

⁴³ Paradigmas contemporâneos da educação: Escola tradicional e escola construtivista. Denise Maria Maciel Leão. Disponível em [scielo.br/pdf/cp/n107/n107a08.pdf] em 23 de julho de 2020.

⁴⁴ Teoria construtivista. Heloísa Argento. Disponível em: [penta3.ufrgs.br/midiasedu/modulo11/etapa2/construtivismo.pdf] em 23 de julho de 2020.

⁴⁵ (HEIN, 2006).

⁴⁶ (PADRÓ, 2006).

não o nosso próprio universo de conhecimento), o papel assumido pelo mediador neste processo tem vindo a ganhar enorme relevância. A transformação do paradigma educacional e uma visão holística da educação possibilitariam a abertura de espaço para outros parceiros para além das escolas e das universidades, levando sem dúvida à alteração do rumo e das metodologias de ensino, criando porventura, melhores e mais completos cidadãos.

Como e onde rebater este paradigma hermenêutico e isolado da educação em que as disciplinas se encontram todas compartimentadas e estanques a influências externas? Como criar um novo modelo em que o formal e o não formal concorram para um mesmo objetivo em simultâneo e em simbiose? Sem dúvida que as respostas não são fáceis e imediatas, e os passos iniciais são sempre os mais difíceis, mas a janela de reflexão sobre o assunto já existe. Vários estudos tanto ao nível da museologia como das teorias da educação, que abordam este tema, são unânimes em considerar que a resposta reside na formação dos professores e dos técnicos de educação em museus. Entre os vários consultados, poderíamos referir: Sara Barriga e Susana Gomes da Silva⁴⁷; Maria de Assis, na revista da Gulbenkian «Descobrir» de 2017⁴⁸; no trabalho de Murílio Lacerda⁴⁹ ou nos estudos de Alexandre Neto, Ivan Fortunato e José López⁵⁰. Inclusive, já no ano de 1966, a Associação Portuguesa de Museus (APOM) sentira necessidade de organizar um seminário em que o ponto principal do mesmo haviam sido as ações educativas nos museus. No ano seguinte, numa reunião experimental decidiu-se incluir os professores e os educadores dos museus, de forma a debater a colaboração dos museus com as escolas⁵¹.

As instituições ao nível dos organismos nacionais (e internacionais) ligados à educação e à cultura devem estimular a transformação do papel do professor na sala de

⁴⁷ (BARRIGA & SILVA, 2007).

⁴⁸ (GULBENKIAN DESCOBRIR, 2017).

⁴⁹ (LACERDA, 2008)

⁵⁰ (NETO, FORTUNATO, & LÓPEZ, 2017)

⁵¹ (APOM, 1971) apud (FARIA, 2000, p. 12) disponível em:

[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivo/file/2010/artigos_teses/2011/historia/6faria_artigo.pdf]
consultado em 24 de julho de 2020

aulas, propondo o abandono da função veículo privilegiado de transmissão dos conhecimentos pela função de mediador entre o aluno e o conhecimento. Na visão dos autores consultados, o professor deve colocar desafios, incentivar à reflexão, abandonar a ideia da sala de aulas como único lugar físico de trabalho, encarando outros espaços com potencial educativo, como também válidos. O professor deve ser o grau zero da mudança. É ele, que deve ser primeiramente aliciado a ir aos museus, é nele que se deve apostar inicialmente, para que tenha formação de sensibilização cultural, nomeadamente museológica; é ele que se deve encarar como parceiro preferencial nos programas educativos a realizar pelos serviços educativos. Esta aposta deve iniciar-se não no seu período de docência, mas ainda no período de formação do futuro professor.

2.4 A exposição

“Relevance is a paradox. It is essencial (...) but it is meaningless without powerful programming (...). Relevance is a key that unlocks meaning.”⁵²

Qualquer museu transmite as suas ideias e os seus conhecimentos através de dois mecanismos: as exposições e os programas educativos⁵³. No interior da instituição museal, Eilean Hooper-Greenhill distingue dois tipos de comunicação: a comunicação interpessoal e a comunicação de massas. A primeira é realizada de uma forma direta entre os técnicos do museu e os visitantes, e a segunda é feita de uma forma indireta. Esta última é desenvolvida no âmbito das exposições e publicações, sendo elas, destinadas a um número maior de pessoas⁵⁴.

Porém, quando se constata o reduzido número de visitantes nas exposições (quando observado numa visão global), somos levados a questionar a racionalidade e a

⁵² (SIMON, 2006, p. 16- 23).

⁵³ (VIEIRA, 2009, p. 9).

⁵⁴ (HOOPER-GREENHILL, 1994, p. 2).

forma como todo este processo comunicacional está a ser conduzido. O baixo número de visitantes nos museus tem levado à publicação de vários trabalhos de reflexão sobre o assunto por parte da comunidade académica ligada à museologia e, das várias análises consultadas, gostaríamos de salientar três que vêm ao encontro do tema aqui proposto. Para Beth e Gavin⁵⁵, o facto prende-se com os profissionais de museus partirem da assunção da passividade dos visitantes. Já Roger Mills⁵⁶ direciona mais a sua opinião para o facto de os significados inerentes à mensagem das exposições não serem totalmente compreendidos pelos visitantes (não-informados), sendo à partida difícil gostar daquilo que não se compreende. Esta visão é parcialmente partilhada por Eileen Hooper-Greenhill na sua obra supracitada. Para esta autora pretende-se, antes, chamar a atenção para os objetivos dos museus que se prendem mais com as experiências criadas do que para as interpretações em si.

Ao longo do percurso evolutivo registado no campo museal podemos identificar cinco grandes momentos ou alterações⁵⁷. Num primeiro momento, verificamos o abandono do uso exaustivo da exibição (display)⁵⁸ da coleção em detrimento dos discursos, do levantamento de questões ou de mensagens. Na segunda alteração, verifica-se que os objetos passam a ser agrupados de acordo com os significados que encerram, tanto ao nível cultural como social, económico, lúdico ou religioso. Numa terceira fase, espelha-se a introdução dos elementos gráficos, imagens, bem como de outros veículos de informação, imagens, recurso às novas tecnologias e campos interativos. Num quarto momento, dá-se a transposição do papel do observador passivo para ativo e por último, o aparecimento dos museus interativos *online*. Nestes casos, coleções e acervos podem ser visitados através da internet, propiciando, assim, o alcançar-se um público muito mais vasto e diversificado em resumo, um campo para a exposição virtual.

⁵⁵ (GOODACRE & GAVIN, 2002, p. 44).

⁵⁶ (MILLS, 1982, p. 3).

⁵⁷ (MENEZES, 1992, p. 108).

⁵⁸ Como bem demonstra Isabel Garcia (GARCIA, 2010, pp. 13-14), existem diferenças entre exibição (Display) e a exposição (Exhibit). A exposição é uma exibição complementada com a interpretação. Na primeira, o objetivo é mostrar (showing), e na segunda, o objetivo é relatar (telling).

Uma exposição, numa livre associação de ideias, afigura-se como o processo de montagem e organização de objetos e conteúdos, num ambiente controlado, partindo de uma temática específica e seguindo uma narrativa curatorial.

Nenhum conhecimento (combinação de informação com interpretação) adquirido numa visita a um museu é apresentado no seu estado bruto, original, especialmente em museus de arte. Porque provavelmente não seria perceptível à maioria dos visitantes. Para o evitar, opera-se uma transposição museográfica, fruto de uma prévia adaptação do elemento responsável, o/a curador/a (ou equipa de curadoria), que imbuído/a do conhecimento académico e de uma pedagogia museal promove inúmeras interações possíveis. Neste ponto, é importante realçar a noção que a função de um curador e de um educador são complementares, mas bastantes distintas, não tendo de ser (embora podendo sê-lo) a mesma pessoa a desempenhar as duas funções. Os conhecimentos teóricos exigidos para o desempenho da função, os campos de trabalho em que ambos operam são claramente diferenciados, podendo, contudo, encontrar-se essas competências reunidas numa mesma pessoa. O fundamental é que o curador entenda a necessária abrangência do exercício pedagógico decorrente do discurso expositivo.

Para que a exposição possa fazer sentido, tem que se partir inicialmente do ensino/educação dos visitantes, munindo-os da linguagem expositiva, aquilo a que Ulpiano Menezes chama «alfabetização museológica»⁵⁹. E, num patamar paralelo, permitir que a mesma se torne inteligível e perceptível a todos os diferentes níveis de literacia.

Na maior parte dos casos o que torna uma exposição atraente é a força e a criatividade da linguagem utilizada e não apenas os objetos expostos. É necessário ter sempre claro o que se quer fazer, para quem fazer⁶⁰.

Quanto à tipologia, Jean Davallon⁶¹ identifica dois tipos de exposições, a exposição de objetos e a exposição de ideias. O primeiro, segue a raiz histórica das

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁰ (INSTITUTO BRASILEIRO DOS MUSEUS, 2017, p. 11).

⁶¹ (DAVALLON, 1992, pp. 99-124).

exposições centrando as atenções no objeto físico em si e, no segundo, considera-se o objeto, mas como portador de ideias e conceitos. A esses dois, Kathleen Mclean⁶² complementa acrescentando mais dois: as exposições que demonstram um fenómeno, em que o objetivo é apresentar as ideias, mas numa lógica de conceitos científicos; e, por fim, as exposições temáticas. Nestas, e para esta autora, mais interessante do que o acervo é a história que se pretende contar. Os objetos conquistam qualidades cenográficas representando e participando numa encenação teatralizada. O intuito principal é a criação de uma determinada atmosfera, motivando o público a envolver-se emocionalmente. A articulação do discurso expositivo ruma de uma estratégia objetiva e estética para uma estratégia de narrativa, situacional. Com base no acima descrito poderíamos levantar a questão sobre se não seria possível acrescentar uma quinta tipologia, o sistema misto.

O processo de mediação museal é o ato de facilitar a comunicação entre as coleções, o acervo e o público visitante. Dito de outra forma, é o processo de destacar as relações e os significados que se estabelecem entre objetos, espaço e visitantes. Neste universo multidisciplinar das exposições coabitam: o curador, que contribui para esta criação com a sua experiência académica, fazendo bom uso do seu conhecimento sobre a coleção, e a quem compete a definição do conceito geral da exposição; o *designer*, parte responsável pela aparência visual e garante de que os objetos são apresentados de modo atraente, compreensível e lúdico; e o educador, que estuda e compreende as formas de aprendizagem e as necessidades educacionais. Ao educador compete-lhe entabular relações entre os programas curatoriais e os visitantes, nomeadamente através do estabelecimento de relações entre aquelas e as atividades de outras instituições de ensino; entender as necessidades e aspirações dos públicos-alvo e, com base no acervo e na missão do museu, criar os programas e os projetos educativos.

⁶² (MCLEAN, 1996).

Tendo em conta a relação com os públicos, existem atualmente diversos tipos de curadorias. Aqui reproduziremos a enumeração entabulada no artigo de Carolina Ruoso⁶³ sobre curadorias de exposições, porque nos pareceu o mais completo.

- A curadoria institucional, em que o roteiro narrativo da exposição é elaborado por uma instituição;

- A curadoria sem par, evento cultural produzido por uma só pessoa, autor;

- A curadoria coletiva. Neste caso, a exposição é obra de vários curadores, mas cada um é responsável por um só núcleo narrativo;

- A curadoria compartilhada. O curador da exposição decide partilhar um espaço particular com um determinado público, permitindo que o mesmo escolha algumas peças ou inclusive elabore alguns textos ou legendas. Esta metodologia curatorial está bem fundamentada na museologia crítica;

- A curadoria colaborativa. Neste formato de curadoria o roteiro é construído numa parceria com o público. A metodologia subjacente assenta essencialmente nos pilares da museologia social e crítica;

- A curadoria de barricada. A exposição tem uma curadoria coletiva pautada por um movimento social, étnico ou etário;

- A curadoria de caleidoscópio. Neste caso, a exposição é organizada dentro de um círculo cultural restrito (não acessível a todo o tipo de visitantes), no seio do qual se imprime a troca frequente dos objetos e/ou das imagens. A mudança e o movimento trazem, inerente a si, uma reconfiguração da narrativa curatorial;

- A curadoria de mutirão⁶⁴. Este tipo de curadoria é Afro-centrista e tem uma forte conexão ao período escravagista. É o espaço escolhido para a preservação da memória através da música, da dança ou da narração oral das histórias e tradições. É provavelmente o melhor método de partilha do património imaterial.

⁶³ (RUOSO, 2019, pp. 39-42).

⁶⁴ Expressão brasileira que significa iniciativa coletiva para auxiliar alguém, para ajuda mútua ou para um serviço comunitário.

CAPÍTULO III - A EXPOSIÇÃO “DISSONÂNCIAS. COLEÇÃO MNAC: AQUISIÇÕES E DOAÇÕES 2010-2020 “

A exposição “Dissonâncias. Coleção MNAC: Aquisições e Doações 2010-2020”, foi um projeto inicialmente pensado com o intuito de dar resposta a um duplo objetivo. Primeiro, funcionar como um alerta para as necessidades de renovação do acervo que o museu apresenta, o que implica, uma reflexão em conjunto com a tutela e as instituições que com ele colaboram sobre a política de aquisições, principalmente, ao nível da aquisição das obras de arte mais recentes. O MNAC é o único Museu Nacional de Arte Contemporânea em Portugal, constituindo-se, como tal, como um museu de referência nacional, senão mesmo, o museu de referência. Para o desejável, cabal e integral cumprimento da sua missão, exige-se que exista uma permanente atenção à investigação e ao estudo das tendências e dos novos movimentos artísticos, e isso só é possível se houver um esforço contínuo de atualização e renovação das coleções. Num segundo momento, a exposição pretendia prestar um tributo e uma homenagem aos artistas, mecenas e doadores que de uma forma abnegada e altruísta vêm contribuindo para colmatar as carências no plano das incorporações, permitindo assim, que continue a fluir a divulgação, a formação e o desenvolvimento da função didática e de representatividade do património artístico nacional dentro do museu.



Figura 3.3 -Proveniência das obras incorporadas nos últimos 10 anos. Compilação com base nos dados fornecidos pelo MNAC. ©

Para melhor compreender os objetivos e a motivação que levaram à conceção do evento, nada melhor, do que ler o texto inicial de apresentação da exposição da autoria da Diretora do MNAC.

“Dissonâncias

Assinalando uma década de novas doações e aquisições ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, a exposição Dissonâncias, com curadoria de Adelaide Ginga e Emília Tavares, apresenta, nesta seleção de 87 trabalhos de 45 artistas, obras significativas da criação artística nacional do século XIX até ao início do XXI, agora na coleção do museu, suprimindo algumas antigas e significativas lacunas. Do desenho à pintura, passando pela gravura, fotografia, instalação, escultura, objetos e vídeo, a exposição reflete a crescente abrangência e representatividade da coleção — num registo eclético, cronológica e esteticamente, que justifica o título —, pelo que o MNAC tem a agradecer a artistas, familiares e colecionadores que se têm envolvido na urgente atualização das suas coleções.

Incontornável e generosa, a doação tem contribuído de modo inequívoco para o enriquecimento e diversidade da coleção e da função da missão pública e central de um Museu Nacional, mesmo em épocas em que a crise não propiciou significativas aquisições. A prodigalidade destes doadores (muitos deles sendo os próprios artistas), bem como a generosidade daqueles outros que, por largos períodos, colocam obras suas em depósito no

Museu, tem contribuído de modo considerável para o estudo, divulgação e fruição pública da criação artística nacional contemporânea.

É com satisfação que podemos ainda anunciar vários outros processos de doação (e de depósito) em curso. Semelhante confiança institucional no Museu Nacional de Arte Contemporânea reforça a sua missão, no estudo e divulgação, nacional e internacional, da arte e dos artistas portugueses.

A todos, o nosso reconhecimento.

Emília Ferreira

Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea

3.1 A fase de projeto e planeamento da Exposição

“Mens agitat molem”⁶⁵

Virgílio

No princípio era só uma ideia. Que, como a maior parte dos cometimentos, se transformou num repto à criatividade. Com o processo de amadurecimento do intento, o desígnio ganhou forma de projeto. Recolheram-se dados, que posteriormente foram submetidos a um programa de análise e de síntese. Definiu-se percursos, elaborou-se listas de obras a incluir na exposição (várias, na realidade), que foram sofrendo alterações ao longo do percurso. Estudou-se a construção do espaço e preparou-se a mensagem. Editou-se o catálogo, testemunho material e memorial do evento. Procedeu-se à montagem física da exposição ao mesmo tempo que se canalizavam esforços para a sua divulgação. Quando tudo pronto, procedeu-se à inauguração, e preparou-se o escrutínio final de todo o processo. Em poucas linhas, e de uma forma

⁶⁵ “O espírito move matéria” citação do poeta romano Virgílio do séc. I a.C., no poema épico *Eneida*.

inocente e simplista, este seria o resumo do percurso observado da exposição “Dissonâncias”.

O conceito e a intencionalidade da exposição “Dissonâncias” foi algo que vinha sendo maturado há muito tempo, tendo começado a ser pensado em 2018, tendo sido desde logo integrado na programação pensada para 2020, mas que foi especialmente definido, em termos de conteúdos concretos, a partir de finais de 2019. O empreendimento a realizar-se ganharia forma em 2020, estando calendarizado para a Primavera de 2020. Porém, devido aos constrangimentos, às imposições e limitações impostas pela pandemia do COVID19, a exposição, teve de ser adiada. As exposições que se seguiam, na calendarização, para o mesmo espaço, eram respetivamente a que pretendia celebrar os 25 anos de existência do *Museo Extremeño y Iberoamericano de Arte Contemporáneo* (MEIAC), DE Badajoz, e a retrospectiva de Querubim Lapa. Constrangimentos vários, desde, no primeiro caso, o falecimento do seu diretor e curador da mostra do MEIAC, António Franco, como, no segundo caso, o agravamento das condições financeiras do MNAC (e de todo o universo da DGPC), obrigaram a uma reformulação da programação. A exposição Dissonâncias, trabalhada em torno de obras da coleção permitia, porém, um exercício de concretização claro e pragmático, pelo que pôde ser mantida. Com vista a ultimar o projeto, procedeu-se a uma série de reuniões preparatórias com os diversos setores do museu intervenientes na elaboração do evento. Este primeiro passo, que poderíamos denominar de pré-produção, corresponderia às duas primeiras fases de montagem de uma exposição propostas por David Dean no seu livro *“Museum exhibition: teorie and practice.”*⁶⁶ que seriam, a fase conceptual e a fase de desenvolvimento: etapa de planificação. Nesta primeira fase, a diretora, com recurso ao envolvimento das curadoras, Adelaide Ginga e Emília Tavares, e as responsáveis pela produção, Isabel António, e pela comunicação, Fátima Faria Roque, redefiniram: a data prevista para inauguração; a seleção da equipa que iria trabalhar no projeto; o novo cronograma de montagem e demais produção; os recursos financeiros (iniciais) afetos; os módulos e que obras aí ficariam; os produtos gráficos e a possível programação educativa. Em resumo, deu-se corpo final ao projeto expositivo

⁶⁶ (DEAN, 1994, pp. 10-11)

(módulos, ficha técnica, suportes, segurança, serviço educativo, acessibilidade, orçamento, cronograma e divulgação). Durante este período, foi possível ao mestrando acompanhar os trabalhos diários das repartições e, integrar-se na preparação da exposição. Isso veio a permitir, além da aquisição de conhecimentos e estudo dos diversos passos e etapas da preparação do evento, ganhar alguma experiência, algo, que fazia parte dos requisitos iniciais do estágio.

À margem da exposição, houve ainda, a oportunidade de assistir a diversas visitas orientadas às exposições a decorrer no MNAC. Pôde-se acompanhar a inventariação da coleção de Veloso Salgado e a sua inscrição na base de dados Matriz.

Após submeter os primeiros dados à batuta da objetividade, o grupo de trabalho principiou a construção de uma narrativa com base nos objetos pré-selecionados e no esforço de pesquisa. Pouco a pouco, desenhou-se uma identidade visual para o evento.



Figura 3.4- Acompanhamento de uma visita orientada. ©

3.2 A fase de construção e produção da Exposição

Numa segunda fase, a que poderíamos chamar a de desenvolvimento e execução, desenvolveu-se a montagem estrutural da exposição. Num paralelismo de referência com a obra de David Dean⁶⁷, corresponder-lhe-ia a etapa de produção e a fase funcional: a etapa operacional. Durante este período, houve a possibilidade de observar de uma forma mais intensa e imergente, o trabalho realizado em estreita interligação, entre os departamentos de produção e de curadoria. Procedeu-se à atribuição de tarefas e à elaboração de documentação administrativa e contratação de serviços. Criou-se o guia da exposição, documento que reúne em si o cronograma, o mapa orçamental⁶⁸ e a definição das equipas técnicas⁶⁹. Este documento basilar veio permitir acionar os trabalhos:

a) A nível do espaço, com o trabalho de estruturas, carpintarias e eletricidade;

b) A nível da museografia, com a montagem da exposição, equipamentos periféricos como o som e a imagem entre outros;

c) Na redação dos atos contratuais necessários, não só no âmbito da cedência de bens culturais, algo que nesta exposição não houve necessidade de fazer, visto que as peças já eram pertença do MNAC⁷⁰, mas, também, de outros serviços administrativos e de gestão do acervo;

d) Na articulação com os serviços de conservação e restauro. As peças que estavam em reserva ou que ainda se encontravam na posse dos doadores, ou que se encontravam em depósito noutras instituições foram sujeitas à elaboração de um relatório do estado de conservação⁷¹;

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Resumido no gráfico da figura 3.6.

⁶⁹ Anexo G.

⁷⁰ Por razão direta, não houve necessidade de realização do Formulário de avaliação de instalações e equipamentos (*Facility Report*) e das Fichas de Empréstimo (*Loan forms*).

⁷¹ Anexo A.

- e) No transporte das peças⁷²;
- f) Na constituição do seguro⁷³;
- g) Na criação da imagem da exposição (design, comunicação e folhas de sala);
- h) Na articulação com o serviço educativo (eventos complementares, marcação de visitas orientadas);
- i) Na coordenação dos assistentes de sala (inauguração, Porto de Honra se estiver planeado, vigilância de salas, trabalho da Loja ao nível de publicações e merchandising).
- j) No requerimento para atribuição do *International Standard Book Number* (ISBN), e subsequente edição do catálogo.



Figura 3.5-Receção e desembalagem das obras. ©⁷⁴

⁷² Transporte, *Courier* se necessário, e seguro prego a prego.

⁷³ Da exposição.

⁷⁴ Esta fotografia é respeitante à receção e desembalagem de obras para a exposição “Horto de incêndio”, também presenciada pelo mestrando.



Figura 3.6- Receção e desembalagem das obras que se encontravam fora do MNAC. ©⁷⁵

Durante esta fase de produção, redigiu-se a sinopse da exposição e constituiu-se o caderno curatorial com os textos e as legendas, para posterior envio para a gráfica. Deu-se continuidade à construção do roteiro (junção dos textos e das imagens)⁷⁶. Criou-se, com base numa planta detalhada da exposição⁷⁷, um circuito pelos dois “módulos” que compõem a exposição. O primeiro foi dedicado às aquisições. O segundo módulo às doações, este por sua vez, foi subdividido em quatro núcleos: o do século XIX; do início do século XX até aos anos setenta do mesmo século; após os anos setenta do século passado e o núcleo de fotografia e vídeo.

⁷⁵ Esta fotografia é respeitante à receção e desembalagem de obras para a exposição “Horto de incêndio”, também presenciada pelo mestrando.

⁷⁶ Nesta fase observou-se as normas e preocupações inerentes à realização dos textos de parede, bem como, as tabelas das legendas e das folhas de sala.

⁷⁷ Anexo B.

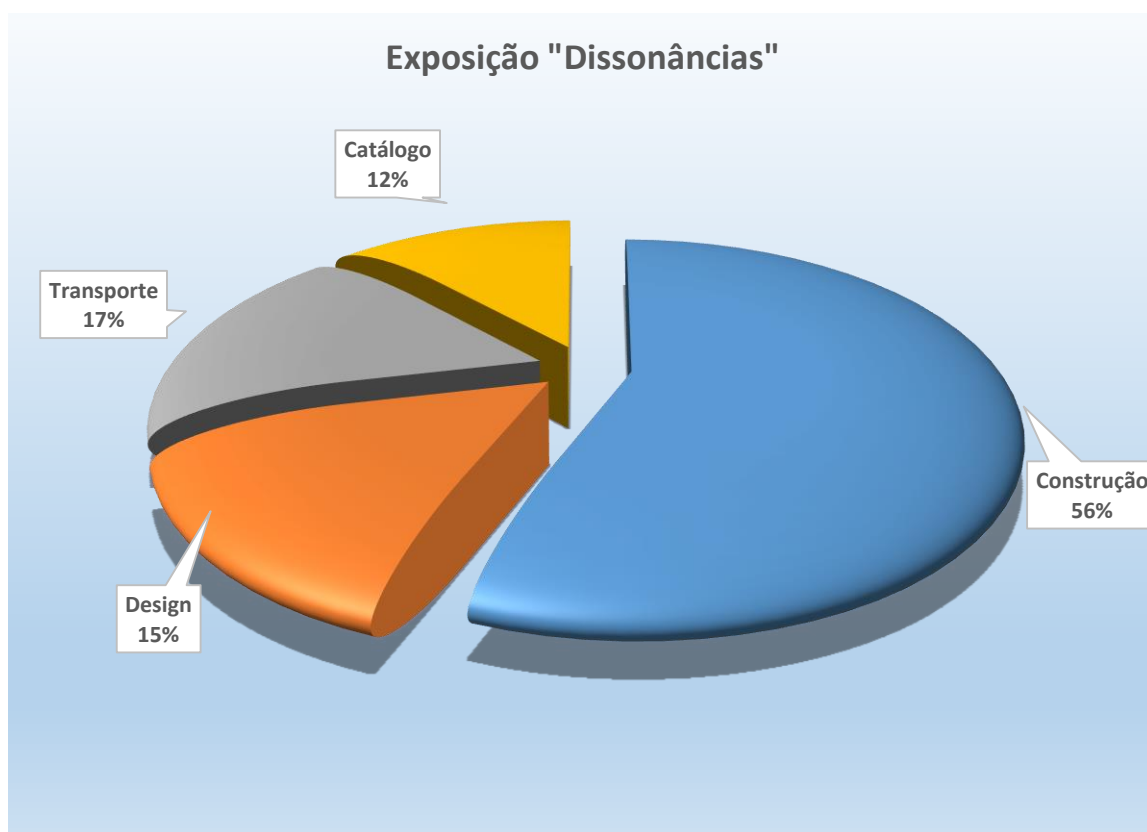


Figura 3.7- Gastos do orçamento com a Exposição. Compilação com base nos dados fornecidos pelo MNAC. ©

Concluiu-se o projeto expográfico, para o qual se concorreu para conjugar o *design* gráfico com a interface da luz (dando atenção à cor, à luz, à climatização, ao som, ao texto, à legibilidade e aos suportes). O desenho do projeto pretendeu ser o elemento aglutinador entre todos os projetos e elementos que interagiram no espaço expositivo. O recurso ao audiovisual e à recriação cenográfica, com o propósito de criar uma total “imersão sensorial”, não foi algo discutido entre as curadoras, mas também não houve a intenção de reproduzir um ambiente de “cubo branco”⁷⁸. Houve, sim, uma preocupação da equipa de curadoras de proporcionar uma experiência expositiva que

⁷⁸ Espaço neutro que permite ao visitante usufruir das obras de arte sem qualquer forma de interferência exterior.

transcendesse o momento e o espaço museológico, sem descurar a mensagem que se pretendia passar.



Figura 3.8- Acompanhamento e participação na montagem da Exposição "Dissonâncias". ©

Elaborou-se as listas finais das obras incluídas na exposição⁷⁹. Esboçou-se um projeto comunicacional da exposição e, dentro do possível, devido à falta de elementos no SE do museu, estabeleceu-se uma proposta educativa⁸⁰, e uma estratégia de avaliação. Com base na política de comunicação do museu, coordenou-se atividades de divulgação e publicidade, com recurso às redes sociais (*facebook*)⁸¹, a anúncios na imprensa especializada e à publicação de pequenas notícias na internet. Foram enviados alertas através de uma agenda de contactos, recorreu-se à *newsletter*.

⁷⁹ Anexos D, E, F. Estas listas fazem parte do roteiro narrativo, mas sofreram várias alterações até à versão final.

⁸⁰ Levantaram-se sugestões para seminários, oficinas e outras ações educativas.

⁸¹ Anexo C.



Figura 3.9- Acompanhamento e participação na montagem da Exposição "Dissonâncias". ©

3.3 A fase pós-inauguração da Exposição

Nesta última fase, que optamos por denominar de pós-inauguração seria a que, na visão preconizada por David Dean⁸², corresponderia à fase funcional: etapa operacional e fase de avaliação. Verificou-se uma preocupação com a manutenção do espaço expositivo e com o controlo dos visitantes. Houve um acompanhamento e reforço do empenho comunicacional e na criação de eventos paralelos. Iniciou-se ainda o planeamento da fase de desmontagem.

⁸² (DEAN, 1994, pp. 10-11)



Figura 3.10- Abertura⁸³ da Exposição "Dissonâncias"©

Ao longo das fases de produção do evento foram-se executando ligeiras avaliações, algumas formativas, outras corretivas. Ainda na fase do planeamento, promoveu-se uma avaliação preliminar, para aferir melhor os caminhos e como elemento de apoio à decisão. Durante a etapa de execução e produção, sucederam-se várias destas avaliações. Não tendo um carácter formal, foram necessárias para corrigir trajetos. Após a abertura da exposição, é aconselhável fazer um ponto da situação. Nesta etapa, já se percebe a adesão do visitante, logo, ainda existe tempo e espaço de manobra para implementar pequenas correções ou propor atividades complementares. Devido ao encerramento da exposição só se verificar a 15 de novembro de 2020, e o período de estágio com a entrega do relatório final do mestrado estar agendado para 31 de outubro de 2020, não foi possível observar e acompanhar o processo final de encerramento da exposição. No entanto, este estava previsto no planeamento inicial, como é norma processual do MNAC. Assim, serão então elaborados

⁸³ As condicionantes da pandemia impedem, atualmente, a realização de inaugurações, com grandes aglomerados de visitantes, pelo que o MNAC está a optar por anunciar a abertura das exposições, a partir das 15h desse primeiro dia e até às 20h, de modo a ainda permitir a visita em horário pós-laboral.

os relatórios finais e sectoriais, e será fechada a pasta da exposição com toda a documentação administrativa, fotográfica e dados estatísticos, a atualização dos dados na base de dados Matriz, a redação do formulário “*Condition report*”, aquando da desmontagem e do acondicionamento das obras. Na última reunião de trabalho que se realizar, elaborar-se-á o relatório de avaliação final da exposição.



Figura 3.11- Abertura da Exposição "Dissonâncias". ©

CONCLUSÃO

Este relatório de estágio do mestrado de museologia é o produto resultante do ciclo de um ano em que se acompanhou e se observou todas as etapas relacionadas com a elaboração de uma exposição, e se refletiu sobre a sua importância no contexto educacional museológico.

Como ponto de partida, tinham-se estabelecido dois objetivos: adquirir experiência no campo museal e estudar a organização de uma exposição. No primeiro caso, entendeu-se que, no contexto laboral atual, o nível de exigência, transcende largamente o simples grau académico. Não basta saber, é preciso saber fazer. As atividades desempenhadas, e as competências adquiridas no MNAC, foram apenas uma suave proporção representativa daquilo que se exige a um colaborador do museu. A experiência na realidade não se ganha, vai-se ganhando.

Em segundo lugar, é de notar que o trabalho de organizar um evento cultural depende muito dos objetivos propostos na fase de planeamento, bem como, dos meios humanos, financeiros e materiais à disposição. Mas será certamente um trabalho de equipa. Ninguém domina todos os campos museais, e o volume de trabalho requerido torna impraticável uma ação singular. Devido ao crescente grau de complexidade dos conhecimentos exigidos e às constantes inovações, nota-se uma maior necessidade de diferenciação das funções museológicas. A ótica do desdobramento multifuncional dos profissionais dos museus, não se compadece com a visão do museu do século XXI. Seguindo este fio condutor, é essencial apostar na especialização, sem esquecer a necessária flexibilização. A manutenção de um Serviço Educativo saudável dentro da estrutura do museu, em equidade com os outros setores, é o reconhecimento do conhecimento específico dos especialistas em educação e comunicação, tal como acontece com as restantes funções museológicas com as quais têm de entrar em contacto e em diálogo. Equacionar-se a reestruturação de carreiras no quadro profissional dos museus é, também, uma forma de defender a cultura e o acesso a uma melhor educação.

Ao debatermos o paradigma da educação e o papel dos museus na formação do cidadão, constatamos que, o tema tem vindo a ser abordado desde os finais dos anos

setenta do século passado. No entanto, ainda existe um longo caminho a percorrer. A visão holística que necessariamente tem de ocorrer obriga-nos a debruçar seriamente sobre a integração dos diversos tipos de educação: formal; não formal e informal; assim como a associarmos a este triângulo o peso das novas ferramentas pedagógicas. Todos os elementos complementares de aquisição de conhecimentos se tornam válidos aliados. Uma proposta, a nosso ver, interessante seria a promoção de um modelo teórico de educação museal. Algo só possível após a realização da reflexão necessária sobre o papel e a formação do educador abordado no parágrafo anterior.

O esforço de abertura e articulação com a sociedade, desempenhado pelas instituições de cariz cultural museológico, torna-se, cada vez menos opcional e cada vez mais imperativo. A heterogeneidade do meio social originário dos visitantes tem que ser replicada, e levada em linha de conta na construção das exposições. Só assim, podemos aceder a mais público, mais diversificado, e dar cumprimento à missão integradora e representativa da sociedade. O acesso a novos mecenas encontra-se provavelmente em ciclo convergente com o investimento no visitante, visto que, já não se fala na figura do “visitante de museu”, invertendo, assim, a tendência exclusiva de estabelecer discursos herméticos e sem descodificação da especialização nas coleções, constituindo espaços culturais apenas para a elite. A importância da elaboração de estudos de avaliação sobre o(s) público(s), ao nível do comportamento dos visitantes, dos indicadores sociográficos, das expectativas e do contexto educacional, ajudaria, no hercúleo combate travado entre os museus e as novas formas massificadas de produção de entretenimento – nem sempre dedicadas à cultura ou à gestão da informação. Nestas eficazes máquinas de comunicação e *marketing*, o conceito de cultura é pluralista, instantâneo e de fácil consumo (para todas as mentes). Aqui, não existe cultura para as elites e para as massas. Uma ilação importante a retirar, é a relação que os museus devem estabelecer com o ambiente virtual (internet), como forma de se aproximar e relacionar com as novas gerações. Sem esquecer que a *internet* não substitui o museu.

“O museu não é só um espaço para expor obras, tem que ser um espaço em que o diálogo em torno das obras possa ser potenciado”⁸⁴.

⁸⁴ (FERREIRA E. , 2018, pp. 58-59).

BIBLIOGRAFIA

- APOM. (1971). *A Escola vai ao Museu*. Lisboa.
- ASCENÇÃO, V. G. (2012). *A natureza da pedagogia nos museus. A realidade portuguesa - procura de identificação de modelos. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria de Restauro*. Lisboa: Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.
- BARRANHA, H. (2011). *Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea. in LAPA, Pedro; TAVARES, Emilia (org) - Arte portuguesa do Século XX:1910-1960. (Vol. II)*. Lisboa: MNAC/LEYA.
- BARRIGA, S., & SILVA, S. G. (2007). *Serviços Educativos na cultura. Coleção Públicos nº2*. Porto: Ed. Sete pés.
- CAMACHO, C. F. (2007). *Serviços Educativos na Rede Portuguesa de Museus: Panorâmicas e Perspectivas. in Serviços Educativos na Cultura*. Lisboa: Setepés.
- CAMPOS, T. (2002). *A comunicar é que a gente se entende. in Encontro ver, rever Museus, Educação*. Ministério da Cultura.
- CAUQUELIN, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. S. Paulo: Martins Fontes ed.
- CHAGAS, I. (1993). *Aprendizagem não formal. Jornal de Ciências. Relações entre museus de Ciência e a Escola. Revista de educação, 3. pp. 51-59*. Lisboa: Faculdade Ciências Universidade de Lisboa.
- DAVALLON, J. (1992). *Le musée est-il vraiment une media? Oublic et musées. nº2*. Paris.
- DEAN, D. (1994). *Museum exhibition: teorie and practice*. London: Routledge.
- DURBIA, G. (1999). *Developing museum exhibitions for lifelong learning (2ª imp ed.)*. Londres: Museum & Galleries Comission. The stationery office.
- FARIA, M. L. (2000). *Educação-Museus-Educação. Projeto: Museus e Educação*.

- FERREIRA (coord.), E., MONTEIRO (coord.), J. d., & SILVA (coord.), R. H. (2019). *Quem é quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Nova.
- FERREIRA, E. (2018). *Museus e Pessoas*. in *Boletim ICOM Portugal. Série III fevereiro 2018 nº11*. Lisboa: ICOM.
- FERREIRA, E. d. (2001). *História dos Museus Públicos de Arte no Porto de Oitocentos: 1833-1834. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa*. Lisboa: FCSH-Nova.
- FRÓIS, J. P. (2008). *Os museus de arte e a educação. Discurso e práticas contemporâneas*. in *Museologia.pt nº2*. Lisboa: Instituto dos Museus e Conservação.
- GARCIA, I. R. (2010). *Formação integrada: Uma experiência a exposição temporária "Art Deco, 1925" Museu Calouste Gulbenkian. Relatório de estágio do Mestrado em Museologia*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- GOODACRE, B., & GAVIN, B. (2002). *Living the past*. Middlessex: Middlessex University Press.
- GULBENKIAN DESCOBRIR. (2017). *Ensaio entre Arte e Educação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HEIN, G. E. (2006). *Museum education*. in *Sharon Macdonald, a Companion to museum studies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994). *The educational role of the museums*. London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1998). *Museum and Gallery Education*. Londres: Leicester University Press.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2000). *Changing values in the Art Museum: Rethinking communication and learning in Journal of Heritage Studies*. London: Routledges.

- INSTITUTO BRASILEIRO DOS MUSEUS. (2017). *Caminhos da memória: Para fazer uma exposição*. Brasília: IBRAM.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DOS MUSEUS. (1994). *Museu do Chiado:Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa.
- LACERDA, M. S. (2008). *Educação e museus:Práticas pedagógicas para a educação informal*. . Faculdade S. Luis França.
- LAPA, P., & SILVEIRA, M. A. (s.d.). *Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado. Arte Portuguesa do séc. XIX:1850-1910.Catálogo da coleção. Vol.I*. Lisboa: MNAC.
- MARANDINO, M. (2008). *Educação em Museus: A mediação em focu*. S. Paulo: Universidade S. Paulo. Faculdade de Educação S. Paulo.
- MCLEAN, K. (1996). *Planning for people in Museums exhibitions*. Washington DC: Association of science-technology center.
- MENEZES, U. T. (1992). *O discurso museológico:Um desafio para os museus. A exposição museológica: Reflexão sobre pontos críticos na prática contemporânea. Ciência em museus,4*.
- MILLS, R. (1982). *The design of educational exhibits*. Londres: Allen &Unwin.
- MNAA. (1972). *Museus, porquê?* Lisboa: MNAA.
- Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado. (s.d.). *Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. Arte Portuguesa do séc. XIX:1850-1910 (Vol. I)*. (M.-M. d. Chiado, Ed.) Lisboa.
- NETO, A. S., FORTUNATO, I., & LÓPEZ, J. M. (2017). *Educação não formal e museus: aspetos históricos, tendências e perspectivas*. S. Paulo: Ed. Hipótese.
- NUNES, A. S. (2015). *Comunicar Património em Instituições Patrimoniais e culturais: Uma proposta para a formação de profissionais de mediação e educação. Dissertação de Mestrado em Arte e Património e Teoria do Restauro*. Lisboa: Faculdade de Letras.Universidade de Lisboa.

- PADRÓ, C. (2006). *Educación em Museos: representaciones y discursos*. in Alice Semedo e João Teixeira Lopes, *Museus discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- PEREZ, M. F. (2012). *Adriano de Sousa Lopes, Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Entre a continuidade e a mudança*. Lisboa.
- READ, H. (1968). *O significado da Arte*. Viseu: Ed. Ulisseia.
- ROCHA, N. J. (2017). *Projeto de criação de um Serviço Educativo no Instituto Superior Técnico*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- RUOSO, C. (2019). *Curadoria de exposições, uma abordagem museológica. Reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas*, in Araujo, Bruno Melo et al. *Museologia e as suas interfaces críticas: Museu, sociedade e os patrimónios*. UFPE.
- SILVA, P. G., & SANTOS, G. E. (2011). *A qualidade da experiência dos visitantes ao Museu do Futebol*. *Revista Académica do Observatório de Inovação do Turismo*. pp 1-19.
- SILVA, R. H., & PIÇARRA, M. (s.d.). *Obraçom. Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*. Lisboa.
- SIMON, N. (2006). *The Art of relevance*. Santa Cruz, California: Museum 2.0.
- VIEIRA, H. I. (2009). *Exposição. Formas de comunicar e educar em museus. Relatório de estágio do Mestrado em História e Património na variante em mediação cultural*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ANEXO A - Modelo do Relatório do Estado de Conservação das obras

**Museu Nacional
de Arte Contemporânea
Museu do Chiado**

RELATÓRIO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

INFORMAÇÃO DA OBRA:

Autor:

Título:

Data:

Dimensões:

Dimensões da
moldura:

Dimensões da
base:

Duração:

Peso:

N.º Inventário:

MOTIVO DO RELATÓRIO

Título da
exposição:

Motivo da
saída:

Lugar/
Instituição:

Data de saída:

Data de
entrada:

Depósito
por/de:

Painel:

Localização:

CATEGORIA

	Pintura		Gravura
	Desenho		Tecido
	Escultura		Fotografia
	Objecto		Vídeo
	Assemblage		Filme
	Instalação		Áudio
	Outro:		

SUPORTE

	Papel		Platex
	Cartão		PVC
	Cartolina		Gesso
	Cartão prensado		Terracota
	Tela		Mármore
	Madeira		Bronze
	Aglomerado		Pedra
	Aço		Película
	Ferro		Vidro
	Alumínio		Digital
	Metal		Analógico
	Plástico		
	Outro (especificar):		

--	--

Estado de conservação:

	Sujidade superficial
--	----------------------

	Danos mecânicos:		
	Desgastes		Furos
	Abrasões		Descoloração
	Vincos		Afundamento
	Rasgões		Quebrado
	Destacamentos		Alterações cromáticas
	Manchas		Bordos deteriorados
	Tensões		Alterações dimensionais
	Adesivos		Marcas
	Resíduos		Riscos
	Craqueles		Fissuras
	Outro (especificar):		Furo

	Danos químicos:		Ataque biológico
	Dedadas		Activo
	Ondulações		Não activo
	Marcas		Excrementos de insectos
	Deterioração do substrato		Intervenções anteriores
			Corpos estranhos
			Danos causados:

Suporte

secundário

(especificar)

Estado

de

conservação:

MEDIUM

	Óleo Pastel		Plástico
	Acrílico		PVC
	Guache		Vidro
	Aquarela		Pedra
	Têmpera		Mármore
	Grafite		Gesso
	Carvão		Ferro Terracota
	Sanguínea		Bronze
	Lápis de cera		Aço
	Esferográfica		Alumínio
	Tinta permanente		Madeira
	Colagem		Cartão
	Vinílico		Tecido
	Plexiglas		Técnica Mista

	Fotografia positiva p/b		Filme p/b
	Fotografia negativa p/b		Filme cor
	Fotografia positiva cor		8mm
	Fotografia negativa cor		16 mm
	Vídeo p/b		35 mm
	Vídeo cor		Tratamento pictórico ou outro
	Observações:		
	Outro (especificar):		

Estado de conservação:

	Sujidade superficial
--	----------------------

	Danos mecânicos:		
	Riscos		Quebrado
	Vincos		Marcas
	Destacamentos		Descoloração
	Afundamento		Alterações cromáticas
	Rasgões		Bordos deteriorados
	Tensões		Alterações dimensionais

	Manchas		Fixação
	Craqueles		Ressacamento
	Fissuras		Lacunas recentes
	Desgastes		Lacunas não recentes
	Abrasões		Dimensão da Lacuna em cm
	Adesivos		Furo
	Resíduos		Dimensão do Furo em cm
	Outro (especificar):		
	Danos químicos:		Ataque biológico:
	Dedadas		Activo
	Desvanecimento de imagem		Não activo
	Marcas		Excrementos de insectos
	Deterioração do substrato		Intervenções anteriores
	Oxidação		
	Sulfito de prata		
	Emulsão descolada		

CAMADA DE PROTECÇÃO

	Verniz		Nenhum
	Cera		Outro (especificar)

Estado de conservação:

	Sujidade superficial
--	----------------------

	Danos mecânicos:		Excrementos de insectos
	Riscos		Lacunas recentes
	Craqueles		Lacunas não recentes
	Manchas		Intervenções anteriores
	Alteração da cor		Retoques recentes
	Oxidação		Retoques não recentes
	Observações:		

BASE

	Papel		Platex
	Cartão		PVC
	Cartolina		Gesso
	Cartão prensado		Terracota
	Tela		Mármore
	Madeira		Bronze
	Aglomerado		Pedra
	Aço		Película
	Ferro		Vidro
	Alumínio		Digital
	Metal		Analógico
	Plástico		
	Outro (especificar):		

Estado de conservação:

Sujidade superficial

	Danos mecânicos:		Furos
	Desgastes		Descoloração
	Abrasões		Afundamento
	Vincos		Quebrado
	Rasgões		Alterações cromáticas
	Destacamentos		Bordos deteriorados
	Manchas		Alterações dimensionais
	Tensões		Marcas
	Adesivos		Riscos
	Resíduos		Fissuras
	Craqueles		Furo
	Outro (especificar):		

	Danos químicos:		Ataque biológico
	Deformações		Activo
	Marcas		Não activo

MONTAGEM

	Vidro		Fixação:
	Plexiglas		Pregos
	Passe-partout		Agrafos
	Outro (especificar):		Fita
	Verso:		Encaixes
	Nenhum		Parafusos
	Contraplacado		Cavilhas
	Cartão		Outro:
	Aglomerado		Estado de conservação:
	K-line		
	Platex		
	Outro:		

Instruções especiais para manuseamento, embalagem, transporte e instalação:

--

Recomendações ambientais:

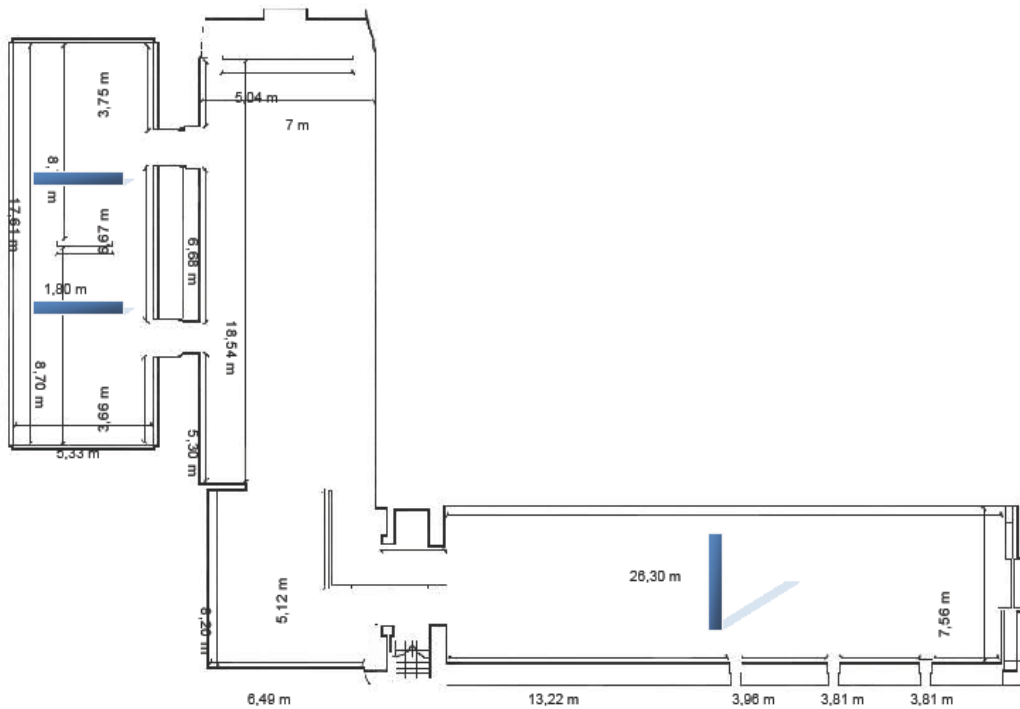
Armazenagem	HR	45%	Temperatura	16 graus C
Exposição	HR	50%	Temperatura	20 graus C
Transporte	HR	45%	Temperatura	20 graus C

Lugar e data	Localização da obra (especificar instituição)	Responsável do relatório
Lisboa, ____/____/____		

ANEXO

Documentação fotográfica anexa:

ANEXO B - Planta/croqui da exposição “Dissonâncias”



1º Galeria	26,30m x 7,56m	4,12m	199 m ²	Módulo	17,55m x 5,33m	3,51m	93 m ²	2º Galeria	20,20m x 7,01m	4,12m	141 m ²
------------	----------------	-------	--------------------	--------	----------------	-------	-------------------	------------	----------------	-------	--------------------

ANEXO C -Cartaz de apresentação da exposição “Dissonâncias”

MNAC

Julia Ventura (1952), Da série *Faith Moon*, 1994-1997


Dissonâncias


Colecção MNAC: aquisições e doações 2010-2020


CURADORIA
Adelaide Ginga
Emília Tavares

30/09/2020 – 15/11/2020
10:00-18:00 Terça a Domingo





www.museuartecontemporanea.gov.pt
www.facebook.com/museunacionaldeartecontemporanea

 REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

 PATRIMÓNIO CULTURAL






 **MNAC**

ANEXO D - Lista pinturas e esculturas para a exposição “Dissonâncias”







IMAGEM	FICHA TÉCNICA	Valor atribuído:	FOTOGRAFIA ADF
	<p>Jorge Barradas Sem título Papel a tinta da china 14,3 x 9,3 cm Inv. 3464 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 IFN 77273</p>
	<p>Jorge Barradas Sem título, 1916 Papel a tinta da china 14,2 x 9,5 cm Inv. 3465 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77274</p>
	<p>Jorge Barradas Sem título, 1916 Papel a tinta da china 14 x 9,2 cm Inv. 3467 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77276</p>
	<p>Jorge Barradas Sem título Papel a tinta da china 14 x 9,2 cm Inv. 3466 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77275</p>





	<p>Jorge Barradas Sem título Papel a tinta da china 13,8 x 9,1cm Inv. 3468 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77277</p>
	<p>Jorge Barradas Sem título Papel a tinta da china 14 x 9,2 cm Inv. 3469 Doação de Vera Correia Mota</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77278</p>






	<p>Hein Semke Retrato de M. Z. I, 1933 Fundição feita a partir do gesso. Bronze patinado a castanho 44,7 x 23,4 x 31,4 cm Inv. 3139 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>5571 5571_1 5571_2 5571_3</p>
	<p>Hein Semke "A Voz", 1933 Fundição feita a partir do gesso. Bronze patinado a verde. 78,2 x 35,5 x 19 cm Inv. 3141 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55752 55752_ 1 55752_ 2</p>




	<p>Hein Semke Retrato de M. Z. II, 1934 Fundição feita a partir do gesso. Bronze patinado a castanho 41 x 24,4 x 32,5 cm Inv. 3138 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55750 55750_ 1 55750_ 2 55750_ 3</p>
	<p>Hein Semke "Der Hockende" ("Profeta Sentado"), 1936 Fundição feita a partir do gesso. Bronze patinado a verde. 37,5 x 24,5 x 40,7 cm Inv. 3140 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55749 55749_ 1 55749_ 2 55749_ 3 55749_ 4</p>
	<p>Hein Semke "Auto-retrato", 1937 Talhe directo. Mármore português 58 x 40,4 x 29,2 cm Inv. 3137 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55753 55753_ 1 55753_ 2~ 55753_ 3</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1938 Titulo: Estudo Técnica: Bronze Dimensões: 35x22x28 Doação de Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77262</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1940 Titulo: Estudo linear Técnica: Bronze Dimensões: 61,5 x 28 x 3,3cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77261</p>

	<p>Mário Cesariny 1947 La voie sauvage des songes, Papel, tinta da china sépia e preta 20 x 14cm Inv. 3446 Doação Paulo Henriques</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA Cesariny_JA25631.jpg</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1937 Desenho a tinta-da-china s/ papel 34,7 x 26,5 cm Inv. 3949 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77319</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949 Desenho a grafite sobre papel 21,4 x 13,2 cm Inv. 3479 Doação de Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77325</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949 Desenho a tinta-da-china sobre papel 22 x 16 cm Inv. 3480 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77342</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949 Desenho a tinta-da-china e lápis de cor sobre papel 45,2 x 62 cm Inv. 3481 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77320</p>



	<p>Hein Semke S/ título, 1949</p> <p>Desenho a tinta-da-china, lápis de cor e aguarela sobre papel</p> <p>22,5 x 18,4 cm</p> <p>Inv. 3482</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77323</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949</p> <p>Desenho a lápis de grafite sobre papel vegetal</p> <p>40,8 x 32,4 cm</p> <p>Inv. 3483</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77297</p>
	<p>Hein Semke Estudo decorativo, 1949</p> <p>Desenho a lápis de grafite e pastel sobre papel "Cavalinho"</p> <p>49,7 x 47,1 cm</p> <p>Inv. 3484</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77298</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949</p> <p>Desenho a lápis de grafite sobre papel vegetal</p> <p>43,7 x 31,8 cm</p> <p>Inv. 3485</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77296</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949</p> <p>Desenho a lápis de grafite e pastel sobre papel vegetal</p> <p>13 x 18,4 cm</p> <p>Inv. 3486</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77326</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1949</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p>





	<p>Desenho a lápis de grafite sobre papel vegetal</p> <p>49,7 x 37,5 cm</p> <p>Inv. 3487</p> <p>Doação Teresa Balté</p>		<p>77295</p>
	<p>João Moniz Pereira</p> <p>Sem título, 1949</p> <p>Óleo sobre tela</p> <p>65 x 54cm</p> <p>Inv. 3168</p> <p>Doação de Alberto Caetano</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55736 (2015)</p> <p>FOTOG RAFADA. Novamente</p> <p>Fev .2020</p> <p>77246</p>
	<p>Hein Semke</p> <p>S/ título, 1950</p> <p>Desenho a grafite, aguarela e tinta-da-china sobre cartolina</p> <p>100 x 70 cm</p> <p>Inv. 3488</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77311</p>
	<p>Hein Semke</p> <p>O Torso amarelo, 1951?</p> <p>Desenho a tinta-da-china e aguarela sobre papel</p> <p>44,5 x 28 cm</p> <p>Inv. 3489</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77299</p>
	<p>Hein Semke</p> <p>Arabescos – máscaras e torsos, 1951</p> <p>Desenho a tinta, tinta-da-china, aguarela e papel sobre cartolina</p> <p>67,9 x 96,7 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77316</p>





	<p>Hein Semke S/Título, 1951</p> <p>Desenho a lápis de grafite, lápis de cor e tinta-da-china sobre papel</p> <p>29,6 x 17,7 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77322</p>
	<p>Hein Semke Hein Semke selbst, 1951</p> <p>Desenho a tinta-da-china sobre papel</p> <p>44,5 x 28 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77300</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1951</p> <p>Desenho a tinta-da-china sobre cartão</p> <p>29 x 22,7 cm</p> <p>Inv. 3493</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77321</p>
	<p>Jorge de Oliveira Tentações Óleo sobre cartão prensado, 1950</p> <p>114,4 x 121,7cm</p> <p>Inv. 3461</p> <p>Doação de Tereza Arriaga</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Nuno San Payo <i>Operário</i>, 1950</p> <p>Desenho, lápis e papel</p> <p>22 x 15cm</p> <p>Doação de Maria Helena Teixeira da Fonseca San Payo</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>

	<p>José Augusto Retrato do Pintor Joaquim Rodrigo, 1951 óleo s/papel 61 x 51cm Inv. 3457 Doação de Maria Gabriel</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77279</p>
	<p>Nuno San Payo Faina do Litoral, 1953 Pintura, têmpera em cartolina 49 x 123cm Doação de Maria Helena Teixeira da Fonseca San Payo</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Cruzeiro Seixas "Memória do dia 12 de junho de 1957" Colagem com papéis e três objectos recuperados, 1959. Inv. 3445 Doação João Castel-Branco</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>Cruzeiro Seixas_JA25626.jpg FOTOGRAFADA Fev .2020 772780</p>
	<p>Sá Nogueira Café, 1960 Pintura, óleo sobre tela 63,5 x 53cm Doação de Abílio Manuel Martins Lucas Valor atribuído:</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77247</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china s/papel 42,8 x 61 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77284</p>


	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china, tinta s/ papel 42,7 x 60,9 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77283</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china e giz de pastel 62,1 x 48,3 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77282</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china e giz de pastel (?) s/ papel 62,1 x 48,2 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77281</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china s/ papel 42,8 x 61 cm Doação Teresa Balté Valor atribuído: Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china, tinta s/ papel 42,7 x 60,9 cm Valor atribuído Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china e giz de pastel 62,1 x 48,3 cm Valor atribuído: 2.000 euros Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020</p>

	<p>Hein Semke S/ título, 1962 Desenho a tinta-da-china e giz de pastel (?) s/ papel 62,1 x 48,2 cm Valor atribuído: 2.000 euros Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1967 Título: fé Tema de Técnica: Óleo sobre tela Dimensões: 104x64cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77329</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1968 Título: Torso Técnica: Colagem sobre cartão prensado e óleo Dimensões: 100 x 70x 1,5cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77330</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1968 Título: Conversa Técnica: Colagem sobre cartão prensado Dimensões: 100 x 70x1,5cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77331</p>

	<p>Autor: Hein Semke Data: 1970 Título: Conversas</p> <p>Técnica: Óleo sobre cartão prensado Dimensões: 100 x 70cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77328</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1970 Título: Torso</p> <p>Técnica: Óleo sobre cartão prensado Dimensões: 100 x 70cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77327</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1974 Título: Totem</p> <p>Técnica: madeira talhada e óleo, iluminado por detrás Dimensões: 155x52x8 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77255</p>
	<p>Pires Vieira Sem Título, 1971-2000 Inv: 2835 Esmalte acrílico sobre MDF Altura 75 (206 na vertical + 330 na horizontal) cm Largura 120 cm</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>Image m fornecida pelo artista</p>

	<p>Doação do autor</p> <p>Inv. 2835</p>		
	<p>Autor: Hein Semke</p> <p>Data: 1974-75</p> <p>Titulo: Apocalipse à Portuguesa (caixa de cartão com série de 30 xilogravuras)</p> <p>Técnica: , tinta de offsets e cartolina Dimensões: 100x70 cm cada</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Ernesto de Sousa</p> <p>Titulo: <i>Revolution My Body</i> Nr.2, 1976</p> <p>Categoria: Filme e instalação</p> <p>Inv. 3176</p> <p>Doação: Isabel Alves</p>	<p>Valor atribuído:</p>	
	<p>Maria Gabriel</p> <p>Contém estados de espírito, 1977</p> <p>Pintura sobre madeira</p> <p>24 x 23,5 x 8cm</p> <p>Inv. 3518</p> <p>Doação de Maria Gabriel</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>55754 e 55754_1</p> <p>fotografada em 2015 jpruas</p>
	<p>Autor: Hein Semke</p> <p>Data: 1977</p> <p>Titulo: Flores e flores</p> <p>Técnica: Madeira talhada e óleo</p> <p>Dimensões: 91 x 108 x 5 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77333</p>

	<p>Autor: Hein Semke Data: 1977 Título: Flores e flores Técnica: Madeira talhada e óleo Dimensões: 108 x91 x 5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77332</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1981 Colagem com monotipia e pintura sobre cartolina 70,2 x 48,6 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77303</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1982 Título: Estudo para grande forma Técnica: Bronze Dimensões: 11x14x7cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77260</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1982 Título: Estudo para grande forma Técnica: Bronze Dimensões: 21 x 17x6,7cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77257</p>






	<p>Autor: Hein Semke Data: 1982 Titulo: Estudo para grande forma Técnica: Bronze Dimensões: 16,6x11,5x7 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77259</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1982 Titulo: Estudo para grande forma Técnica: Bronze Dimensões: 27,7x9,7x8,6 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77258</p>
	<p>Autor: Hein Semke Data: 1983 Titulo: Estudo para grande forma Técnica: Bronze Dimensões: 28,5x20x10 cm Nº E250-83-2 Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77256</p>
	<p>Hein Semke 1984 Desenho a aguarela, tinta e tinta-da-china sobre papel 56,3 x 44,1 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77293</p>




	<p>Hein Semke Domingo no parque, 1984 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel 56,3 x 45,1 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77294</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985 Desenho a aguarela, tinta-da-china e tinta sobre papel 55,9 x 48,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77287</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985 Desenho a tinta e tinta-da-china sobre papel 55,9 x 48,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77288</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985 Desenho a tinta e tinta-da-china sobre papel 55,9 x 48,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77292</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1985 Colagem e pintura a aguarela sobre cartolina 100,5 x 70 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77315</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1985 Colagem e pintura a aguarela sobre cartolina 100,1 x 70 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77314</p>



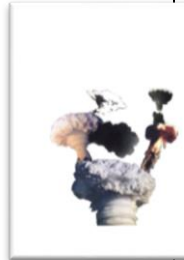

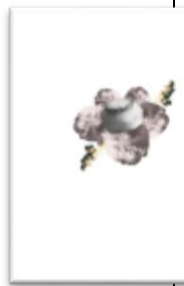
	<p>Hein Semke S/ título, 1985</p> <p>Colagem e pintura a aguarela sobre cartolina e papel</p> <p>100,1 x 70 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77313</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985</p> <p>Desenho a tinta e tinta-da-china sobre papel</p> <p>55,9 x 48,5 cm</p> <p>Valor atribuído: 2.000 euros</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77289</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985</p> <p>Desenho a tinta sobre papel</p> <p>55,9 x 48,5 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77290</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1985</p> <p>Desenho a tinta e tinta-da-china sobre papel</p> <p>55,9 x 48,5 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77291</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1990</p> <p>Colagem e aguarela sobre cartolina</p> <p>100,5 x 70 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77312</p>
	<p>Hein Semke S/ título, 1990</p> <p>Colagem e aguarela sobre cartolina</p> <p>100,5 x 70 cm</p> <p>Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77318</p>





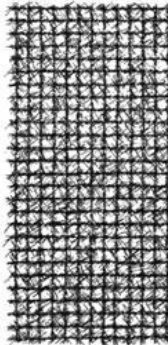
	<p>Hein Semke S/ título, 1990 Colagem e aguarela sobre cartolina 100,5 x 70 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77317</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1992 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel 70 x 50 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77302</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta e tinta-da-china sobre papel 70 x 47,3 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77286</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77301</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel 70 x 50,3 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77307</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel 70 x 50,2 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020 77305</p>



	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel 70 x 49,8 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77306</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1993 Desenho a aguarela e tinta-da-china sobre papel artesanal 78 x 56,4 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77285</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1994 Desenho a aguarela sobre papel 55,8 x 76,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77308</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1994 Desenho a aguarela sobre papel 55,8 x 76,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77309</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1994 Desenho a aguarela sobre papel 55,8 x 76,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77310</p>
	<p>Hein Semke S/Título, 1994 Desenho a aguarela sobre papel 55,8 x 76,5 cm Doação Teresa Balté</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77304</p>

	<p>João Pedro Vale Titulo: <i>We all feel better in the dark</i>, 2000 Categoria: Instalação Dimensões 44,5 x 115 x 115cm Inv. 3441 Doação: Amigos do Museu do Chiado</p>	<p>Valor atribuído:</p>	
	<p>Pires Vieira 10º arquivo, 2001 Óleo sobre vidro, madeira e alumínio 96 A x 150 CX x 79 P Inv. 3459 Doação de Pires Vieira</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOGRAFADA Fev .2020 77251</p>
	<p>Pedro Portugal 2 Match for Portugal, 2001 Vidro, acrílico, poliestireno, fósforos queimados, madeira e cortiça Dimensões: 130 x 205 x 100cm Doação de Luiz Augusto Teixeira de Freitas</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Rodrigo Oliveira Perigo Eminente (Escultura inflamável), 2004 Fósforos, caixa de fósforos, cartão, poeira de extintor de incêndio Dimensões: 210 x 80 x 130 cm Doado por Luiz Augusto Teixeira de Freitas</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>ALBERTO CARNEIRO <i>Sobre o Mar</i> Escultura em madeira e granito 380 x 440 x 240cm Obs:Obra entregue à DGPC pela Direção-Geral do Tesouro e das Finanças Obra reproduzida no catálogo " Alberto Carneiro", Santiago de</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>

	Compostela, Centro Galego- 20.6 a 30.09.2001, pp 216-219		
	<p>Carlos Noronha Feio <i>The End (Birth and Fertility, Good News)</i>, 2008</p> <p>Tapete de Arraiolos, Lã 173 x 202 cm</p> <p>Inv. 3539</p> <p>Doação de Maria Teresa Noronha Feio</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77253</p>
	<p>Michael Biberstein</p> <p>Modelo à escala 1/8 da proposta da pintura para o teto da Igreja de Santa Isabel, 2010</p> <p>Técnica: Pintura acrílica sobre papel e madeiras diversas (maquete)</p> <p>Aproximadamente 3,5 x 1,8 x 3,5m</p> <p>Doação de Appleton e Domingos Arquitetos Lda.</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Rodrigo Oliveira</p> <p>A Primeira Pedra (e todas as outras mais), 2011.</p> <p>Inv: 3428</p> <p>Perfis em cartão prensado com 40 x 40 x 4c.</p> <p>Dimensões da instalação: variáveis a partir da articulação de quadrados de 40 x 40cm. Maquete: 70 x 70 x 180cm (h). Desenhos: D1 + D2 - 59,4 x 42cm cada; D3 + D4 - 21 x 29,7cm cada; Desenho de esquema de construção Primeira Pedra - 42 x 29,7cm; Conjunto de 6 desenhos e colagem sobre papel - cada 21 x 29,7cm</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA</p> <p>Fev .2020</p> <p>77252</p> <p>77263-77272</p>

	<p>Ana Vidigal</p> <p><i>"The brain is deeper than the sea"</i> (Projeto Ana / Malhoa), 2011</p> <p>Inv. 3440</p> <p>Técnica: impressão a jacto de tinta em papel Fineart (prova única)</p> <p>Dimensões: 130 X320 cm</p> <p>Doação da autora</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>António Olaio</p> <p>Titulo: <i>This Window is blocking my Windows</i>, 2011</p> <p>Categoria: Vídeo</p> <p>Inv. 3456</p> <p>Doação: Amigos do Museu do Chiado</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA FOTOGRAFADA só a 1ª Fev .2020</p> <p>77250</p>
	<p>Carlos Noronha Feio</p> <p><i>Plant Life of the Pacific World: uncatalogued species: 1</i>, 2011</p> <p>Impressão tipo C em colagem fujifilm Crystal de arquivo montado em papel fotográfico hahnemuhle</p> <p>31,5 x 38 cm</p> <p>Inv. 3543</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p><i>Plant Life of the Pacific World: uncatalogued species: 6</i>, 2011</p> <p>Impressão tipo C em colagem fujifilm Crystal de arquivo montado em papel fotográfico hahnemuhle</p> <p>31,5 x 38 cm</p> <p>Inv. 3544</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p><i>Plant Life of the Pacific World: Figure 86</i>, 2012</p> <p>Colagem digital em papel fotográfico Hahnemuhle</p> <p>31,5 x 38 cm</p> <p>Inv. 3540</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>

	<p>Plant Life of the Pacific World: Figure 241, 2012</p> <p>Colagem digital em papel fotográfico Hahnemuhle</p> <p>31,5 x 38 cm</p> <p>Inv. 3542</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Plant Life of the Pacific World: Figure 95, 2012</p> <p>Colagem digital em papel fotográfico Hahnemuhle</p> <p>31,5 x 38 cm</p> <p>Inv. 3541</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Sara & André</p> <p>Couple-in-waiting, 2014</p> <p>Escultura em resina e fibra de vidro com tecido</p> <p>Inv. 3528</p> <p>Doação dos autores</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FOTOG RAFADA Fev .2020</p> <p>77254</p>
	<p>Beneath each and every construction there will always be a landscape, 2015</p> <p>Lenço de seda com impressão digital e bainhas feitas à mão</p> <p>1220 x 130cm</p> <p>Inv. 3538</p> <p>Doação de Carlos Noronha Feio</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>Marco Godinho</p> <p>Dichiarazione Universale (Versão italiana), 2015</p> <p>Tinta sobre papel</p> <p>29,7 x 21cm</p> <p>Inv. 3167</p> <p>Doação do autor</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>

	<p>Inês Norton Título: Induced Mutation Data: 2019 Técnica: cerâmica e suporte aço inox Dimensões: 12 x 18cm Doação da autora</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>
	<p>René Bertholo <i>Libre livre, 1960</i> Técnica: livro impresso à mão Dimensões: 33 x 12,5cm Doação Fundação Calouste Gulbenkian Obs. Esta obra foi doada à Gulbenkian pelo Dr. Capelo: por sua vez, a Gulbenkian que já tinha esta obra, ofereceu ao nosso museu.</p>	<p>Valor atribuído:</p>	<p>FALTA</p>

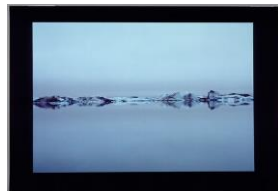
ANEXO E - Lista de obras de fotografia para a exposição “Dissonâncias



30193



30194



30195



30196



30227_1



30227



34232



34275



34276



34277



46252



49771



49780



53766



54344

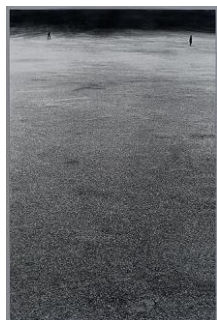


54358

O MNAC: A Exposição no contexto educacional



54369



54370



54371



54372



54365



54366



54367



54368



54460



54463



54464



55118



55123



55124



55125



55126

O MNAC: A Exposição no contexto educacional



55127



55128



55129



55130



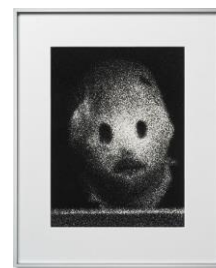
55131



63615



65506



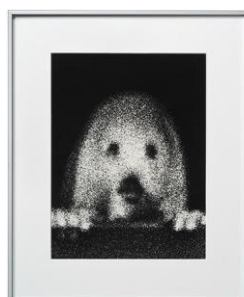
65507



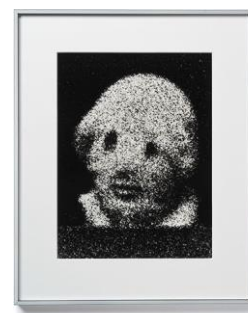
65508



65509



65510



65511



65512



75129



75130



75131



77241



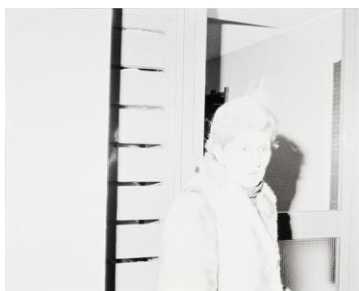
77242



77243



77248



77249



77337

ANOS 40 / 50 - Fotografia

EDUARDO HARRINGTON SENA

Cerca de 601 negativos a preto e branco em película (Anos 40 /50), 534 fotografias positivas a preto e branco, selos de salões fotográficos nacionais e internacionais; 19 diplomas.



Doação de Maria Fernanda Rosa Nunes Sena

ADELINO LYON DE CASTRO



Espólio fotográfico constituído por: 72 fotografias positivas a preto e branco (vintage); 1 (uma) medalha de basketball do SLB; 1(uma) medalha de corrida 100m do SLB; 1 (uma) placa do I Concurso Fotográfico da Escola Rodrigues Sampaio, Março 1952.

Doação Francisco Lyon de Castro




NUNO CALVET

	<p>Nuno Calvet Família Minhota Inv. 3522</p>
	<p>Nuno Calvet Fátima Inv. 3523</p>


	<p>Nuno Calvet Lisboa Inv. 3524</p>
	<p>Nuno Calvet Lisboa Inv. 3526</p>

	<p>Nuno Calvet Lisboa (lota) Inv. 3525</p>
	<p>Nuo Calvet Penedo-Marão Inv. 32</p>



1976

	<p>Nuno Calvet Alentejo, 1977 Inv. 3519</p>
	<p>Nuno Calvet Alentejo, 1977 Inv. 3520</p>
	<p>Nuno Calvet Alentejo, 1977 Inv. 3521</p>

1978

	<p>Ernesto de Sousa</p> <p>Título: <i>Revolução, Corpo, Tempo</i>, 1978</p> <p>Categoria: Fotografia (9 fotografias a preto e branco)</p> <p>Inv. 3174</p> <p>Doação: Isabel Alves</p>
---	--

1995 / 1996



	<p>Jorge Molder</p> <p>Título: <i>Da série TV</i>, 1995-1996</p> <p>Categoria: Fotografia</p> <p>Dimensões: 128 x 128 cm</p> <p>Doação: Amigos do Museu do Chiado</p> <p>Inv. 3443</p>
	<p>Jorge Molder</p> <p>Título: <i>Da série TV</i>, 1995-1996</p> <p>Categoria: Fotografia</p> <p>Dimensões: 128 x 128</p> <p>Doação: Amigos do Museu do Chiado</p> <p>Inv. 3444</p>


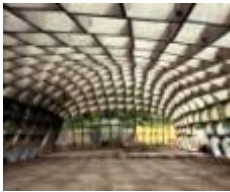



1999




	<p>Augusto Alves da Silva Titulo: <i>Da série Shelter</i>, 1999 Categoria: Fotografia Dimensões: 55,5 x 64,5cm Doação: Amigos do Museu do Chiado Inv. 3448</p>
	<p>Augusto Alves da Silva Titulo: <i>Da série Shelter</i>, 1999 Categoria: Fotografia Dimensões: 55,5 x 64,5cm Doação: Amigos do Museu do Chiado Inv. 3447</p>





2003

ESTAS FOTOS, EMBORA NÃO ESTEJAM INSERIDAS NO MATRIZ TÊM Nº DE INVENTÁRIO


	<p>Paulo Catrica Antinomia: vistas e objetos arquitetónicos, 2003-2008 Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival. Fotografia 15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel) Inv. 3149 Doação do artista</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetónicos, 2003-2008 Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival. Fotografia 15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel) Inv. 3150</p>


	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel)</p> <p>Inv. 3151</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel)</p> <p>Inv. 3152</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel)</p> <p>Inv. 3153</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel)</p> <p>Inv. 3154</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel)</p> <p>Inv. 3155</p>


	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3156)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3157)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3158)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3159)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3160)</p>

	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3161)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3162)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3163)</p>
	<p>Antinomia: vistas e objetos arquitetônicos, 2003-2008</p> <p>Processo de cores analógicas (C-Type) impressas em papel Fuji Archival.</p> <p>Fotografia</p> <p>15 x 12 cm (imagem); 30 x 40 cm (papel Inv. 3164)</p>


2007

<p>Mónica de Miranda Data:2007 Titulo: Nations Biting Técnica: Instalação vídeo, HD, som, cor, ed. 5 + 2P. A Sem nº de inventário Doação da artista Valor:</p>	
--	---


	<p>Título: AK 47 (da série confidencial/desclassificado) Data: 2007-2008 Técnica: Impressão jacto de tinta sobre papel HP Dimensões: 53 x 122 cm (imagem9) Valor atribuído:</p>
--	---


	<p>Título: G3 (da série confidencial/desclassificado) Data: 2007-2008 Técnica: Impressão jacto de tinta sobre papel HP Dimensões: 53 x 142 cm (imagem) Valor atribuído:</p>
---	---

2009



<p>Ana Pérez-Quiroga Título: Inventário- Diário# 1Phales, 2009 Técnica- Video (DVD9, cor, som, 3'</p>	 <p>SEM FOTO</p>
---	--


2010



	<p>José Pedro Cortes Treixedo 2010 Fotografia Sem número de inventário Doação do autor Sem valor atribuído nas “ contrapartidas” do formulário de doação.</p>
--	--

<p>Ana Pérez-Quiroga e Patricia Guerreiro Data: 2010 Título: As Aventureiras Again Técnica: Video (DVD), cor, som, 4'21'' Indicar no uso público: doação das artistas</p>	 <p>SEM FOTO</p>
--	--



2012

	<p>Manuel Botelho</p> <p>Título: 163. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal)</p> <p>Data: 2012-2014</p> <p>Técnica: jacto de tinta sobre papel fine art</p> <p>Dimensões: 138,8 x 186,6 cm (imagem: 126,8 x 164,6 cm)</p> <p>Doação do autor</p> <p>Valor atribuído:</p>
	<p>Manuel Botelho</p> <p>Título: 160. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal)</p> <p>Data: 2012-2014</p> <p>Técnica: jacto de tinta sobre papel fine art</p> <p>Dimensões: 150 x 186,1 cm (imagem: 128 x 164,6 cm)</p> <p>Doação do autor</p> <p>Valor atribuído:</p>

<p>Autor: Henrique Vieira Ribeiro</p> <p>Data: 2012-2014</p> <p>Título: A Casa: 50-12</p> <p>FullHD vídeo, PAL, 16:9, B/W, sem som, 10' 00'</p> <p>Valor atribuído:</p> <p>Doação do artista</p> <p>Como deve figurar no uso público: não faz questão de ser mencionado</p>	
---	--

<p>Tatiana Macedo Data: 2014 Untitled (Candy), 2014, fotografia a cores, impressão a jacto de tinta em papel Epson, 115 x 75.5 cm, ed. 1/3 Doação da artista Valor atribuído: Indicar no uso público: doação da artista</p>	
<p>Tatiana Macedo Data: 2014 Untitled (David), 2014, fotografia a cores, impressão a jacto de tinta em papel Epson, 110 x 159 cm, ed. 1/3 Doação da artista Valor atribuído: Indicar no uso público: doação da artista</p>	

2017

 <p>6 min 30 seg</p>  <p>5 min 08 seg</p>	<p>Manuel Botelho Título: 212.Álbum/2019 Data: 2017-2019 Técnica: Vídeo full HD; sem som Extensão: 6 min 30 seg; 5 min 08 seg Doação do autor Valor atribuído:</p>
---	--

2018

DIVERSOS

ERNESTO CANTO DA MAIA

Conjunto de fotografias reproduzindo obras do escultor, originais avulsas num álbum, revistas e catálogos e cartas manuscritas e datilografadas.

Doação Paulo Henriques

ARNALDO FONSECA – SÉCULO XIX/ XX

164 Fotos, 19 publicações e 6 documentos

Fotografias e documento

VELOSO SALGADO

Espólio de fotografia, pintura, desenho e escultura entre outros.

JORGE SILVA ARAÚJO – Década de 50

Espólio de fotografia

GÉRAD CASTELLO-LOPES

Espólio de fotografia – Consultar o catálogo “ Batalha de Sombras”.

ANEXO F - Lista de artistas em exposição “Dissonâncias”

DOAÇÕES		AQUISIÇÕES	
1	Ana Pérez-Quiroga		Augusto Alves da Silva
2	Ana Vidigal	40	Columbano Bordalo Pinheiro
3	André Cepêda	41	Hugo Canoilas
4	António Olaio	42	João Cristino da Silva
5	Arnaldo Fonseca	43	José Luís Neto
6	Artur do Cruzeiro Seixas	44	José Maçãs de Carvalho
7	Augusto Alves da Silva	45	Júlia Ventura
8	Carlos Noronha Feio		Sara e André
9	Cristina Ataíde		
10	Ernesto de Sousa		
11	Gérard Castello-Lopes		
12	Hein Semke		
13	Henrique Vieira Ribeiro		
14	Inês Norton		
15	João Camacho		Francisco
16	Jorge Molder		
17	João Moniz Pereira		
18	João Pedro Vale		

19	<i>Jorge Barradas</i>
20	<i>Jorge Oliveira</i>
21	<i>Jorge Pinheiro</i>
22	<i>Jorge Silva Araújo</i>
23	<i>José A Marco Godinho</i>
24	<i>José Pedro Cortes</i>
25	<i>Manuel Botelho</i>
26	<i>Márcio Vilela</i>
27	<i>Maria Barreira</i>
28	<i>Maria Gabriel</i>
29	<i>Mário Cesariny</i>
30	<i>Miguel Soares</i>
31	<i>Mónica de Miranda</i>
32	<i>Nuno Calvet</i>
33	<i>Nuno San Payo</i>
34	<i>Pedro Portugal</i>
35	<i>René Bértholo</i>
36	<i>Rodrigo Oliveira</i>
37	<i>Rolando Sá Nogueira</i>
38	<i>Sara e André</i>
39	<i>Víctor Pires Vieira</i>

ANEXO G - Ficha técnica da Exposição e do Catálogo

FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION CREDITS

Organização | Organization

Museu Nacional de Arte Contemporânea

Diretora | Director

Emília Ferreira

Curadoria | Curator

Adelaide Ginga

Emília Tavares

Textos | Texts

Adelaide Ginga

Emília Ferreira

Emília Tavares

Maria de Aires Silveira

Produção | Production

Isabel António

Assistente de Produção | Production Assistant

Diana Raposo

João Carneiro

Carlos Alves (estagiário)

Comunicação | Communication

Fátima Faria Roque

Assessoria administrativa | Administrative assistants

Angelina Pessoa

Sofia Khan

Assistência à montagem | Exhibition installation assistants

António Rasteiro (coordenação | coordinator)

Alberto Gomes

Montagem | Assembly

Helena Nunes

Tamanho Prático

Conservação e Restauro | Conservation and Restoration

Laboratório de Conservação e Restauro – L J F

Arquivo de Documentação Fotográfica da DGPC

Design gráfico | Graphic design

Negrilo Produção Editorial

Tradução | Translation

Kennis Translations

O MNAC: A Exposição no contexto educacional

Impressão | Printing

LAG – Artes Gráficas, Lda.

Sinalética | Sinaletic

Logotexto

Construção | Construction

J.C. Sampaio

Transportes | Transportation

RN Trans

Feirexpo

Seguros | Insurance

Lusitânia

FICHA TÉCNICA CATÁLOGO | PUBLICATION CREDITS

Edição | Edition

MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Emília Ferreira

Textos | Texts

O MNAC: A Exposição no contexto educacional

Emília Ferreira

Adelaide Ginga

Emília Tavares

Maria de Aires Silveira

Design gráfico | Graphic design

Negrilo Produção Editorial

Créditos Fotográficos | Photographic Credits

A D F

Traduções e revisões | Translations and Proofreading

KennisTranslations

Impressão | Printing

LAG – Artes Gráficas, Lda.

© Dos textos: os autores | For the texts: the authors

© Das imagens: os autores e os proprietários | For the images: the authors and the owners

© Da presente edição | For this publication: Direção Geral do Património Cultural – MNAC

ISBN:

Depósito Legal | Legal Deposit:

500 exemplares em português e inglês/

500 copies in portuguese and english