

Margarida Alexandra Tavares Mourato Pais Ribeiro / Orientador: Prof. Doutor Filipe Themudo Barata / Co-orientador: Mestre João Pinharanda

Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) : Percurso Museológico

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de História

III.º CURSO DE MESTRADO EM MUSEOLOGIA (2003-2005)

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS (MACE): PERCURSO
MUSEOLÓGICO**

Margarida Alexandra Tavares Mourato Pais Ribeiro

Orientador: Professor Doutor Filipe Themudo Barata

Co-orientador: Mestre João Pinharanda

ÉVORA 2010

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS (MACE): PERCURSO MUSEOLÓGICO

RESUMO

O Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) faz parte de um recente grupo de museus de arte contemporânea, bem como de centros de arte moderna surgidos nos últimos anos em Portugal, procurando afirmarem-se, quer no tecido cultural das cidades onde se integram, quer no país em geral, com programas museológicos de qualidade. Inaugurado em 2007, o MACE afigura-se, tanto no contexto local como nacional com uma proposta positiva e inovadora, em torno do qual existem muitas expectativas. Trata-se, pois, do momento oportuno para reflectir sobre os primeiros anos da sua actividade. Entre as intenções e a realidade, qual é o estado da arte? Tendo como ponto de partida o trabalho que desenvolvi durante três anos no MACE, o qual acompanhou de perto, não apenas a sua implementação, mas também os primeiros anos de vida do museu, este trabalho pretende não só contar como surgiu este espaço museológico, mas também fazer uma análise crítica do trabalho até hoje realizado, reflectindo sobre o presente mas lançando também pistas de trabalho para o futuro.

PALAVRAS – CHAVE

Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Museologia, Colecção de Arte Contemporânea, Colecção António Cachola, Projecto Museológico.

CONTEMPORARY ART MUSEUM OF ELVAS (MACE): MUSEOLOGICAL TRACK

ABSTRACT

The Contemporary Art Museum in Elvas (MACE) is part of recent group of contemporary art museums as well as modern art centers that have recently been created in Portugal. They are trying to impose themselves in the different cultural aspects of the town or country they are in with museological programs of high quality. It officially opened in 2007 and has now an important role both in the local and national context presenting positive and innovative proposals from which many expectations are set. I think it's time to think and reflect about the first years of its activity. Between the intentions and reality what is the state of art? As I have worked in this museum for three years I have seen not only its implementation but also its evolution. So, the aim of my study is to explain the way this museological space emerged and do a critical analysis of the work that has already been done there bearing in mind the present and laying the foundations for future projects.

KEY - WORDS

Contemporary Art Museum of Elvas, Museology, Contemporary Art Collection, António Cachola Collection, Museological Project.

AGRADECIMENTOS

As minhas palavras de agradecimento destinam-se em primeiro lugar para o meu orientador, o Professor Doutor Filipe Themudo Barata, por ter aceite orientar este trabalho e pelo apoio e estímulo demonstrado para a conclusão desta etapa.

Ao Mestre João Pinharanda, enquanto co-orientador deste trabalho, pelo seu contagiante optimismo, e também pela amizade e apoio demonstrado durante os três anos de trabalho no MACE.

Um agradecimento muito especial à minha colega e amiga Ana Carvalho, pela preciosa ajuda e criteriosos conselhos, pelas palavras de estímulo, pela revisão do texto e fundamentalmente pela sua amizade.

Ao Director do MEIAC, António Franco, pela disponibilidade e atenção que concedeu para a realização da entrevista e pela sua amizade.

Ao Carlos Melo e ao Nuno Malta de Abreu, agradeço pela preciosa ajuda na revisão do texto.

Não poderia deixar de referir todos aqueles que directa ou indirectamente contribuíram para que se concluísse esta etapa: professores, colegas e amigos.

À minha família, em especial à minha mãe e ao meu filho, que pacientemente aguardaram pelo meu “regresso”.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
LISTA DE ABREVIATURAS	7
RELATÓRIO DE ESTÁGIO	8
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: DA COLECÇÃO AO MUSEU	21
1.1 - Nascimento de um museu	24
1.2 - A colecção	29
1.3 - Programa museológico, missão e objectivos do museu	34
1.4 - Um edifício, história e projecto de adaptação	36
1.5 - Espaços e valências funcionais	43
CAPÍTULO II – OS PRIMEIROS ANOS DO MUSEU: UMA ANÁLISE CRÍTICA	53
2.1 - Estudo e investigação	54
2.2 - Política de incorporações	55
2.3 - Inventário e documentação	58
2.4 - Programa de exposições	60
2.5 - Conservação	64
2.6 - Acessibilidade	67
2.7 - Segurança	69
2.8 - A educação no museu: serviço educativo e públicos	70
CAPÍTULO III – ELEMENTOS DE REFLEXÃO PARA O FUTURO: QUE EXPECTATIVAS?	78
3.1 - O MACE no contexto local e nacional	79
3.2 - Fragilidades e potencialidades do projecto – que museu?	84
CONCLUSÃO	91

BIBLIOGRAFIA	94
ANEXO 1 - Protocolo	I
ANEXO 2 - Mapa 1 - Número de obras por artistas	XII
ANEXO 3 - Ficha de inventário (exemplos)	XIII
ANEXO 4 - Etiquetas para marcação de obras (exemplos)	XV
ANEXO 5 - Lista da colecção MACE - CAC (exemplo)	XVI
ANEXO 6 - Entrevista a João Pinharanda	XVII
ANEXO 7 - Entrevista a António Franco	XXV
ANEXO 8 - Plano de Conservação Preventiva	XXIX

LISTA DE ABREVIATURAS

APOM – Associação Portuguesa de Museologia

CAC – Coleção António Cachola

CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Fundação Calouste Gulbenkian)

CME – Câmara Municipal de Elvas

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

IPM – Instituto Português dos Museus

MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas

MEIAC – Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporanea

PM – Programa Museológico

POC – Programa Operacional de Cultura

RPM – Rede Portuguesa de Museus

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O presente relatório, realizado ao abrigo do Processo de Bolonha, diz respeito ao estágio profissionalizante de trezentas horas, integrado na parte final do plano curricular do Mestrado em Museologia, da Universidade de Évora. Surge na sequência do percurso académico, como um importante meio de consolidação dos conhecimentos e competências adquiridas ao longo dos três semestres de formação escolar, de forma a atingir um dos objectivos do curso, isto é, um bom desempenho futuro como profissionais da área dos museus. A integração numa unidade museológica e a vivência da sua dinâmica era, por conseguinte, recomendável ou mesmo imprescindível para a aplicação dos conhecimentos teóricos adquiridos.

Findo o estágio, permaneci na unidade museológica de acolhimento, o Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE), por mais três anos com contratos de trabalho a termo certo. Deste modo, o relatório visa pôr um ponto de ordem ao trabalho efectuado na instituição escolhida para a realização do estágio, assim como dar a conhecer a própria instituição, procedendo-se deste modo a um enquadramento necessário ao trabalho desenvolvido.

O MACE surgiu assim, como um grande incentivo na concretização dos objectivos propostos para o estágio, na medida em que pelas características da sua colecção e actividades previstas, se integrou perfeitamente no âmbito do trabalho para o qual me sinto mais vocacionada, apresentando-se não só como uma forma de validar competências técnicas, mas também como um centro de investigação para o futuro.

O trabalho desenvolvido durante o período em que se realizou o estágio e nos anos que se seguiram da minha colaboração com o museu, titulado por um contrato, centrou-se necessariamente no âmbito do estudo da Colecção António Cachola (CAC), passando também pela diversidade de “tarefas” que envolvem esse estudo. Do mesmo modo, e dado que a entrada no museu se deu cerca de um ano e meio antes da sua abertura ao público, e considerando que permaneci como a única funcionária no “quadro” do museu durante aproximadamente um ano, realizei todo um conjunto de tarefas preparatórias, fundamentais para o conhecimento do museu e aquisição de competências específicas para reflectir sobre o projecto. Mais tarde, enquanto contratada como técnica superior de museologia

no MACE, as tarefas desenvolvidas foram também as mais variadas, necessárias à implantação do museu, quer nos fundamentais aspectos técnicos, para a sua instalação física e administrativa, quer ainda na criação de uma boa imagem pública com os diferentes parceiros contactados. Esta abrangência de actividades realizadas revelou-se de grande importância para a compreensão da dinâmica museológica, tendo sido uma experiência enriquecedora no meu percurso profissional.

Mais concretamente, as tarefas realizadas no MACE enquadram-se claramente no âmbito das principais actividades museológicas (estudo e investigação; incorporação; inventário e documentação; conservação; segurança; interpretação e exposição; educação), como se poderá confirmar ao longo das próximas linhas e se desenvolve ao longo de todo o relatório.

Neste sentido, relativamente ao **estudo e investigação**, no início do estágio o trabalho debruçou-se, fundamentalmente, no conhecimento da colecção a incorporar no MACE. Primeiramente, estabelecendo um contacto bastante próximo com o próprio coleccionador, ao que se seguiu uma fase de pesquisas *online* e contactos com os artistas, galeristas e museus, de forma a solicitar toda a informação possível sobre as obras da CAC, mas também sobre os artistas, nomeadamente no que respeita ao seu *curriculum*. Deste modo, pretendia-se também reunir informação com vista a elaborar, mais tarde, o inventário.

O estudo da CAC foi efectivamente uma das actividades fundamentais para o desenvolvimento de outras acções no museu. Neste contexto, a pesquisa realizada revelou-se de extrema importância para a elaboração do primeiro e segundo catálogo produzidos pelo museu. No caso do segundo catálogo, o trabalho desenvolvido culminou na deslocação a Lisboa ao atelier *Henrique Cayatte Design*, responsável pelo design do catálogo, onde durante duas semanas procedi a coordenação editorial da publicação. Para além disso, o trabalho de pesquisa realizado estruturou outras actividades do museu, designadamente as três exposições organizadas, o inventário da colecção e o inventário fotográfico, entre outras.

Ainda ao nível da investigação, em conjunto com a equipa do museu, realizei várias pesquisas conducentes, por exemplo, à elaboração dos guiões das visitas guiadas e dos áudio-guias, incluindo também a organização e selecção de informação a ser divulgada no posto multimédia do museu. Neste contexto vale a pena referir também a realização de um artigo para a revista “Elvas, História Viva” sobre a abertura do MACE.

No que diz respeito à **incorporação**, as actividades por mim desenvolvidas visaram, sobretudo, a supervisão da entrada da CAC no MACE, garantindo, por sua vez, todos os procedimentos associados à sua gestão e instalação. Entre as tarefas executadas refiram-se as seguintes: Elaboração de listagens da CAC de acordo com o protocolo realizado entre a Câmara Municipal de Elvas (CME) e o coleccionador, com vista à verificação do seu cumprimento no momento em que o espólio desse entrada no museu; Contratação de empresa especializada nesta área para transporte das obras; Acompanhamento e verificação das obras, no momento da chegada da CAC ao museu bem como organização e acondicionamento em espaço de reserva. Seguiu-se o tratamento de toda a parte processual relativamente à incorporação da colecção no museu, que incluiu: A elaboração de uma listagem final para efectivar o depósito (anexo1 do protocolo), com as anotações que se entenderam necessárias; Procedimentos com vista à elaboração do seguro da CAC; e Elaboração e verificação do auto de entrega e recebimento, em colaboração com o gabinete jurídico da CME, a fim de dar cumprimento ao exposto na quarta cláusula (n.º 2) do protocolo. Deste modo, anexava-se também, nova lista de depósito (anexo 2), correspondente às novas aquisições por parte do coleccionador, não contempladas no anexo 1¹.

Também neste domínio se podem acrescentar algumas tarefas relacionadas com o empréstimo de obras. Assim, elaborei uma ficha de empréstimo, incluindo o seu grafismo, permitindo a documentação da saída de obras para exposições noutros museus ou instituições. Neste contexto, foram realizados todos os procedimentos e pareceres técnicos a fornecer à CME, relacionados com os empréstimos e a realização de todos os contactos necessários com as instituições que solicitassem os empréstimos, portuguesas e estrangeiras, incluindo também o controle e verificação à saída e entrada das obras no museu.

O **inventário e documentação** da CAC constituíram uma das principais funções desenvolvidas ao longo do meu trabalho no museu. Durante o primeiro ano de trabalho e tendo em conta que a colecção permanecia sob a guarda do coleccionador, elaborou-se um estudo e plano preliminar para criação de todo o sistema e organização do inventário. Assim, numa primeira fase e a partir de um ficheiro informático fornecido pelo coleccionador, dei início ao estudo e à elaboração de listas, em formato *Excel e Word*, organizadas por categorias com identificação do número de componentes, por obra, artistas e número de obras. Para além disso, realizei um estudo relativo ao número de inventário a

¹ No anexo 1 ao protocolo celebrado entre a CME e o coleccionador em 2001 constavam as primeiras 116 obras a depositar no museu. Em 2007, quando se efectivava o depósito das obras no museu, anexava-se como adenda ao protocolo um anexo 2, com as novas aquisições realizadas pelo coleccionador durante esses seis anos, igualmente a depositar no museu.

seguir pelo museu e sua correspondência com cada obra. Desta forma, no momento de entrada da colecção no museu, todas as obras já estavam identificadas com o respectivo número de inventário.

Ainda relacionado com o inventário e no contexto do trabalho realizado no primeiro ano da minha colaboração com o museu, concebi, em termos de design, os livros de registo do museu. Assim, foram criados, um livro de depósito, um livro de empréstimo, um livro de registo de entrada e saída de obras e um para a futura colecção do MACE. Elaborei, ainda, a ficha de inventário, com a preocupação de respeitar a linha gráfica proposta pelos designers para o museu². Iniciou-se o preenchimento das mesmas, com a informação disponibilizada pelo coleccionador, nomeadamente, ficha técnica das obras e também com a informação resultante das pesquisas iniciadas anteriormente. A restante informação só foi possível organizar, posteriormente, fruto da observação de cada obra. Após o depósito da CAC, procedeu-se e orientou-se a continuação deste trabalho de classificação do acervo e das novas incorporações realizadas pelo coleccionador. Do mesmo modo, realizou-se a verificação das obras no que respeita ao estado de conservação, assim como a sua identificação por meio de etiquetas³, igualmente criadas para o efeito, à semelhança das fichas de inventário, respeitando a linha gráfica criada para o museu.

Quando adquirido e instalado o programa *Matriz*, já com o museu em funcionamento, procedeu-se à informatização do inventário. À data da minha saída do museu, cerca de um terço da colecção estava já informatizada. Em igual percentagem ficou a identificação da colecção por meio das etiquetas, na medida em para o efeito, ao ser necessário proceder à movimentação das obras, foi impossível ser realizada a referida tarefa, com mais celeridade, por falta de recursos humanos disponíveis.

Ao nível da **conservação**, mais especificamente da conservação preventiva, e antes da abertura do museu, houve a preocupação de elaborar uma pesquisa, sobre todos os procedimentos a ter em conta nesta área e quais os melhores equipamentos a adquirir para o controlo das condições ambiente do museu. Neste sentido, e com o apoio de Luís Elias Casanovas, realizaram-se todos os procedimentos no sentido de adquirir o material e equipamento necessários. Já com todo o equipamento em funcionamento procedia-se à leitura, verificação, interpretação e arquivo das informações provenientes dos equipamentos (ex. termohigrógrafos). Quanto aos *dataloggers*, à data da minha saída do museu ainda não tinham sido instalados.

² Cf. anexo 3 - Ficha de inventário (exemplos).

³ Cf. anexo 4 - Etiquetas para marcação de obras (exemplos).

Ainda nesta área, foram elaboradas listas de verificação e análise a todas as obras da colecção com a colaboração de uma empresa especializada, contratada para executar os trabalhos de conservação e restauro. Fruto desta observação, cerca de oitenta obras da colecção foram sujeitas a intervenções de conservação.

Para além do equipamento, foi também da minha responsabilidade a aquisição de materiais de apoio à conservação preventiva, nomeadamente luvas *acid free*, a distribuir pelos colaboradores que procediam ao manuseamento de obras.

Considerando a conservação como uma das funções museológicas passível de se incorrer em alguns descuidos, pelo próprio desconhecimento das suas boas práticas, elaborei um regulamento interno, de normas e procedimentos no âmbito da conservação preventiva⁴, tendo como base de trabalho, a pesquisa de regulamentos internos de outros museus nacionais, disponibilizados *online*. Este plano, para além de fazer a identificação pormenorizada de todo o edifício, dos espaços, das valências e dos materiais utilizados na construção, analisa factores de risco, as condições em que as obras estão instaladas, identifica os diversos poluentes, as questões de segurança a ter especial atenção no museu e espaço envolvente, as questões relativas à limpeza e manuseamento das obras, entre outros aspectos a ter em consideração. Também aqui, se achou conveniente a chamada de atenção para a necessidade de formação dos colaboradores e funcionários, especialmente aos que trabalhavam directamente com as obras.

No que respeita à **segurança**, a minha colaboração nesta área incluiu o acompanhamento das mais variadas equipas técnicas na verificação dos equipamentos e, junto delas, perceber os princípios básicos para o seu bom funcionamento e autonomia na resolução de problemas. Neste contexto, fui designada como a pessoa de contacto no caso de ocorrência de problemas, nomeadamente de intrusão, incêndio, etc., tendo sido chamada para esse efeito inúmeras vezes, acompanhando agentes de segurança pública ao museu durante a noite, numa fase de afinação dos sistemas de alarme.

Do ponto de vista da **interpretação e exposição**, o trabalho centrou-se no apoio e na assessoria ao director de programação nas tarefas relacionadas, sobretudo com a organização e montagem das exposições. Neste contexto, podem ser referidas, a título de exemplo, algumas das funções desempenhadas: pedidos de orçamentos, contratação de serviços e acompanhamento, tais como,

⁴ Cf. anexo 8 - Plano de Conservação Preventiva.

transportes, seguros, equipas de montagem, equipas de iluminação, impressão de folhas de sala (incluindo o seu design gráfico), plataformas elevatórias, entre outros. Acresce ainda a recolha de toda a informação necessária às exposições, para os textos dos painéis retró-iluminados, para as faixas de exposição, folhas de sala e para as tabelas das obras. Era também de minha responsabilidade a recolha de todos os dados dos materiais referidos e assegurar a sua entrega ao atelier responsável por este trabalho (*Henrique Cayatte Design*), assim como verificar que o trabalho era posteriormente fornecido à gráfica.

Previamente à montagem de exposições, uma das funções a meu cargo era a elaboração de listas provisórias das obras a integrar a exposição e proceder junto dos funcionários à sua distribuição pelas galerias previstas para a sua colocação.

Das minhas atribuições fazia também parte o acompanhamento dos artistas e respectivas equipas na montagem das obras, recolhendo informação sobre procedimentos a ter na sua desmontagem, futuras montagens, aspectos de conservação a ter em conta, entre outros aspectos. Parte desta informação foi, posteriormente, incorporada às observações das fichas de inventário.

Refira-se ainda no âmbito do apoio técnico às exposições, a criação de ficheiros informáticos, que englobavam tudo o que dizia respeito a cada exposição, ou seja, listas em formato *Excel* com a indicação de quais os artistas, as obras e sua localização por galerias, a fim de esta informação permanecer nos arquivos do museu.

Com o intuito de se proceder à montagem de exposições, por exemplo, no espaço do Paiol⁵, coube-me a responsabilidade de fazer o levantamento ao nível da arquitectura deste edifício, dada a indisponibilidade de técnicos da CME para este efeito, em tempo útil.

A par com as tarefas já referidas, fazia também parte do trabalho propor algumas actividades à CME para dinamização do museu. Assim, como proposta daquela que seria a “primeira exposição” do MACE, no período que antecedeu a abertura do museu, propôs-se a projecção em dois ou três ecrãs de grandes dimensões, a colocar em locais estratégicos da cidade, sendo que uma se situaria obrigatoriamente na fachada do museu, tirando partido dos andaimes e da tela que cobria o edifício. As projecções apresentariam, tanto a maquete virtual do museu, como de algumas obras de vídeo que integram a colecção, ou ainda uma projecção *flash* de fotografias das obras. Desta forma, pretendia-se

⁵ Paiol de Nossa Senhora da Conceição, cedido pelo Ministério da Defesa, que funciona como extensão ao espaço expositivo do MACE.

envolver a comunidade no projecto do museu que se iniciava, dando deste modo a conhecer a dimensão e o alcance do projecto, e iniciando a familiarização da comunidade com as obras de arte que viriam a integrar o MACE. No entanto, esta actividade não obteve qualquer resposta da CME e não se chegou a realizar.

Desenvolvi, igualmente, algumas actividades no contexto da **função educativa** do MACE. O “Museu vai à Escola” foi uma das actividades que coordenei e para a qual criei um guião, direccionado aos alunos e professores do 1º ciclo. Esta acção realizou-se entre Março e Maio de 2007, aproveitando os momentos que antecederam a abertura do museu. Este projecto teve como principal objectivo dar a conhecer o museu, sensibilizando os alunos e professores para o novo equipamento e, essencialmente, dar-lhes a conhecer alguns dos conceitos fundamentais implícitos num museu desta natureza. A acção desenvolveu-se em quatro tempos e em torno da colecção, nessa altura ainda na posse do coleccionador, mas também do próprio edifício, dando assim a conhecer o espaço físico da sua implementação:

1. Apresentação do museu e do seu edifício por parte de um narrador, com recurso a projecção em *Power Point*.
2. Abordagem dos conceitos de Museu, Museu de Arte e Contemporâneo.
3. Apresentação de algumas obras da colecção, relacionando-as com as profissões que se encontram representadas no museu, nomeadamente a pintura, a escultura, a fotografia e o vídeo. Neste momento e em simultâneo com a apresentação das obras em projecção surgiam, uma a uma, quatro personagens representativas de quatro profissões existentes no museu, a título de exemplo. Cada uma destas personagens aparecia vestida com os adereços próprios da sua actividade, explicando-a e dizendo em que consiste o seu trabalho, assim como convidado os alunos a visitarem as suas obras no museu; e
4. Por último, era feito um convite aos alunos a serem eles próprios também artistas e a realizarem uma “obra de arte”. Para tal eram formados grupos com três ou quatro alunos, os quais eram convidados a pegarem numa cadeira “velha” e transformarem-na numa “obra de arte”, peça de museu. Aqui falava-se da descontextualização do objecto da função para o qual foi criado. A cada grupo de trabalho foram fornecidas lãs de várias cores para que envolvessem a cadeira ao seu gosto, alterando assim a função do objecto, transformando-o num objecto de arte. Por fim cada escola escolhia duas cadeiras, a participar na exposição da “Feira da Criança”, que se realiza em Junho, no dia da criança.

Os principais objectivos desta actividade, eram assim, sensibilizar a comunidade escolar para um novo espaço museológico na cidade, para os diferentes tipos de manifestações artísticas, desenvolver

e estimular as faculdades criativas das crianças, incentivar os alunos a visitar espaços culturais, contribuir para o desenvolvimento do espírito crítico e criativo e, partilhar e socializar os trabalhos da comunidade escolar com o meio exterior. Estes objectivos foram efectivamente alcançados.

Após a realização de acções de formação, que compreenderam *workshops* e visitas guiadas a outros museus e instituições nacionais, nomeadamente, ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, ao Museu Berardo e à Culturgest, e que proporcionaram uma importante aprendizagem no campo dos serviços educativos e para as visitas guiadas. Deste modo, passou a fazer parte das minhas atribuições no museu a realização com alguma regularidades, de visitas guiadas, de carácter geral que incluíam, para além de dar a conhecer as obras e o discurso expositivo, uma pequena abordagem à história do edifício, ao projecto de remodelação, à colecção e ao nascimento do museu.

Partindo da ideia de criar diálogos entre os vários museus da cidade, durante o período em que desempenhei funções no MACE, apresentei um projecto a integrar numa actividade desenvolvida pela CME, sob o nome de “Jornadas de Arte Sacra”, ao qual designei “Os Caminhos da Arte Sacra”. Tendo como principal objectivo dar a conhecer o espólio que integra o Museu de Arte Sacra da cidade (Casa do Cabido da Sé) e principalmente propor o debate sobre os caminhos da arte sacra, desde a antiguidade até à contemporaneidade. Deste modo, propunha-se fazer a ponte entre esse museu e o MACE. A acção, a realizar-se durante dois dias (fim-de-semana), constaria de visitas aos dois museus em questão e de um debate/mesa redonda com vários convidados. Em simultâneo, os serviços educativos, desenvolveriam acções pedagógicas propondo às crianças a elaboração de trabalhos de arte sacra contemporânea. A actividade a desenvolver, próxima da quadra natalícia, pretendia fazer a ligação com a exposição que se previa inaugurar nessa altura no Paiol, com a escultura de Rui Sanches (1953), “A Sagrada Família nos Degraus (segundo Poussin)” de 1982, e obra/Instalação a realizar pelo artista Xana (1959), também referente a esta quadra. Artistas do MACE tais como, Rui Sanches, Pedro Calapez, Ilda David, Joana Vasconcelos e Xana, eram os artistas propostos a fazer parte do debate, na medida em que todos eles, de alguma forma já trabalharam este tema nas suas obras. A actividade proposta não recebeu qualquer *feedback* da tutela e por isso não se chegou a realizar.

Compreendendo a importância do registo do número de visitantes, uma das iniciativas que implementei no museu foi o tratamento dos dados registados na recepção, através da produção de gráficos, que incluem informação relativa às faixas etárias, horas de entrada no museu e nacionalidades.

Cabe ainda mencionar a colaboração na elaboração do regulamento do museu, ainda não aprovado, e que entre muitos outros aspectos, regulamenta todas as actividades e serviços do MACE, tais como, funções museológicas, políticas de incorporação, gestão de colecções no que respeita à cedência temporária de obras, segurança, etc. Elaborei ainda um conjunto de acções diversas no âmbito da estratégia de comunicação do museu: elaboração do dossier promocional do MACE, com vista, a fornecer aos mecenas convidados a apoiarem este projecto; Verificação e envio de comunicados de imprensa para cada uma das exposições realizadas; Coordenação e montagem do stand do MACE na Feira do Património de Elvas (2008), onde se tentou apresentar uma imagem de modernidade, asséptica e depurada, que também caracteriza o próprio museu. O espaço do stand, dividido em três áreas diferenciadas, apresentava o museu numa primeira área, com o fornecimento do desdobrável, na segunda, com a venda de alguns produtos de *merchandising* disponíveis na loja do museu e ainda uma terceira área destinada aos serviços educativos.

Ao mesmo tempo, no desempenho das minhas funções e a pedido do director, desempenhei funções similares às de “relações públicas” do MACE, acompanhando os artistas que aqui se deslocavam, alguns pela primeira vez, *opinion makers*, galeristas, jornalistas, professores universitários, entre outros, dando-lhes a conhecer o museu e acompanhando-os numa visita guiada.

No período que antecedeu a abertura do museu, estando ainda o museu em “construção”, realizei visitas mensais à obra acompanhando o arquitecto Pedro Reis e outros engenheiros da CME, visto que era a única técnica a trabalhar no projecto do MACE, tendo inclusivamente participado nas reuniões de obra.

Por fim, elaborei um conjunto de trabalhos ao nível do design gráfico e de equipamento, tais como: Suporte de folhas de sala para as galerias de exposição; Cabide de loja para exposição de camisolas e guarda-chuvas; Folhas de sala e painéis de exposição, nomeadamente para o Paiol, este último com a verificação da equipa de designers.

Esta descrição mais aprofundada do meu estágio destina-se, também, a justificar a forma desenvolvida que este relatório apresenta. A organização da informação e a reflexão que aqui se procura fornecer e organizar são, afinal, fruto de um trabalho enorme e uma dedicação pessoal empenhada.

INTRODUÇÃO

“(…) Os museus chegam ao fim do milénio mais prestigiados, mais poderosos e mais procurados e mantêm um lugar incontornável na formação e reflexão dos jovens artistas. A “fonte de saber” que eles proporcionam deixou de jorrar harmoniosamente, num jacto unificado e contínuo, é antes uma vaga avassaladora de excesso, cheia do ruído das nossas incertezas (…).” (Silva, 2000; 32)

Interrompendo e contrapondo a aparente letargia em que Portugal se encontrava, no que respeita ao surgimento de novos museus, nomeadamente, centros e museus de arte contemporânea nos últimos anos, o país tem sido palco daquilo a que poderíamos chamar uma “poderosa manifestação cultural” (Silva, 2008c; 113), ao ver aparecer vários museus de arte contemporânea, para deleite de todos.

A arte contemporânea em Portugal, contrariamente a outros domínios disciplinares, só enfrentou uma realidade museográfica minimamente diferenciada, no último decénio do século XX. De 1911 a 1969 existia unicamente o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, que colecionava obras de arte, com um recuo máximo de cinquenta anos (Lapa, 2008; 191). A Fundação Calouste Gulbenkian, na última década de 60, dava início à colecção que mais tarde, em 1983, faria parte do espólio do CAM. Em 1999, é inaugurado o Museu de Serralves, apesar da constituição da Fundação Serralves ter sido feita anos antes, em 1990 e iniciada a colecção internacional de arte contemporânea. Outra colecção de arte nascida, a partir da última década do século passado, foi constituída pela Caixa Geral de Depósitos, esta apenas apresentada pontualmente.

Nesta primeira década do novo milénio, Portugal viu surgir um considerável número de centros e museus de arte contemporânea, alguns dos quais com especial atenção à arte portuguesa, e que de algum modo colocavam o “ponto final” à preocupação, que se prendia com os “iniludíveis sinais de crise” (Silva, 2007a; 28), devolvendo aos amantes da arte os grandes artistas portugueses, sem que para isso estivessem sujeitos aos calendários das exposições temporárias das três instituições até então existentes: Museu do Chiado, CAM e Serralves.

O MACE surge em 2007, a par com um número avultado de outras instituições e que começou em 2004 com a inauguração do Núcleo de Arte Contemporânea do Museu Municipal de Tomar. Em Junho de 2006, no Palácio Anjos em Algés, abria o Centro de Arte Manuel de Brito, e até ao verão de 2007 inauguraram, no Centro Cultural de Belém, o Museu Berardo; em Ponte de Sor, a Fundação

António Prates e em Vila Franca de Xira, o Museu do Neo-realismo. A propósito do nascimento do MACE, João Pinharanda escreve:

“O MACE surgiu, em 2007, num momento crucial, em que Portugal discutia, como nunca, o papel da arte contemporânea junto das populações, a questão das centralidades e periferias e o estatuto das colecções privadas nas suas relações com o Estado. O MACE apresenta-se como uma instituição especial, capaz de superar polémicas nas relações entre os poderes públicos e privados e entre a arte e os cidadãos, desejando estabelecer um novo paradigma no seu campo de acção: desencadear uma verdadeira descentralização, impor uma ideia diferente para o papel das colecções privadas.” (2009a; 15)

O MACE, caso aqui em estudo, assim como outros museus, proporciona uma conquista de reconhecimento, notoriedade e visibilidade das cidades e dos espaços em que se implementam, funcionando como um estandarte, um cartão-de-visita, ou seja, um elemento catalisador de movimento e de visitantes, contribuindo para o desenvolvimento local e dotando de centralidade uma região, que muitas vezes se sente à margem, ao mesmo tempo que estimula a auto-estima colectiva dos seus habitantes. Tal como descreve Adelaide Duarte:

“(…) a abertura do Museu numa cidade fronteiriça vem, por um lado, atestar a dinamização que os museus de arte moderna e contemporânea, abertos ao público nesta primeira década do séc. XXI, trouxeram à museologia, e por outro, na perspectiva do coleccionismo, o conjunto de obras em permanente crescimento na colecção contribui para potenciar o mercado da arte português.” (2009; 38)

Ainda a respeito da crescente valorização dos museus, Helena Barranha, aponta “o desenvolvimento do turismo cultural e das indústrias de lazer” como um contributo para essa valorização, fazendo dos museus um elemento predominante na gestão do património cultural, considerando que os museus tendem hoje a afirmar-se como símbolos de dinamismo cultural e urbano, numa época, em que as cidades europeias procuram certificar a sua identidade (2001; 1).

A motivação para desenvolver este trabalho nasce de um conjunto de estímulos e interrogações, que surgiram no transcorrer do trabalho realizado ao longo de cerca de três anos, em que desempenhei funções no MACE, e que se alicerçavam em reflexões várias em torno do nascimento deste novo espaço museológico, dedicado à arte contemporânea, no panorama português. Sucedendo a outros museus e espaços desta natureza, como fazendo parte de uma “nova” tendência, que presenteava finalmente os amantes da arte contemporânea, em “monumentos” do século XXI ou “reconsiderados” neste novo milénio, promovem majestosos diálogos entre o passado e o futuro. Estes museus foram

alvo de estudos, reflexões, debates, quer se questionasse, o seu aparecimento quer se indagasse sobre a sua pertinência.

Surgidos em vários pontos do país, com maior ou menor cobertura mediática, com maior ou menor relevância, o MACE surgiu “descontextualizado” dos habituais circuitos de arte, levantando inevitavelmente considerações sobre a sustentabilidade do projecto face à sua implantação periférica e à aceitação dos seus públicos locais face ao “exotismo” da colecção. Ao longo desta reflexão resultaram mais perguntas do que respostas, mais dúvidas do que certezas, mais suspeitas do que confirmações, às quais, no entanto, importava dar um sentido neste relatório.

Reconhecido o campo de actuação que os museus desenvolvem, a necessidade de espaços e museus em Portugal que ajudem a recolocar a dignidade merecida de gerações de artistas, e através deles restituir à história da arte contemporânea portuguesa o seu lugar, os museus lançam-se em aventuras comprometidas, numa luta desigual pela sobrevivência. Como se tem afirmado, a história do MACE é recente. Todavia, tendo em conta as expectativas que desperta, um primeiro balanço sobre este museu tornou-se imprescindível. Entre as intenções e a realidade, qual é afinal o estado da arte? Em breves palavras, este trabalho pretende não só contar como surgiu este espaço museológico, sobre o trabalho desenvolvido até ao presente mas perspectivando igualmente, pistas para o futuro. Que museu temos? Que museu queremos?

Assim, face ao exposto, o trabalho desenvolvido organizou-se da seguinte forma. No primeiro capítulo deste estudo estabeleceu-se como ponto de partida o enquadramento histórico e institucional, que conduziu ao “Nascimento de um museu”. Como se passa da colecção ao museu, que caminhos encerra, que colecção guarda, qual a sua abrangência e porque se justifica uma viagem ao interior do país para a ver. O programa museológico e o extraordinário edifício do séc. XVIII eleito para acolher a colecção, a sua história e a excepcional adaptação de hospital a museu. Por último, e para finalizar este enquadramento, os espaços, distribuição e funcionalidades a que estão associados.

No segundo capítulo, a partir do enquadramento das funções museológicas face ao museu e da pertinência do seu cumprimento, foi elaborada uma análise crítica referente as actividades promovidas pelo MACE, dando enfoque aos três anos em que aí desenvolvi a minha actividade. Reconhecido o trabalho dos museus e a sua acção, cada vez mais abrangente na sociedade como pólos de dinamização cultural, centros de estudo e investigação, locais de salvaguarda do património, etc.,

procurou-se não esquecer a sua projecção à escala local, regional e nacional, assim como a crescente significação turística que os museus representam nos dias de hoje.

No terceiro e último capítulo, considerou-se pertinente fazer uma reflexão sobre as expectativas para o futuro. Para alcançar os objectivos propostos para este capítulo, o trabalho alicerçou-se, entre outras fontes, nas entrevistas realizadas a João Pinharanda, director artístico do MACE e António Franco, director do Museo Extremeño y Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz. No entanto, não foi possível obter uma entrevista com o coleccionador António Cachola, que raramente acede a concede entrevistas, o que completaria a triangulação criada no início deste projecto e que se revelaria essencial para a sua criação e desenvolvimento. Reflectir sobre o MACE no contexto local, nacional e internacional, constitui também uma das aspirações deste capítulo, assim como reflectir sobre quais as maiores fragilidades e potencialidades deste projecto.

Em termos metodológicos, a pesquisa documental e bibliográfica constituiu um instrumento fundamental, de forma, a alcançar os objectivos propostos. A investigação baseou-se em dois tipos de fontes. Primeiramente, foram estudados os principais documentos de carácter técnico, nomeadamente a documentação interna do museu e da CME. Em segundo lugar, a pesquisa realizada incidiu sobre a principal bibliografia produzida sobre este tema, permitindo e dando enfoque ao enquadramento teórico. Em complementaridade com a pesquisa documental e bibliográfica, foi desenvolvido algum trabalho de campo, através da realização de entrevistas semi-directas. Assim, foram conduzidas duas entrevistas, a primeira com o director do MACE, João Pinharanda, e a segunda com o director do MEIAC, António Franco, uma vez que estes museus, apesar de histórias e percursos diferentes partilham aspectos e particularidades comuns, não obstante a sua proximidade geográfica. De resto, o MEIAC pode ser considerado um caso bem sucedido no panorama nacional espanhol e internacional.

Quanto às dificuldades sentidas no decorrer deste estudo, um dos obstáculos encontrados relacionou-se com a ausência de distanciamento temporal deste fenómeno, tendo em conta que a história do museu é ainda uma história relativamente recente. Por outro lado, cedo se constatou a dificuldade em manter uma posição imparcial ao longo desta análise, uma vez que se acompanhou todo o processo de criação do museu e os seus primeiros passos, enquanto elemento da equipa responsável pelo seu funcionamento. Outra das dificuldades sentidas prendeu-se com a impossibilidade de recolha de informação junto da entidade de tutela, CME. Apesar dos obstáculos sentidos, o balanço é positivo, pelo que os reptos tácitos neste estudo tornaram-no mais cativante e estimulante.

CAPÍTULO I – O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: DA COLECÇÃO AO MUSEU

“O acto de constituir uma colecção de arte é, em princípio, uma acção exemplar, um exemplo cívico. (...) Uma colecção integra sempre uma acção global, socialmente construtiva.” (Pinharanda, 2007b; 8)

As colecções privadas, com um sentido mais ou menos altruísta que todos de alguma forma já constituímos, em crianças ou já enquanto adultos, são, no fundo, reflexo de uma necessidade complexa de juntar objectos, únicos ou que se querem únicos, de os possuir, de nos superarmos a nós próprios na sua procura. Muitas vezes alcançando quase uma forma doentia, num sentido patológico, que não pode mais parar, de uma acção que se prolonga no tempo, na busca incessante de um final inatingível. Poucos são, no entanto, os que privilegiam a cedência dessas colecções para fruição pública, de forma desinteressada ou não, e que abdicam de ter nas suas casas os objectos, símbolos do seu “vício” e os trazem, à semelhança das primeiras colecções tornadas públicas, à luz de quem as deseje olhar, permitindo que muitos que não possam ter igual prazer ou interesse, não se vejam por isso impossibilitados de deambular pela arte dos nossos tempos. Sobre as colecções privadas e a sua relação com os museus, Hernández sublinha:

“el momento da la vida del coleccionista en que desea compartir su experiencia estética con los demás, iniciando así una nueva etapa o historia de la colección, que es la de su función social. Es decir, cuando estas colecciones privadas entran a formar parte, temporal o permanentemente, de las instituciones públicas, en museos de arte contemporáneo.” (1998a; 142)

Sabe-se, no entanto, que a CAC já nasceu com esse propósito, o de ser tornada pública, para ser exposta num museu. Parece ter sido essa a ideia desde o início do coleccionador António Cachola e o propósito do seu coleccionismo desenfreado. Sobre o perfil de Cachola enquanto coleccionador, Pinharanda destaca o seu “impulso fulgurante (...) e [o] desejo que ele tem de fazer coisas” (2008b).

As motivações que o levariam a ansiar pela apresentação pública da sua colecção, não se sabe ao certo, se por ser um filantropo ou em busca de reconhecimento pessoal, como uma forma de afirmação. Sobre o acto de coleccionar, Eva Rovers escreve:

“Collecting appeals to the need people feel to create a world of their own, which they can control,

and it provides an opportunity for the construction and communication of an identity. A collection can in fact be regarded as an adaptable extension of the self and a confirmation of the collector's own existence. The collector's motto is *accumulo ergo sum* — I collect, therefore I am. This is an extremely private motive, but, nonetheless, one that was an essential factor in the creation of several public museums. It lies precisely on the borderline between philanthropy and self-glorification.” (2009; 160)

A criação do MACE em 2007 vem, pois, dar visibilidade e, de certo modo, legitimar uma colecção de arte contemporânea de iniciativa privada. Pode dizer-se até que o MACE é a CAC. A escolha de Elvas, é não só compreensível como esperada, na medida em que esta é a cidade onde nasceu o coleccionador e dessa forma se justifica a opção pela sua terra para acolher o seu legado e depositar todas as suas energias na concretização deste projecto.

Muito embora Elvas se encontre longe daqueles que são os grandes centros urbanos do país, fazendo pensar à partida que seria uma má estratégia do ponto de vista da sua localização geográfica, pense-se antes num sentido mais global, que a situa nesta Península Ibérica, num ponto estratégico ao lado da vizinha Espanha. Para além das possíveis vantagens futuras que possam vir a acontecer, existem hoje já ligações e interesses que se podem estabelecer entre os dois países. Fala-se, nomeadamente, de ligações com outros museus, não só da vizinha Espanha, o caso do MEIAC, que detém uma considerável colecção de artistas portugueses; o Museu Vostell, situado em Malpartida de Cáceres, com uma forte ligação aos artistas portugueses e, mais recentemente, uma colecção surgida em Cáceres, da galerista Helga de Alvear. Por outro lado, a criação de um museu em Elvas desmistifica a questão da distância, pois trata-se apenas de duas horas de distância de Lisboa. Tal como disse Pinharanda “O TGV, que vai ligar Lisboa e Madrid, passa por Elvas, a paragem será no Caia, entre Elvas e Badajoz. Sabe-se que existe uma vontade política de fazer de Elvas e Badajoz um só município, um município europeu...” (2007a; 24)⁶.

Se há uma colecção desta envergadura, que nos mostra a criação mais recente dos artistas portugueses, é, no mínimo interessante, que seja apresentada publicamente, num museu ou noutra instituição, independentemente da sua localização geográfica, porque tirar partido dessa localização caberá então ao museu, autarquia e às várias sinergias que em volta dele se possam criar. São, no mínimo, cruzamentos expectáveis. Serão, as potencialidades dessas relações com os diversos públicos e instituições, que no futuro e a longo prazo, poderão legitimar a continuidade deste projecto

⁶ Ainda a propósito, desta estreita ligação entre as duas cidades, e da ideia de criação de um município europeu, existe hoje, igualmente, um grupo criado no Facebook denominado, Eurocidade Elvas/ Badajoz, que apoia e tenta, precisamente, corroborar esta ideia de um município europeu. Acredita-se que a Eurocidade Elvas/Badajoz, estará constituída em meados de 2015 e será a capital da Área Metropolitana de Elvas/Badajoz e da região Extremalentejo. Cf. <http://www.facebook.com/group.php?gid=190186491359&ref=share> [Consult. 4 Março 2010, 14:15h].

municipal, neste ou noutra qualquer formato. A respeito da abertura de novos espaços museológicos e sua repercussão nos meios em que surgem, Raquel Henriques da Silva esclarece:

“...os museus de arte contemporânea se tornaram figuras axiais da paisagem museológica, encabeçando a renovação da arquitectura museal, dos critérios museográficos, do relacionamento com os públicos, dos métodos de trabalho das equipas residentes, da revisão da História da Arte e do seu ensino. A inauguração destes cada vez maiores espaços expositivos tornou-se, ao longo do nosso século, uma festa de cultura progressivamente mais mediatizada, trazendo prestígio às cidades que os acolhiam e aos poderes que os promoviam. E mesmo os museus mais pequenos centrados em colecções históricas e patrimoniais, depressa procuraram abrir zonas de diálogo entre a História que representam e a produção artística contemporânea, ansiando por cativar visitantes e introduzir ruído em lugares que já ninguém quer distanciados ou sacralizados.” (2000; 31-32)

O surgimento do MACE no panorama museológico português vem, de certo modo, dignificar a arte portuguesa contemporânea, contrariando a falta de visibilidade ou mesmo a ausência de artistas portugueses nos espaços museológicos portugueses, tendo em conta que haverão seguramente gerações de artistas que nos passaram, senão por alto, quase. (Silva, 2007a; 28) O MACE, cuja colecção privilegia os artistas portugueses de arte contemporânea vem, no mínimo, dar-nos uma lufada de ar fresco e estimular não só o público ávido deste tipo de museus, como também estimular a própria criação artística e os artistas que agora se podem ver representados em colecções patentes ao público, vendo deste modo reconhecido o seu trabalho.

1.1– NASCIMENTO DE UM MUSEU

“O respeito que a arte inspira a um número sempre crescente de homens afasta-os da posse privada, faz do coleccionador um usufrutuário (...) a colecção é a antecâmara do museu (...).” (Malraux, 2000; 228)

O gosto pela arte contemporânea que mais tarde levaria ao coleccionismo, nascia em Cachola, economista e empresário da região, fruto de uma viagem a Londres e a consequente visita aos grandes espaços museológicos desta capital europeia. Essa viagem, realizada em 1973, foi como o próprio coleccionador disse: “uma espécie de pedra de toque para um dos meus projectos futuros” (Cachola, 2009; 11). No entanto, nesta paixão emergente não poderíamos ainda imaginar o nascimento de um museu, como nos sublinha Alexandre Pomar:

“Não é frequente que se dê a conhecer publicamente uma colecção particular. Ao contrário das de empresas e instituições, as colecções privadas são a expressão de um gosto ou de uma paixão, naturalmente pessoal, que quase sempre só vem a público após a morte do coleccionador, quando este acautelou o risco da dispersão ou, em alternativa, no catálogo do leiloeiro. Em geral, evoluem com o tempo, crescem pacientemente, reorientam ou apuram as escolhas, libertando-se de interesses passageiros e perseguindo algumas jóias talvez um dia enfim acessíveis, num processo intimista, preservado pela discrição ou mesmo o segredo.” (1999; 22)

Muito embora o mesmo autor não descarte a hipótese de se vir a criar um museu, ao dizer em 1999 que: “É provável igualmente que à colecção venha a ser dado, a breve prazo, um espaço de exibição pública permanente, prolongando essa intervenção cívica e cultural na região sob alguma fórmula institucional que assegure a condição particular da colecção e o seu projecto de crescimento” (Pomar, 1999; 22). Levaria mais alguns anos a sedimentar ideias, até contactar em 1999 com Franco, director do MEIAC, propondo-lhe uma exposição neste museu. Franco apresenta-lhe na altura Pinharanda, historiador de arte, crítico e comissário de arte contemporânea, tendo sido mais tarde o director artístico do MACE, no intuito do mesmo poder dar o seu contributo na orientação da então insuficiente CAC. Sobre este primeiro encontro com Cachola e sobre a sua colecção, Pinharanda destaca:

“...[A colecção] tinha algumas peças, mas o António Franco achava que nem em quantidade podiam ocupar o espaço do museu. Efectivamente, o António Cachola queria fazer uma colecção e tinha muito gosto nisso. Fomos apresentados e a partir daí fiz a colecção nuns prazos que eram completamente desvairados. Foi uma colecção feita à pressa, um início de colecção, a pensar no espaço que havia, que era preciso ocupar e desde o princípio foi muito falada com ele. Não entregou a chave, a carteira e disse ‘agora comprem’. Por um lado, controla toda essa parte, por

outro, tinha um grande interesse em saber porque é que eu escolhia aquele artista e não o outro.” (2008b)

Até esse momento já Cachola também “tinha visto muita coisa, desde os anos 80” (Pinharanda, 2008b), nomeadamente em Campo Maior, onde se realizavam exposições internacionais de arte moderna e onde Pinharanda tinha participado e organizado a última delas, Exposição Ibérica de Arte Moderna (EIAM), em 1989.

Durante este espaço de tempo de dez anos, entre esta exposição que o tinha deixado muito entusiasmado e 1999 em que se propõe fazer uma colecção e mostrá-la no MEIAC, Cachola madurava a ideia e preparava-se financeiramente para constituir a sua própria colecção de arte contemporânea.

A intenção de criar um museu de arte contemporânea em Elvas, ainda que de forma implícita, nasce provavelmente com a concretização desta primeira apresentação pública da colecção e que teve como comissário Pinharanda, também responsável pela escolha das obras a integrar a colecção e exposição. Na altura a colecção não chegava às cinquenta obras, colecção que Cachola, após a exposição no MEIAC, foi constituindo já sem a ajuda de Pinharanda e que por altura da abertura do museu já possuía um acervo de cerca de trezentas obras.

Cachola volta a contactar Pinharanda, por volta do ano 2001/2002, para lhe mostrar eventuais locais⁷ para a instalação do museu e insiste com ele para vir a integrar a equipa do futuro museu. Cachola tinha já desencadeado todo o processo de sensibilização para o projecto, junto da CME e de Raquel Henriques da Silva, na altura à frente do já extinto Instituto Português de Museus (IPM).

Indo ao encontro da política cultural e da intenção autárquica, que englobava a abertura de novos espaços museológicos⁸ com o intuito de elevar a oferta cultural da região, Cachola encontra eco na gestão autárquica e em 2000/2001(?), o Município convida Raquel Henriques da Silva para ir a Elvas, de modo a que em conjunto pudessem ponderar a importância, para a cidade, da instalação da CAC num espaço público de cariz permanente e na sequência de um protocolo, que oficializasse um depósito de média duração, proposto pela mesma. Assumido o proeminente interesse que o

⁷ Efectivamente, não foi possível saber ao certo, quais os locais que tinham sido inicialmente pensados, para a instalação do museu. Fala-se de um edifício na zona industrial da cidade, mas nada de concreto foi possível apurar.

⁸ A construção do MACE integra-se na linha de acção de política cultural autárquica que inclui o desenvolvimento de outros cinco projectos museológicos: o Museu Militar do Forte de Santa Luzia, o Museu da Fotografia, o Museu de Arte Sacra, o Museu de Arqueologia (em projecto) e o Museu Rural e Etnográfico (em projecto), (Folgado, 2009).

nascimento de um novo museu poderia constituir para a cidade e para a região, visitam o edifício do antigo hospital da Misericórdia, então devoluto, instalado em pleno centro da cidade, o qual evidenciava todas as condições para poder vir a receber o futuro equipamento. Sobre este crescente interesse, Raquel Henriques da Silva sublinha:

“(...) as diversas tutelas estão culturalmente empenhadas, não só do ponto de vista da obrigatoria salvaguarda e valorização de património consolidados, mas da abertura de novos campos museológicos, comprometidos com a história mais recente a as suas articulações com operações urbanas de requalificação.” (2007b; 107)

Simultaneamente, tirando partido da posição geográfica estratégica da cidade, Elvas evidenciava, de facto, nos últimos anos, uma imensa energia capaz de recuperar o orgulho de uma história e de um património notáveis, despertando-a de uma letargia prolongada.

A escolha deste edifício não é inusitada. De certo modo o edifício correspondia não só às expectativas a nível físico, na medida que mediante um projecto de remodelação adequado seria possível a adaptação dos espaços para a instalação do futuro museu, representando igualmente a afirmação de poder, dado ser um edifício histórico de grande significado para a cidade. Desta forma funcionaria também enquanto legitimação da própria colecção, que viria a ficar associada a um edifício desta natureza. Por sua vez, e não menos importante, a situação estratégica do edifício no enquadramento da cidade, constituiu também um factor importante, dado que se encontra no centro da mesma, possibilitando uma maior proximidade do público com este novo equipamento cultural. Sublinhando esta localização estratégica, Raquel Henriques da Silva, acrescenta “(...) os corpos identificáveis dos museus, associados a sítios e edifícios históricos, são componentes decisivas de requalificação dos lugares urbanos que, também através deles, adquirem pertinência e reconhecimento” (2007b; 107).

A aquisição, por parte da CME deste edifício histórico da cidade é feita em 2002, ano em que também começam a surgir notícias que anunciavam o nascimento do MACE, quando sai pela primeira vez na imprensa nacional, nomeadamente no “Público” de Agosto de 2002, dando a conhecer a vontade de um colecionador de Elvas, que convergia com o interesse da autarquia, em vir a abrir um museu de arte contemporânea nesta cidade. A notícia apontava já o edifício do antigo Hospital de Elvas, como o local escolhido para albergar a colecção.

O museu, nasce então, de uma confluência de vontades expressas, por um lado, da autarquia de Elvas, na pessoa do seu presidente, José Rondão Almeida e, por outro lado, do colecionador, que se propunha depositar as obras no futuro museu.

Dado o interesse local, mas também nacional, deste projecto e a sua materialização no prometido museu, o mesmo foi alvo desde o início, do acompanhamento por parte de entidades do Ministério da Cultura, nomeadamente do IPM e Rede Portuguesa de Museus (RPM), que acompanharam todas as fases da sua elaboração, dando desta forma um precioso contributo, à entidade de tutela, a CME.

A criação do MACE implicou um investimento de 2,7 milhões de euros, transformando-se no único museu de arte contemporânea da região. As obras de adaptação do antigo hospital a museu receberam o apoio financeiro do Ministério da Cultura, beneficiando de programas financeiros europeus, nomeadamente através do Programa Operacional de Cultura (POC) do IIIº Quadro Comunitário, que nesta fase se alargou substancialmente e sobretudo aos municípios. O POC financiou 70% dos custos, tendo a CME suportado o restante montante.

Em 2005 iniciam-se as obras no antigo edifício, com a coordenação de uma equipa multidisciplinar para a remodelação arquitectónica, constituída pelo arquitecto Pedro Reis e pelos designers Filipe Alarcão e Henrique Cayatte, tendo sido a proposta escolhida pelo júri⁹ do concurso. As obras terminariam em 2007, sendo o museu inaugurado a 6 de Julho desse mesmo ano.

A tutela da CME garante a sustentabilidade do museu, bem como toda a componente de gestão, parte administrativa e orçamental, que garante e subvenciona todas as contas correntes assim como os custos com o pessoal, seus funcionários. Ao museu cabe por conseguinte garantir todas as funções museológicas, a programação, quer ao nível das exposições, quer ao nível de outras acções culturais que se queiram implementar, ainda que estas estejam analogamente sujeitas à discussão com a vereação.

⁹ Não foi possível obter a identificação sobre a constituição do júri do concurso, na medida em que não existe nenhuma documentação oficial e a informação não foi disponibilizada pela entidade de tutela, CME.

Ao mesmo tempo, de modo a poder garantir a programação do museu e o seu funcionamento, o MACE conta com vários mecenas¹⁰ institucionais de grande prestígio que se juntaram ao projecto e que mediante acordos válidos por três anos têm permitido a sua sustentabilidade.

O depósito da CAC no MACE, razão da sua existência e origem, é regulado e salvaguardado através da elaboração de um protocolo¹¹, realizado em 21 de Abril de 2001, entre CME e o coleccionador, a fim de estabelecer alguns preceitos capazes de garantir e acautelar ambas as partes. No protocolo é estabelecido um período de depósito do acervo de treze anos iniciais, com possíveis renovações, a começar da data de abertura do museu, sendo que cabe à CME assegurar a guarda do espólio em tudo o que se relacione com a conservação, segurança, transporte, restauro das obras, etc. No entanto, considera-se este protocolo como sendo omissivo e bastante permissivo, para ambas as partes, no que diz respeito a uma possível ruptura ou incumprimento entre o coleccionador e a CME, não se encontrando contemplada ou prevista qualquer tipo de cláusula penal.

Enquanto se dá início e se legitima a existência do museu através do depósito da CAC, pelo período protocolado, a autarquia, por outro lado, parece ter a intenção de constituir a sua própria colecção de arte contemporânea, acautelando desta forma o futuro e a continuidade do MACE. Há também a expectativa de ver concretizada a sua eventual extensão a outros edifícios históricos da cidade, actualmente desafectados da sua função militar, como aconteceu, aliás, com o antigo Paiol de Nossa Senhora da Conceição, onde já existe uma extensão da exposição do MACE, sobre o qual, existe já um diálogo aberto com o Ministério da Defesa.

¹⁰ Os mecenas do MACE no primeiro triénio foram os seguintes: a Fidelidade Mundial Seguros, o Banco Espírito Santo (BES), o Banco Português de Investimento (BPI), a Portugal Telecom (PT), a Sagres Companhia de Seguros S.A., a MDS Corrector de Seguros e Gestão de Riscos – Grupo SONAE e a NESTLE.

¹¹ Cf. anexo 1 – Protocolo.

1.2 - A COLECÇÃO

“Uma colecção é um lugar. Mas não um lugar fechado ou um lugar estreito. Porque uma colecção é um lugar feito de muitos lugares; e a cada um desses lugares se chega por diferentes caminhos.

Uma colecção é um lugar feito de lugares e caminhos, (...) O objecto único que é ‘a colecção’ desmultiplica-se por um número infinito de objectos e oferece-se a um número igualmente infinito de olhares.” (Pinharanda, 1999; 9)

Partindo do ano de 1999, altura em que Cachola inicia a colecção e em que os seus caminhos se cruzam, tal com já referido, com Franco e mais tarde com Pinharanda, encontrando-se principalmente com a produção artística portuguesa dos finais da década de 90, a colecção tem vindo a crescer e a corrigir alegadas lacunas que os primeiros anos de coleccionismo não permitiram colmatar, concedendo-lhe um critério supostamente mais globalizante e museológico.

Esta é uma colecção em constante crescimento, uma colecção em movimento, “uma colecção em progresso” como afirma Pinharanda (2007b; 8). No entanto, apesar de manter um ritmo mais ou menos constante no que respeita a aquisições, a CAC regista dois momentos altos de crescimento que têm a ver com os dois períodos da sua apresentação pública. O primeiro com a exposição realizada no MEIAC em 1999 e o segundo momento crucial, com a abertura do MACE em 2007. A partir desta data a colecção tem vindo a aumentar o número de aquisições assim como a manter uma cadência igualmente estável no seu crescimento, o que proporciona novas leituras e percursos a desvendar pelo museu. Tal como diz Pinharanda: “*Há uma história para contar...*” (2007b; 9), na medida em que as obras de uma colecção possibilitam sempre novos significados, novas leituras.

Depois da exposição do MEIAC em 1999, em que Pinharanda norteia a compra das obras a fazer parte da colecção, Cachola ganha uma maior autonomia na aquisição de obras, envolvendo-se de forma directa e pessoal. Adquire conhecimentos quer por meio de literatura especializada, quer enquanto espectador assíduo de exposições, quer ainda pelo relacionamento que procura com artistas visitando os seus ateliers. Em resumo, relaciona-se com o meio, facto que lhe permite fazer as suas próprias escolhas e desenvolver critérios que o ajudam a determinar o horizonte cronológico em que medeia as suas aquisições.

Com uma colecção em constante crescimento a CAC é hoje constituída por um espólio de cerca de 405 obras, sendo integrada exclusivamente por artistas portugueses. Foi considerada pelo IPM, de

grande significado nacional pela sua especificidade, contemporaneidade e coerência¹², assim como também foi realçada a sua singularidade no panorama museológico português, dado tratar-se de uma colecção de produção estritamente nacional.

Com um marco cronológico com início nos anos 80 do séc. XX, a CAC é constituída por artistas emergentes ou já afirmados até à actualidade, permitindo uma leitura da realidade artística actual, de uma existência já consolidada ou simplesmente de uma linguagem experimental, quer diga respeito ao percurso de artistas já consagrados no panorama nacional ou mesmo internacional, com produção nas últimas décadas, quer diga respeito a novos artistas surgidos no panorama artístico dos últimos anos, que consolidam as suas trajectórias artísticas através da participação em mercados de arte nacionais e internacionais. Desta forma, a colecção afirma-se no contexto português, pelo apoio e pela forma arrojada com que acompanha a produção nacional mais recente, através da aquisição de obras de artistas que protagonizam estas últimas décadas, intervindo e dando a conhecer a actualidade mais imediata na medida em que parte dela é interferência directa na realidade, enquanto outra parte começa agora a ter o peso de um balanço histórico.

Abrangendo os últimos 30 anos de produção artística nacional, a CAC espelha em si mesma o ecletismo dos finais do século XX que se prolonga neste início de novo milénio, dando-nos conta das mais variadas práticas artísticas da actualidade e das mais diversas técnicas. Este facto reflecte-se e encontra-se patente na grande abertura verificável na escolha das obras que integram a colecção, tornando-se uma verdadeira mostra dos anos em que vivemos. Desta forma, trata-se de uma colecção com um carácter bastante abrangente e didáctico na medida em que não se inscreve numa determinada tendência ou temática mas que, pelo contrário, privilegia o trabalho dos artistas nos mais variados períodos, dando-nos a conhecer o seu percurso através das obras que integram a colecção. Tal como disse Pinharanda “ (...) nenhum artista deve viver isolado na colecção, nem com uma obra única nem com uma obra de um tempo único. (...) Criar núcleos torna a colecção mais coesa, mais concentrada” (2007a; 24). Em relação a esta temática, sublinha igualmente Montaner:

“(...) Los museos de arte contemporáneo que pretenden explicar de manera didáctica la complejidad de las tendencias y contracorrientes en el arte del sigloXX. Esto conlleva un programa institucional de tipo historicista y pedagógico que intente poseer una selección de obras representativas de cada corriente y de cada autor más importante (...).” (1995; 88)

¹² Notas pessoais.

Do mesmo modo não será de esquecer igualmente, que a colecção é ela própria simultaneamente o reflexo das escolhas pessoais do coleccionador e tudo quanto isso implica, quer diga respeito à subjectividade do gosto em si, determinado pela vivência pessoal de cada um, quer pela própria formação intelectual e meio social onde nos inserimos, condicionadas muitas vezes pela própria vertente economicista, que como adverte Pinharanda: “Dez anos depois, quando tinha dinheiro, lá resolveu começar uma colecção” (2008b). Quer se queira ou não, é também esta disponibilidade económica que nos permite esta ou aquela escolha em detrimento de outra, muito embora represente à partida um conjunto com uma coerência formal, temática e estética, que indicia o gosto pessoal de quem a constitui. Sobre os critérios do coleccionador, Pinharanda esclarece:

“Os critérios de coleccionador de António Cachola foram determinados quer pela sua experiência formativa de visitante de exposições e leitor de literatura especializada, quer pela visão historicista e humanista que o levam a desejar um olhar abrangente sobre o real, quer ainda pela vocação empresarial com que a sua experiência profissional o enriqueceu.” (2007b; 8)

Da mesma forma, ao mergulhar na complexidade da arte do século que agora se iniciou e no seguimento do que já vinha a acontecer no final do século passado, Cachola entendeu que a colecção deveria ser reflexo do ecletismo dos tempos em que vivemos e que só dessa forma revelaria a panorâmica do “estado da arte”, quer no contexto nacional quer internacional, incorporando à colecção obras de várias categorias, tais como: pintura, escultura, desenho, fotografia, gravura, vídeo e instalação, não privilegiando nem questões formais nem questões técnicas.

Tal como anteriormente referido, a colecção conta com cerca de 405 obras, divididas pelas várias categorias e que da mesma forma acompanham a produção artística dos 82 artistas que compunham até há pouco tempo a colecção. Neste conjunto encontramos artistas com uma trajectória já consolidada e novos valores surgidos nos últimos anos, entre os quais se destacam os seguintes: Pedro Cabrita Reis, Jorge Molder, Pedro Calapez, Rui Sanches, José Pedro Croft, Xana, Rui Chafes, Joana Vasconcelos, Fernanda Fragateiro, Miguel Palma, Alexandre Farto, Mafalda Santos, entre outros¹³.

¹³ Poderiam ainda ser referidos: Adriana Molder, Alexandre Conefrey, Alexandre Estrela, Ana Pinto, Ana Rito, Ana Vidigal, André Gomes, Ângela Ferreira, Augusto Alves da Silva, Brígida Mendes, César Engstrom, Edgar Martins, Fátima Mendonça, Francisco Vidal, Gil Amourous, Gil Heitor Cortesão, Hugo Guerreiro, Ilda David, Inês Botelho, Inês Teixeira, João Galvão, João Jacinto, João Leonardo, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, João Onofre, João Paulo Serafim, João Pedro Vale, João Queiroz, João Tabarra, Jorge Rodrigues, José Loureiro, José Maças de Carvalho, Luís Campos, Manuel Botelho, Manuel Rosa, Marcelo Costa, Márcio Vilela, Maria Lusitano, Marta Soares, Miguel Ângelo Rocha, Noé Sendas, Nuno Cera, Nuno Silva, Nuno Vasa, Nuno Viegas, Patrícia Garrido, Patrícia Gouveia, Paulo Catrica, Paulo Brighenti, Pedro Barateiro, Pedro Casqueiro, Pedro Gomes, Pedro Portugal, Pedro Proença, Pedro Quintas, Ricardo Jacinto, Ricardo Leandro, Rodrigo Oliveira, Rosa Almeida, Rui Calçada Bastos, Rui Patacho, Rui Serra, Rui Toscano, Sofia Areal, Susana Anágua, Susana Campos, Susana Guardado, Tânia Simões, Vasco Araújo.

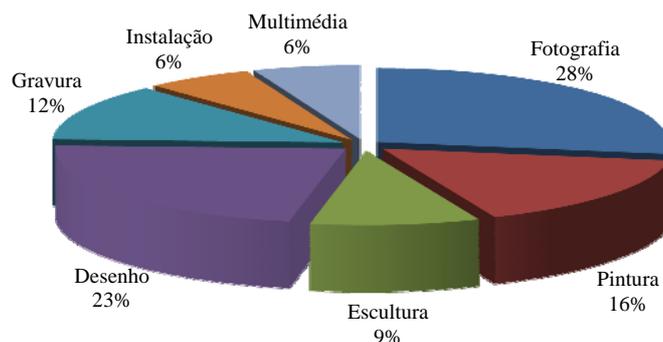


Gráfico 1 - A CAC organizada por suportes técnicos/categorias (2009)

O Gráfico 1 apresenta a divisão da colecção por categorias, que representa os diferentes suportes técnicos que a constituem. Neste gráfico pode ver-se que a fotografia é a técnica mais representada com 28% e que corresponde a um total de 111 obras, sendo que o artista mais representado nesta categoria é Jorge Molder (1947) com a série *Anatomia Boxe* (1996/97) composta por 40 fotografias, seguido de André Gomes (1951) com a série *A Carreira do Libertino* (1994), composta por *A Casa da Boneca*, *Cenas da Vida Libertina* e *Requiem* com um total de 24 fotografias; e ainda Augusto Alves da Silva (1963) com 11 fotografias da série *3.16* (2003).

As categorias que se seguem com mais representatividade são, o desenho com 91 (23%) e a pintura com 65 (16%), seguidas da gravura com 50 (12%), a escultura com 38 (9%), multimédia e instalação com 24 obras (6%). No que respeita à gravura a totalidade das cinquenta obras pertence ao artista José Pedro Croft (1957), sendo também o artista mais representado no seu percurso e com um maior número de obras na colecção, num total de 57. As gravuras de Croft datam de 1997, 2001 e 2006. As restantes obras dividem-se entre a escultura, com quatro obras, dos anos 1995, 2003 e 2007 e o desenho com três obras de 1999, 2002 e 2003.

José Pedro Croft (1957), Pedro Calapez (1954), Rui Sanches (1953) e Pedro Proença (1962) apesar de este último, estar apenas representado com obras dos anos 80 e princípios dos anos 90 são, segundo Pinharanda, os artistas que constituem os núcleos mais fortes da CAC, na medida em que a colecção tem procurado acompanhar os seus percursos com obras dos anos 90 até estes primeiros anos do novo século. (2007; 24) A colecção tem vindo, assim, a alargar o seu âmbito disciplinar e outros núcleos têm sido igualmente reforçados nesta última década, alguns inteiros de novos artistas como é o caso de Pedro Barateiro (1979) e Miguel Palma (1964), (Pinharanda, 2010). Apesar de serem os artistas

mais acompanhados ao nível do seu percurso, não significa obviamente, que este grupo seja o que tem maior número de obras na colecção, apenas existindo essa coincidência com Croft¹⁴.

Considera-se que a colecção é hoje já uma importante mostra de arte contemporânea portuguesa com percursos mais acompanhados, como os já falados, mas também com representações de artistas já consagrados como Jorge Molder, Pedro Cabrita Reis, Ilda David, Xana ou mesmo Rui Chafes, Ana Vidigal e Fernanda Fragateiro.

Ao mesmo tempo, a colecção tem sido uma mostra atenta de novos promissores artistas, entre os quais seria de destacar Joana Vasconcelos, talvez a figura mais “mediática” e a artista mais conhecida do público em geral, tendo levado um considerável número de pessoas ao museu, especificamente para ver a “A Noiva” (2001), obra amplamente publicitada ao nível da comunicação social especializada e não só, e que representou Portugal na Bienal de Veneza em 2005.

O MACE privilegia a apresentação rotativa da CAC, através de um sistema de exposições temporárias, pretendendo tornar-se um local essencial para o conhecimento da arte contemporânea portuguesa. Tal como referiu João Miguel Fernandes Jorge, ao falar da colecção: “só por si se converterá num potencial de desenvolvimento individual e colectivo” (2007; 50).

O museu caminha no sentido, de constituir uma referência no campo da arte contemporânea e de se tornar num dos poucos museus, onde se poderá começar a “escrever” a história da arte portuguesa destes últimos 20/30 anos, ilustrada pelos seus protagonistas, os artistas.

Com efeito, o MACE assenta num projecto inovador e de algum arrojo. Sobre a natureza deste projecto, Adelaide Duarte acrescenta: a “aposta em artistas emergentes, com carreiras por consolidar, o que revela gosto pelo risco, a audácia associada, a ousadia e até a coragem para enfrentar as críticas às escolhas” (2009; 31). Em breves palavras, pode dizer-se que o MACE privilegia “a construção do presente que importa para o futuro” (Pomar, 2007).

¹⁴ Cf. anexo 2, Mapa 1 - Número de obras por artistas.

1.3 - PROGRAMA MUSEOLÓGICO, MISSÃO E OBJECTIVOS DO MUSEU

O projecto do museu teve como base o programa museológico (PM) elaborado por Maria de Jesus Ávila, técnica do IPM, que data de Dezembro de 2002 e que acompanhou o caderno de encargos do concurso público. O programa enunciava uma série de questões e fixava alguns parâmetros a ter em conta na instalação do museu.

Um dos aspectos referidos no PM prende-se com a importância que um projecto desta natureza tem, não só para a cidade de Elvas, como também para toda a região, tendo em conta a sua “posição eminentemente fronteiriça (...) para fazer desta condição um ponto potenciador do encontro e da comunicação cultural” (p. 6). Sobre este mesmo assunto, Pinharanda sublinha as potencialidades do projecto, designadamente a possibilidade de “transformar um museu de fronteira num museu que ajude a acabar com as fronteiras: entre arte contemporânea e público, entre centro e periferia, entre Portugal e Espanha e o mundo” (2007b; 9). Efectivamente, a possibilidade do museu ultrapassar o contexto local é partilhado pelos vários intervenientes neste processo e, muito naturalmente pela CME: “(...) as últimas décadas ensinaram-nos a integrar e acolher os dois lados da fronteira e a partilhar uma visão europeia, com a satisfação de nos encontrarmos nesta posição geográfica estratégica” (Almeida, 2007; 7).

Entendido como um possível motor dinamizador para toda a região, o museu tem como missão a investigação, conservação, exposição e difusão da arte contemporânea, tal como pressupunha o PM e, como acrescenta Pinharanda: “elevar a oferta cultural da cidade, colocá-la no eixo de afirmação das manifestações mais dinâmicas da actualidade estabelecendo o diálogo regional e transfronteiriço, nacional e internacional que a arte e a cultura de hoje exigem” (2007b; 9).

No âmbito do PM foram definidos onze objectivos para o MACE:

- Converter-se num fórum para a fruição;
- Recuperar o passado imediato;
- Coleccionar;
- Identificar, Documentar e Investigar;
- Proteger e Conservar;

- Expor, Promover e Divulgar a Investigação;
- Educar;
- Comunicar;
- Gerir e Administrar;
- Rentabilidade e projecção sociocultural; e
- Reunir.

Pode dizer-se que, em grande medida, as indicações previstas no PM para a definição da política cultural do MACE foram seguidas. Todavia, alguns aspectos têm vindo a ser protelados e, noutros casos, criaram-se outras necessidades que não foram acauteladas pelo PM. Do ponto de vista dos aspectos ainda não concretizados, mas previstos inicialmente, podem referir-se, por exemplo, a inexistência de uma associação de amigos do museu, que é uma das formas de estabelecer um contacto com a comunidade e a criação de um programa de voluntariado. Uma das situações, entretanto, identificadas como não dando resposta às necessidades do museu relaciona-se com o número de funcionários sugerido pelo PM (um responsável técnico, com funções de director; um técnico superior de museologia, um técnico superior para a área dos serviços educativos, dois técnicos profissionais de museografia, um administrativo, um auxiliar administrativo/telefonista, quatro a cinco vigilantes e recepcionista). Ainda que com oscilações ao longo do tempo, o MACE tem sido dotado de uma equipa multidisciplinar de carácter polivalente e flexível. Todavia, o número de funcionários tem-se verificado insuficiente para cobrir todas as actividades previstas, tornando-se de extrema necessidade o recurso a mais programas de estágios.

1.4 – UM EDIFÍCIO, HISTÓRIA E PROJECTO DE ADAPTAÇÃO

“(…) un museo de arte contemporáneo há constituído un reto continuo: construir unos contenedores adecuados para unas manifestaciones artísticas que siempre están intentando romper moldes, replanteando sus limites; proponer nuevos espacios á medida que se transforma la mirada del espectador sobre el arte.” (Montaner, 1995; 86)

No caso do MACE, há que ter em consideração, em primeiro lugar, que se trata de uma adaptação de um edifício setecentista, originalmente com uma vocação distinta da que hoje assegura. Apesar de ter suscitado alguma controvérsia e reflexão, a adaptação de edifícios históricos para albergar colecções de arte contemporânea, parece ser hoje uma realidade incontornável. Em muitos casos, a disponibilidade de determinados edifícios devolutos ou abandonados, com interesse histórico ou patrimonial, inscritos na memória colectiva, podem responder cabalmente à instalação de alguns museus. Muitas vezes considerados até, com primazia sobre novas construções, pelo diálogo que possam apontar entre o contemporâneo e o antigo ou pela relação de ambiguidade, de continuidade ou de ruptura que se celebra entre o espaço físico da arquitectura e o espaço fictício da representação. (cf. Hernández, 1998). Para além disso, segundo Ana Tostões:

“Na Europa, ao longo da segunda metade do século XX, a requalificação de imóveis com valor histórico/arquitectónico, mediante a adaptação a novos usos, surge como um facto incontornável, face à crescente mobilização pública para a salvaguarda do património arquitectónico. Numa época em que o turismo cultural se afirma como um dos sectores económicos mais promissores, as questões relativas ao património e aos museus adquirem uma projecção sem precedentes. (...) Entre nós, a arquitectura de museus de arte contemporânea tem revelado a tendência para privilegiar a reutilização de imóveis preexistentes, adoptando este tema tão estimulante, em que a relação com o passado se concretiza na articulação com o museu, enquanto espaço de fixação e comunicação da obra de arte com o público.” (2008; 180)

O edifício do antigo hospital, com construção iniciada na primeira metade do século XVI, data que terá coincidido com a criação da Santa Casa da Misericórdia em Elvas e que dele fazia já parte a igreja a poente, viria a ser o “palco” escolhido para acolher o futuro museu.

“(…) as outras situações são também muito relevantes do ponto de vista patrimonial, estendendo-se de colégios e paços episcopais a fábricas oitocentistas: de modos diversos, o programa dos museus e os arquitectos que lhe dão corpo funcionam bem com este facto aparentemente paradoxal. Ele é constrangimento determinante mas também desafio aurático, estimulando a imaginação e novas tecnologias, fazendo destes novos museus corpos plenamente contemporâneos que têm raízes e almas vibrantes, delineadas em espessuras sobrepostas de tempo e utências.” (Silva, 2007b; 108)

Na primeira metade do século XVIII o edifício sofre uma profunda remodelação e reconstrução erigida no mesmo local, o que nos permite vê-lo tal como o conhecemos hoje e que é da autoria do arquitecto José Francisco de Abreu. É nesta altura que se inicia a sua utilização como Hospital e sede da Mesa da Misericórdia, funções que manteve até 1994, tendo ainda sofrido sucessivas adaptações e acrescentos no século XIX e anos 30 do século XX.



Imagem 1. Fachada principal
(Fot. de Arquivo C.M.E.)

Edifício histórico de grande significado e relevância para a cidade, mas também para a arquitectura, escultura e azulejaria portuguesa, símbolo de poder e de grandeza do reinado de D. João V, revela influências do barroco tardio, no traço *rocaille*.

Na fachada principal, assimétrica de dois pisos, virada a Norte, destaca-se o monumental portal em mármore de autoria do canteiro Gregório Nunes, encimado por um nicho que lhe dá continuidade e em cujo eixo se destacam as armas régias coroadas. No interior, também em mármore, sobressai uma imagem de Nossa Senhora do Amparo, ultimada por um frontão com um querubim.



Imagem 2. Escadaria principal, com instalação da obra "I Have a Dream" (2002) de João Pedro Vale
(Fot. Alberto Mayer)

Por este portal acede-se ao interior do edifício através de um vestíbulo, de onde se pode apreciar a monumental escadaria de inspiração barroca. A nobreza deste espaço é enaltecida por Raquel Henriques da Silva: “Que beleza há naquela escada nobre, nos pés direitos quase verticalizantes, na luz cortante da atmosfera alentejana” (2008b; 20).

Por um primeiro lanço ao eixo do vestíbulo tem-se acesso a um piso intermédio que culmina num outro portal de mármore que liga à parte posterior do edifício, ladeado por outros dois encimados por nichos ovalados. A escadaria continua para o piso superior, distribuída em dois lanços paralelos ao central e no sentido inverso, com corrimãos e guardas de mármore róseo.

Ainda no vestíbulo do piso térreo, de um lado e do outro abrem-se vastas portas de molduras em igual mármore, que acedem a salas de tratamento e às antigas enfermarias, na sua maioria com tectos abobadados, hoje transformadas em galerias de exposição de carácter bastante intimista.

Do átrio do primeiro piso, marcado pela escadaria, como sublinha Raquel Henriques da Silva: “poderia ser a escada de um palácio ou de uma igreja do barroco de D. João V, ampla, bem delineada, inundada de luz, rica de gordos emolduramentos que jogam cheios e vazios como morfemas de erudita composição visual” (2008a; 183). Daquela que é, talvez, a peça mais marcante de todo o edifício, do período joanino de inspiração barroca, acede-se a dependências de tipologias e vocações distintas. À direita, onde se localizavam as enfermarias, são hoje espaços amplos de galerias de exposição e, à esquerda, a Sala do Consistório, que é hoje o auditório e que se destaca pela sua relevância artística. Utilizada como sala da Mesa da Misericórdia, também serviu de capela quando da ocupação do edifício enquanto hospital. Com altar na parede do fundo em mármore sobressai, neste espaço, um conjunto de painéis de azulejos setecentistas, datáveis de cerca de 1740, em azul e branco, o que denuncia o barroco tardio da sua execução.

Num total de dez painéis figurativos e históricos, que narram na sua essência, os “Passos da vida de Santa Isabel” e do nascimento de seu filho São João Baptista, assim como fazem alusão à proximidade existente entre Santa Isabel e a Virgem Maria. Apenas dois painéis laterais colocados nos vãos da janela representam santos eremitas.

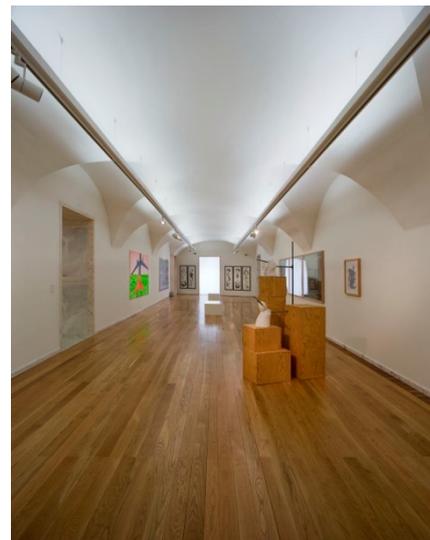


Imagem 3. Galeria de exposição, vista actual
(Fot. Alberto Mayer)



Imagem 4. Sala do Consistório, início do séc. XX
(Fot. Arquivo)



Imagem 5. Auditório, vista actual com instalação da obra "A Noiva" (2001) de Joana Vasconcelos
(Fot. Fernando Guerra)

Apesar das sucessivas alterações e adaptações de que foi objecto, o edifício conserva ainda hoje a memória do passado, o que manifesta a preocupação que houve em não desvirtuar a sua traça original, nomeadamente o último e mais recente projecto de restauro e adaptação a que foi submetido, para responder às exigências das novas funções museológicas que iria desempenhar.

Adquirido em 2002 pela CME, entre 2003 e 2005, o edifício acolhe provisoriamente os serviços municipais da cidade, enquanto decorre o programa de concurso e os projectos das várias especialidades para a obra do MACE. Como resposta ao concurso público, aberto para execução do projecto do museu, quarenta e três ateliers levantaram o caderno de encargos na CME, sendo que só vinte e sete equipas apresentaram propostas, das quais duas foram excluídas por irregularidades, restando apenas vinte cinco equipas para a deliberação do júri.

Por deliberação do júri, a elaboração do projecto ficou a cargo de uma equipa pluridisciplinar constituída pelo arquitecto Pedro Reis e pelos designers Filipe Alarcão e Henrique Cayatte. O programa de adaptação deu cumprimento aos três objectivos prioritários definidos pela CME: Construir um museu moderno, num edifício com grande valor patrimonial e situado no núcleo histórico da cidade, tal como nos diz o autor “(...) a tendência preservacionista exige a aplicação de parâmetros rígidos para as transformações e adaptações espaciais (...) a neutralidade modernista tornou-se a solução para todos os casos” (Guimaraens, 2007; 4); Criar um espaço museológico operante e de adequada versatilidade, que permitisse a exposição e a conservação, mas também a documentação, a divulgação e a educação, e, por último; Criar uma relação dinâmica com a própria cidade.

Nestes pressupostos, o caderno de encargos, faz ainda referência acentuada a que “o projecto arquitectónico terá presente que o edifício se destina a ser um contentor neutro”, o que nos remete para o conceito de “cubo branco” de Brian O’Doherty. Uma arquitectura concebida, ainda que num edifício pré-existente e na qual se pretende a valorização e reabilitação do património arquitectónico, conseguida através de espaços assépticos, depurados, imprimidos no carácter das formas e detalhes do museu em caixas neutras, que permitam o diálogo entre espaço existente e projectado, e imprima o total protagonismo às obras expostas, em espaços não convencionais e adaptados. Tal como avalia Montaner, “la interpretacion de la obra de arte como un objeto autónomo dentro del museo, desligado de su contexto, como flotando en le vacío y presentado bajo una luz total y cegadora” (1995; 9).

Desta forma, na proposta seleccionada parece terem sido encontradas as respostas consentâneas a estes pressupostos, traduzidas, por um lado, numa intervenção delicada, quase cirúrgica, preservando a qualidade espacial e respeitando os elementos arquitectónicos e decorativos, mas também estruturais, de maior relevância. Do mesmo modo que permitiu uma utilização funcional de todos os espaços do museu, especialmente nas áreas de acesso público. No que respeita às necessárias infra-estruturas ao seu bom e normal funcionamento, a referida proposta tentou minimizar a sua visibilidade ao público em geral, especialmente eliminando a sua presença das galerias de exposição do MACE.

Segundo Pedro Reis, autor do projecto de remodelação: “a intervenção pretende anular as várias ambiguidades resultantes das sucessivas alterações (pontuais e de pobre qualidade construtiva), reconquistando, assim, a dimensão e neutralidade originais dos vários espaços/galerias essenciais para expor arte contemporânea” (2007; 9). Ainda sobre a adaptação dos edifícios antigos, às suas novas funções, outro autor, sublinha:

“En los museos de vieja planta, propende a establecer una racional adaptación a las exigências del museo moderno. Punto problemático puesto que existe una anitonomia esencial que resulta de la necesidad de ‘conservar’ el edificio, considerado de por si como pieza de valor museístico, y de la necesidad de hacerlo funcional y útil para los fondos que alberga, lo que crea inconvenientes técnicos, artístico, arquitectónicos y museográficos, a veces inevitables.” (León, 1978; 86)

A proposta criou ainda um novo tipo de relação urbana, criando uma melhor dinâmica com a cidade e com o público, através da criação de uma maior transparência do exterior para o interior e vice-versa, quer ao nível da recepção e loja, quer das primeiras salas expositivas, o que suscita a curiosidade do transeunte e estabelece com o exterior uma cumplicidade, que diria, inédita. Esta circunstância, não muito comum, de um museu imediatamente aberto para a rua, promove um novo relacionamento entre o museu e a comunidade. Como escreve Ana Tostões: “a intervenção devolve o edifício à cidade, ligando, visualmente, o interior ao espaço público da rua através de vidraças inteiras, transparentes, que deixam ‘abertos’ os vãos ao nível da rua, como se se tratasse de ‘montras’ capazes de franquear entre o dentro e o fora” (2008; 181).



Imagem 6. Galeria de exposição, com vão aberto para o exterior.
(Fot. Fernando Guerra)

No primeiro piso, as enfermarias de outrora deram lugar a três grande galerias de exposição, de grande comprimento, enfatizado ainda pelo imenso pé direito de cerca de oito metros. Também aqui,

da mesma forma se procedeu, como no resto do edifício, e se procurou uma planta flexível e livre, onde o espaço funcional tirasse partido do seu suficiente grau de adaptabilidade.



Imagem 7. Galeria do piso 1 em remodelação
(Fot. de Arquivo C.M.E.)



Imagem 8. Galeria de exposição, situação actual
(Fot. Fernando Guerra)

Nos pisos superiores, correspondentes às expansões do edifício já do século XX e construídas sobre a igreja adjacente, organizou-se o espaço administrativo e de direcção (piso dois), assim como as áreas técnicas de acesso reservado, onde se destaca a reserva.

No último piso, com terraço anexo e excelente panorama sobre a cidade, funciona a cafetaria, espaço igualmente depurado, onde também se opta pela apresentação de uma ou duas obras. Como refere Guimaraens: “Em linhas gerais, exige-se que a ‘ambiência’ seja simples e despojada nas exposições de obras e objectos das vanguardas e diferentes tendências artísticas modernas” (2007; 4).

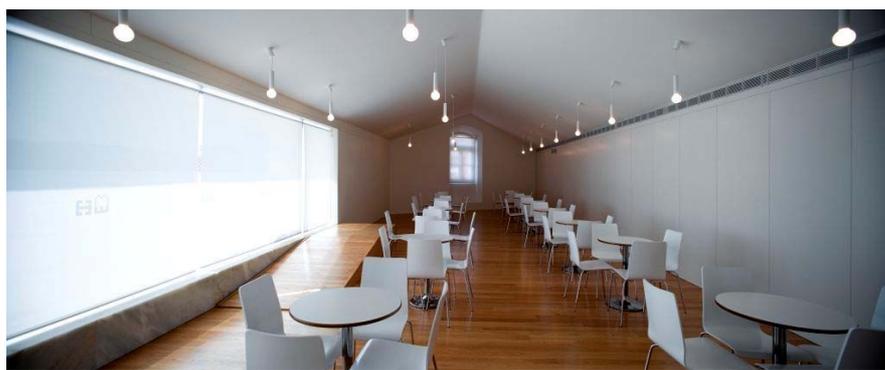


Imagem 9. Cafetaria
(Fot. Fernando Guerra)

De uma forma geral, pode dizer-se que a adaptação do edifício às funções de museu foi bem conseguida, todavia permanecem algumas dificuldades, nomeadamente no que diz respeito à sua adaptabilidade às características de uma colecção de arte contemporânea. Muitas obras, sobretudo as de grandes dimensões, apresentam dificuldades no momento de expô-las, dado que as galerias de

exposição, apesar das generosas dimensões, são galerias de grande comprimento mas de reduzida largura, para permitir uma boa leitura de obras particularmente compridas que exijam um maior afastamento, como é o caso da obra de Pedro Cabrita Reis (1956), “Ala Norte” (2000). Uma outra dificuldade, inerente aos constrangimentos do edifício, prende-se com o momento de entrada das obras para o museu, como já aconteceu, por exemplo, com a obra “Sem Título” (2007) de José Pedro Croft. Apesar de ter sido feita especificamente para o museu, por lapso, o artista não considerou os antigos vãos do edifício, alguns bastante baixos, por onde obrigatoriamente a obra teria de entrar, o que o obrigou a desmontar a obra e voltar a soldá-la já no interior da galeria.

Na medida em que os artistas de arte contemporânea trabalham, muitas vezes, com obras de grandes dimensões, a adaptação dos edifícios históricos, pressupõe, em inúmeras ocasiões, o contornar de situações relativas à escala do edifício ou dos seus espaços interiores, em relação às obras que pretende expor, situação que, num edifício feito de raiz, à partida não se colocaria.

Outro dos problemas que advêm da adaptação de alguns destes edifícios históricos, é a falta de capacidade para uma futura extensão ou ampliação do espaço expositivo. Dado que este edifício, em concreto, se encontra no meio da zona histórica da cidade e que não tem jardim ou espaços anexos que permitam uma futura ampliação, este é um factor a ter em consideração. Este facto é particularmente importante, no sentido em que se trata de um museu de arte contemporânea, com uma colecção em constante expansão, acrescendo a este facto que, sublinhe-se, devido às grandes dimensões com que muitos artistas trabalham, seja de prever, que, em breve, o espaço expositivo será escasso para a extensão do seu acervo.

Uma outra questão a assinalar prende-se com a nobreza dos materiais utilizados na reconstrução dos espaços, designadamente os pavimentos em soalho de madeira das galerias, que do mesmo modo, também não permite a elaboração de paredes divisórias provisórias, montadas para as diversas exposições. Estas divisões possibilitariam uma nova e diferente configuração das galerias, desenhando novos circuitos, por vezes necessários ao discurso de uma exposição.

Com efeito, a possibilidade de criar novos circuitos nestas galerias é reduzido, devendo procurar-se alternativas, não só por poder danificar o soalho de madeira existente, mas também dificultado pela própria dimensão destas, que ao serem bastante estreitas, não permitem muitas construções no seu interior, tornando os espaços ainda mais ambíguos e reduzidos. Este facto viria, mais uma vez, a dificultar a exposição de um grande número de obras da colecção.

1.5 – ESPAÇOS E VALÊNCIAS FUNCIONAIS

“El museo es también un conjunto de relaciones estructurales, espaciales e ambientales que deben estar funcionalmente a disposición de las colecciones, de su conservación y exposición, y sobre todo, desde una perspectiva sociocultural, al servicio del público visitante.” (Fernández, 2001; 295)

A constituição de um espaço museológico pressupõe sempre o respeito por aquelas que são as funções basilares dessa instituição, ou seja, a conservação, o estudo e a exposição. Neste sentido, a adaptabilidade do espaço a estas funções é, e deverá ser, uma condicionante primária e essencial na concepção dos espaços em resposta a estes pressupostos.

Os museus são hoje centros de cultura, formação e desenvolvimento, não só para as cidades, num sentido mais lato, mas também e, principalmente, para os públicos em concreto, que os visitam como “fonte de saber” (Silva, 2000; 32). Como refere o arquitecto Eduardo Souto Moura: “os museus são as catedrais do nosso tempo: lugares intensos de rito e de refúgio, afirmando-se, no corpo das cidades, como eixos direccionais que concentram o melhor e o mais ousado que a cultura de cada época sabe realizar” (cit. por Silva, 2000; 32).

Os museus e, mais concretamente, os museus de arte contemporânea, apresentam-se hoje como centros culturais interactivos e dinâmicos, excedendo as funções museológicas tradicionais, mais dirigidas para a conservação e para a contemplação (Barranha, 2001; 37), o que pressupõe uma maior dinâmica de espaços e novas valências, em resposta às recentes exigências. Neste sentido, os museus adoptam hoje uma grande variedade de funções e assumem-se como locais de “consumo (...) que já pouco tem a ver com o ‘tempo das musas’ ” (Tostões, 2008; 179), exigindo um reequacionamento dos programas museológicos para cumprimento das funções, agora ampliadas, a que se propõem.

A concepção de um museu que dê resposta a estes desígnios pressupõe a reorganização e distribuição funcional do edifício/museu em três áreas fundamentais: Espaços públicos (área de acolhimento, recepção, bengaleiro, cafetaria, loja, etc.); Espaços públicos controlados (áreas de exposição, auditório, biblioteca, etc.) e; Espaços privados (gabinetes, reserva, etc.). Neste sentido, o programa do MACE apresenta-se, também ele, como um espaço multifacetado, no qual se procurou dar resposta às

necessidades da crescente massificação e democratização dos museus enquanto instituições culturais que “introduziram novos rituais na relação do visitante com o museu” (Barranha, 2001; 63).

Ao nível da disposição espacial das áreas públicas, públicas controladas e das áreas privadas o MACE organiza-se da seguinte forma:

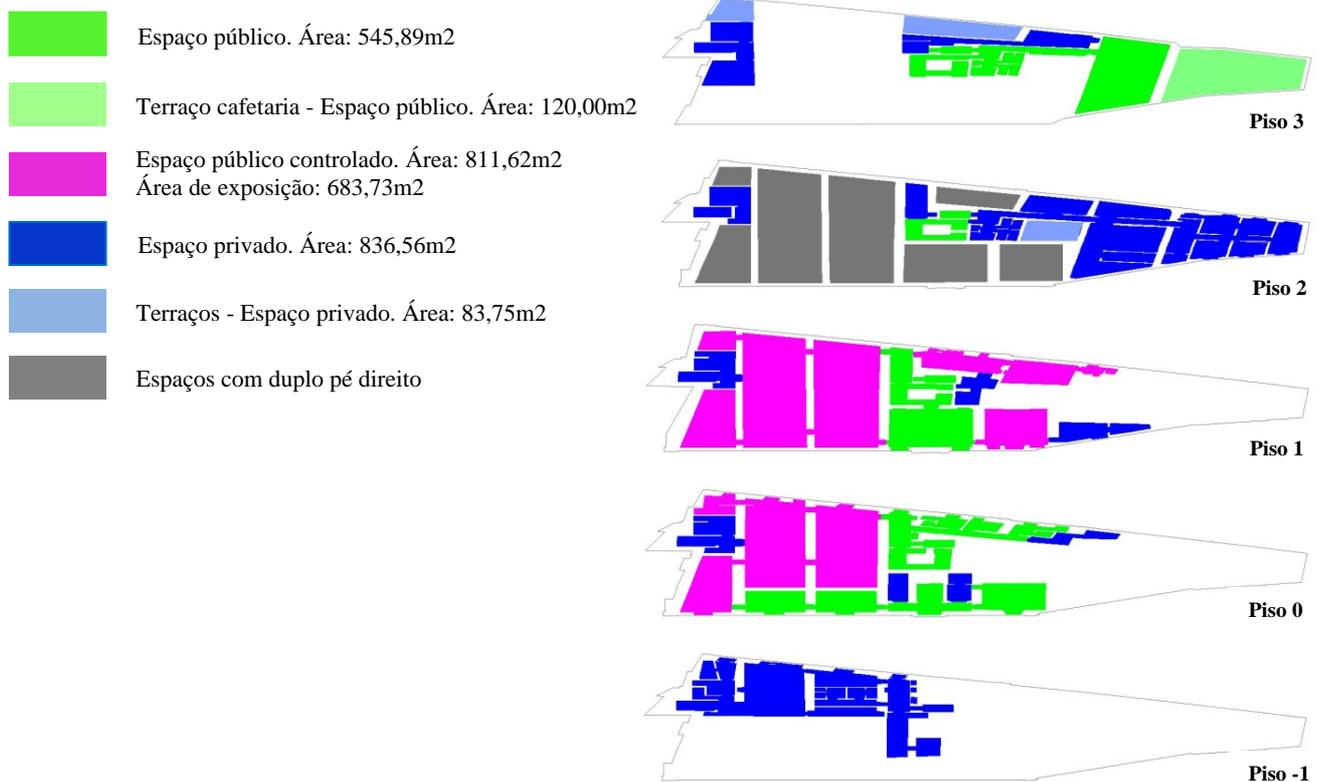


Imagem 10. Distribuição funcional e áreas

Piso -1

- 1 - Igreja Church
- 2 - Portaria serviço Staff entrance
- 3 - Cais de cargas e descargas
Loading and unloading dock
- 4 - Escada serviço Emergency way out
- 5 - Plataforma elevatória
Hydraulic loading ramp
- 6 - Cozinha e I.S. para funcionários
Kitchen and staff restroom
- 7 - Arrecadação Storeroom
- 8 - Escada pública Staircase

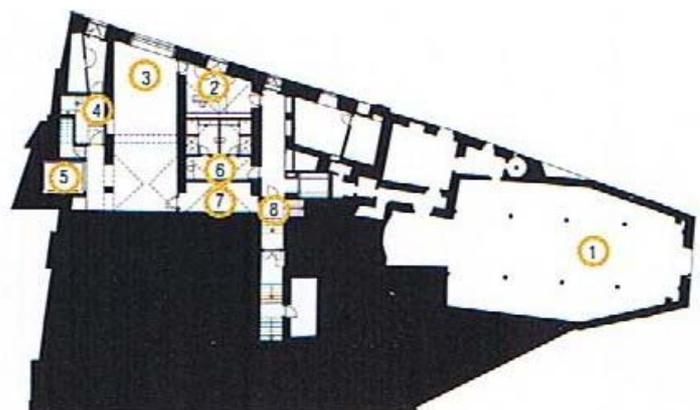


Imagem 11. Planta piso -1
© MACE, 2009

Relativamente ao piso -1, o acesso é feito pela fachada posterior, através da portaria de serviço, local por onde entram os funcionários do museu. É também aqui que funciona a área técnica, onde se localizam os alarmes de intrusão e de incêndio, o programa de controlo de iluminação das áreas de circulação e central de vídeo vigilância.

Outra entrada do museu constitui o cais de cargas e descargas, com acesso directo pela plataforma elevatória às galerias de exposição e uma zona na retaguarda, que permite a guarda de algumas obras à espera de transporte. Todavia, este espaço tem sido utilizado como área de reserva, apesar de não reunir condições ambientais, espaciais, entre outras, para esse efeito, sendo esta também uma das limitações do projecto arquitectónico do museu. O projecto inicial previa a abertura de espaços para reservas na



Imagem 12. Cais de cargas e descargas
(Fot. Fernando Guerra)

parte imediatamente atrás do cais de cargas e descargas, facto que se revelou impossível em obra, dada a necessidade de utilização de explosivos que poderiam pôr em causa toda a estrutura do edifício. Configurando-se a impossibilidade da existência de reservas para obras de grandes dimensões, ainda que existam duas reservas para pequenas obras no terceiro piso, a CME disponibilizou o edifício do antigo açougue, junto à Sé, para esse fim. Também este edifício foi sujeito a obras de manutenção e requalificação técnica com o propósito de aí se instalarem as reservas visitáveis do museu. No entanto, apesar de equipado com mobiliário específico, o edifício apresenta sérios problemas de infiltrações e humidade, que condicionam a adequada conservação das obras, assim como graves problemas de acessibilidade, não só ao nível do exterior como interior. Na medida, em que se trata de uma rua estreita, inclinada e localizada no centro da cidade antiga, onde não é possível aceder com a maior parte dos veículos necessários ao transporte das obras, obriga a deslocá-las manualmente pela rua. Ao nível do interior, as obras de remodelação não tiveram em conta a dimensão e o peso da maior parte das obras da colecção, uma vez que o acesso é feito através de uma rampa de grande inclinação, difícil de transpor, com ou sem obras.

Ainda neste piso, encontra-se uma zona reservada aos funcionários, que contempla instalações sanitárias, vestiários/balneários e uma pequena zona de cozinha.

Piso 0

- 1 - Igreja Church
- 2 - Serviços limpeza Cleaning services
- 3 - I.S. públicas Public restroom
- 4 - Galeria exposição Exhibition room
- 5 - Escada serviço Emergency way out
- 6 - Plataforma elevatória Hydraulic loading ramp
- 7 - Sala entrada Entrance hall
- 8 - Entrada pública Main entrance
- 9 - Loja Shop
- 10 - Escada pública Staircase

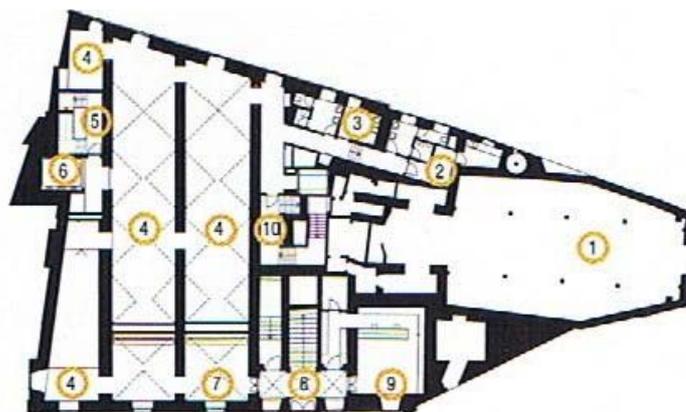


Imagem 13. Planta piso 0
© MACE, 2009

É no piso 0 que se encontra a entrada principal do museu, sendo na recepção que se estabelece o primeiro contacto entre o visitante e o museu. No caso em apreço, dadas as reduzidas proporções, não lhe permite exercer o atributo de acolhimento, mas antes um espaço de distribuição e passagem para a zona de recepção/loja/bengaleiro/bilheteira à direita, galerias de exposição e início do percurso expositivo à esquerda. É também através deste átrio que se tem acesso à escadaria principal, para quem só deseje ir à cafetaria, dado que no percurso normal pela exposição, a escadaria apenas se faz no sentido descendente.

A recepção e bilheteira, uma sala ampla de tecto abobadado, acumula também as funções de bengaleiro, num compartimento contíguo, e de loja, onde se encontram disponíveis produtos de *merchandising* com a impressão do logótipo do museu, promovendo a marca MACE. É também neste espaço de recepção que, através de consulta do equipamento multimédia, o público pode ter uma primeira abordagem sobre o edifício, o museu, a colecção e a programação. A informação encontra-se disponível em português, espanhol e inglês. Porém, lamentavelmente, a actualização destes conteúdos tem vindo a ser protelada.



Imagem 14. Recepção/Loja
(Fot. Fernando Guerra)

A zona de livraria, quase exclusivamente ligada à história e história da arte e à arte contemporânea em particular, inclui uma selecção de catálogos dos artistas representados na colecção, assim como algumas publicações elvenses, tirando partido do facto de não haver até ao momento nenhuma livraria

em Elvas. No entanto, e dado tratar-se de uma “livraria” tão especializada, a aceitação é reduzida, não substituindo, naturalmente, a necessidade de uma livraria de âmbito mais geral.

No que respeita à comunicação gráfica do museu, o logótipo, também registado como marca, representa o **M** de Museu, desenhado a partir da silhueta do corpo principal do edifício do museu, assentando sobre o **E** de Elvas. Foi ainda criado um outro logótipo para a CAC, que representa os dois **C**, de colecção e de Cachola, na forma de parênteses rectos, indicando que se trata de uma colecção em crescimento. Por sua vez, os parênteses protegem o **A** de Arte que surge ao centro.



**Imagem 15. Logótipo do
MACE e CAC
(Reis, Alarcão, Cayatte)**

Ao atravessar o átrio de entrada para começar a visita ao museu, deparamo-nos com duas salas quadrangulares, estas sim, salas de recepção aos visitantes, aos grupos, às escolas, às visitas guiadas, onde se estabelece um primeiro diálogo com o museu e com a colecção, através da leitura de um grande painel em vidro translúcido e retro-iluminado, com luz branca, sem qualquer contraste com a cor prevalecente. Na segunda sala figura um painel idêntico, no qual surgem listados os nomes dos artistas da colecção, assim como um breve texto sobre a exposição em curso. Em ambas as salas, com amplos vãos em vidro abertos directamente para a rua, podem ser observadas algumas (uma ou duas, em cada sala) obras da colecção, como um convite e/ou entrada simbólica para uma viagem ao universo que aí se inicia.

Segue-se a primeira sala da área expositiva do museu. Note-se que este museu não apresenta uma exposição permanente, visto ter-se adoptado uma política assente apenas em exposições temporárias. Nesta sala a comunicação com o exterior faz-se através de uma grande janela, permitindo a quem passa na rua observar este espaço. Trata-se de um espaço arquitectónico neutro e de grande unidade visual, onde se destaca um pavimento em rampa que compensa a elevação do piso, possibilitando o acesso às salas seguintes (sala 1 e 2). Estas salas são, efectivamente de maiores dimensões, apresentando no tecto abóbadas cruzadas, não muito elevadas, conduzindo o olhar do visitante para as obras expostas. Com janelas viradas a sul, para a fachada posterior, que filtram a luminosidade exterior através de telas opacas, a luz é ainda controlada através de iluminação artificial, por meio de duas calhas técnicas que percorrem as salas no sentido longitudinal, garantindo a mobilidade dos projectores, de acordo com as necessidades de cada exposição. Existe ainda outra divisão ao fundo da sala 1, que, pelas suas reduzidas proporções, permite expor obras específicas tais como vídeos ou instalações.

Da sala 2 passa-se a uma área de circulação de acesso à escada interior, ao elevador, às instalações sanitárias e a pequenos compartimentos reservados ao pessoal de limpeza. A escada leva o visitante ao patamar intermédio da grande escadaria, que aqui é ainda mais majestosa, na brancura e volumetria do seu espaço e na profusão do seu mármore róseo. Dois lanços paralelos sobem para o primeiro piso, lado a lado com o lanço descendente, que, no final da visita conduz à saída.

Sob a abóbada da nobre escadaria podem ser expostas obras, aproveitando o espaço de circulação inundado por uma intensa luz natural que provém de duas grandes janelas de sacada. Nesta zona a luz artificial é difusa, oculta por uma sanca que circunda e marca a transição entre as altíssimas paredes e a abóbada.

A escadaria interior acompanha todo o edifício, desde o piso -1 ao terceiro, onde se encontra a cafetaria e esplanada. Aqui, tal como no resto do museu, surgem placas de sinalética geral, legíveis e oportunas, que correspondem à imagem do museu, integradas no desenho arquitectónico e gráfico, e que cumprem os princípios básicos da comunicação com os visitantes. Nas placas de sinalética é visível, em primeiro lugar, o piso em que nos encontramos e as valências do mesmo, fazendo depois referência aos diferentes pisos, direcções e principais serviços em cada um deles.



Imagem 16. Escada interior com sinalética.
(Fot. Fernando Guerra)

Piso 1

- 1 - Igreja Church
- 2 - Serviço educativo Educational service
- 3 - Mediateca Multimedia library
- 4 - Galeria de exposição Exhibition room
- 5 - Escada de serviço Emergency way out
- 6 - Plataforma elevatória Hydraulic loading ramp
- 7 - Escada acesso público Staircase
- 8 - Auditório Auditorium
- 9 - Escada pública Public staircase
- 10 - Gabinete de apoio Maintenance room

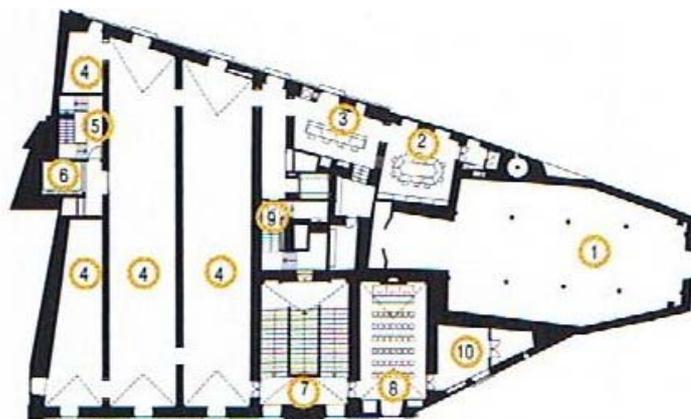


Imagem 17. Planta piso 1
© MACE, 2009

Da escadaria principal acede-se ao primeiro piso, onde se encontra, à esquerda, a Sala do Consistório, hoje transformada em auditório, com lugar para 42 pessoas sentadas. Este espaço é utilizado para as mais diversas actividades do museu, nomeadamente: conferências, cursos, ciclos de cinema, actos oficiais e inaugurações, entre outras. No entanto, este espaço tem também servido para expor algumas obras, assim como uma pequena sala de apoio anexa ao auditório.

Em frente ao auditório, do outro lado da escadaria principal, inicia-se o percurso pelas salas reservadas às exposições (sala 4, 5, 6 e 7), correspondendo à zona mais nobre do edifício para essa valência. Três salas contíguas, onde o tecto é constituído por abóbadas de berço e de escala considerável, não só no que diz respeito à área útil, mas também à dimensão do pé-direito bastante elevado, permitem uma maior polivalência para expor obras de grandes dimensões. Estes espaços permitem ainda dar resposta a outras actividades tais como: performances, espectáculos, cerimónias de inauguração, etc., que surjam inseridas no contexto programático. Tal como acontece no piso térreo, existe uma sala bastante pequena, a sul, normalmente utilizada para vídeos e instalações.

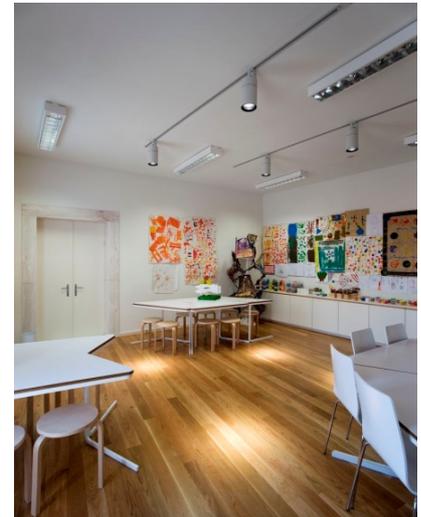


Imagem 18. Sala dos serviços educativos
(Fot. Fernando Guerra)

No final do percurso pela exposição, a saída faz-se pela sala 4, a sul, que acede ao corredor que liga às escadas interiores, ao elevador e, em frente, às salas destinadas aos serviços educativos e à mediateca.

A sala de serviços educativos, indispensável às várias actividades, fundamentais na actualidade a qualquer museu, destina-se ao cumprimento dessas mesmas funcionalidades, tais como: a realização de ateliers, jogos para várias idades, acolhimento de grupos de trabalho, entre outras funções que possam vir a realizar-se. Anexo a este espaço existe uma instalação sanitária, disponível para os mais pequenos, assim como um espaço com lavatório destinado à lavagem de pincéis e outros utensílios didácticos utilizados nos ateliers. A entrada para esta sala faz-se, atravessando a mediateca, que se encontra atrás de um enorme móvel/biombo, que, na parte posterior, resguarda quatro postos de computador disponíveis para consultas, num espaço de recolhimento e luz indirecta. A este espaço articulam-se ainda, dois pequenos compartimentos, um de arrumos de

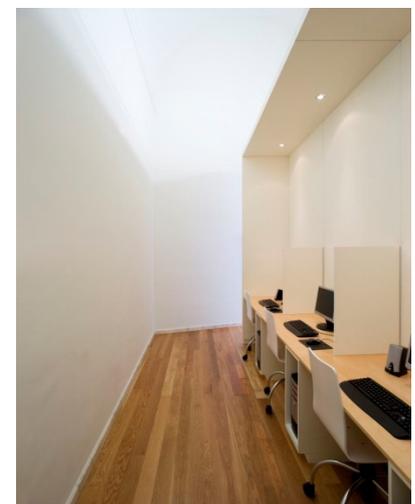


Imagem 19. Mediateca
(Fot. Fernando Guerra)

material e um gabinete, para o responsável pelos serviços educativos, onde pode ser facultada a consulta de vários tipos de documentação, como catálogos de museus e de artistas, livros de história da arte, entre outros, quer pelo público em geral, quer pelo público especializado. A mediateca tem sido bastante utilizada, sobretudo por um público mais jovem, que fundamentalmente a utiliza para realizar pesquisas na internet.

Piso 2

- 1 - Serviços administrativos
Administration department
- 2 - Reservas Reservations
- 3 - Sala reuniões Meeting room
- 4 - I.S. funcionários Staff restroom
- 5 - Escada pública Staircase
- 6 - Plataforma elevatória
Hydraulic loading ramp
- 7 - Escadas serviço Emergency way out

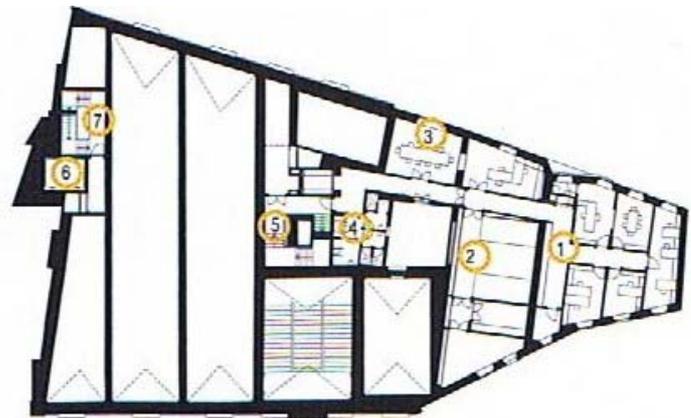


Imagem 20. Planta piso 2
© MACE, 2009

Pela mesma escada interior e elevador acede-se aos pisos 2 e 3, o primeiro totalmente reservado e de acesso controlado através de código a digitar no elevador, ocupado pela administração. Aqui estão concentrados, os gabinetes reservados ao pessoal técnico, entre os quais se conta, o gabinete do director, com pequena sala de reuniões anexa, gabinete reservado à museografia com três postos de trabalho, dois outros gabinetes com um e dois postos respectivamente, a distribuir pelos técnicos superiores de museologia e serviços educativos. Inclui ainda um gabinete para um ou dois postos administrativos e a sala de reuniões principal.

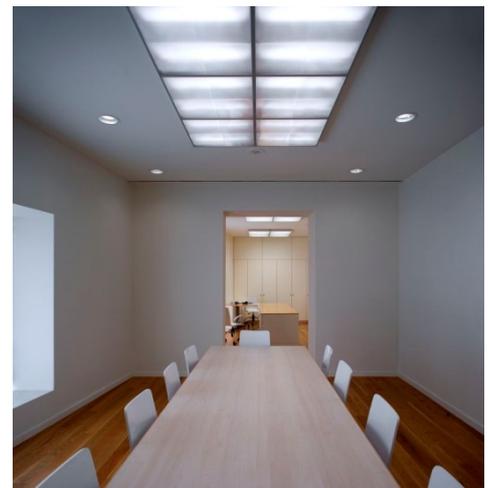


Imagem 21. Sala de reuniões principal e gabinete administrativo.
(Fot. Fernando Guerra)

Tal como no restante edifício do museu e, à semelhança da opção seguida pela arquitectura, no design de equipamento, optou-se por linhas rectas, sóbrias, impressas num mobiliário contemporâneo, em que o branco predomina e a cor apenas resulta da vivência e ocupação do espaço.

Existe ainda uma reserva geral e uma pequena reserva para esculturas pequenas ou que possam ser desmontadas. De acesso condicionado, através de código, estas reservas destinam-se a obras de

menores dimensões, tendo em consideração que as obras têm que ser transportadas no elevador comum às áreas públicas. Contíguo a este espaço existe ainda um gabinete de estudo, o qual permite, se necessário, a sua disponibilização para a realização de trabalhos por parte de investigadores ou para pequenos trabalhos de conservação e restauro. Contudo, para intervenções a várias obras ou a obras de grandes dimensões, este espaço é bastante reduzido, obrigando a soluções alternativas.

Ao nível de espaços e valências, considera-se que o museu apresenta algumas carências, nomeadamente em espaços tão importantes como reservas, mas também a inexistência de um espaço polivalente, onde as obras possam ser analisadas, intervencionadas ao nível da conservação e restauro, fotografadas, embaladas e manipuladas. Afigura ser igualmente necessário a existência de uma pequena área de oficina para trabalhos diversos. Com efeito, o museu não dispõe de áreas suficientemente grandes para a realização destas tarefas, obrigando a procurar outras opções, nomeadamente o próprio espaço das galerias, muitas vezes utilizado entre as montagens.

A reserva tem acesso condicionado, através de inserção de código à entrada e leitura de cartões parametrizados para funcionários autorizados, encontrando-se equipada com arquivador de gavetas de dimensão considerável¹⁵, com capacidade para armazenar grande quantidade de desenhos, fotografias, gravuras e alguma pintura, sempre que as dimensões o permitam. As restantes obras a guardar na reserva, têm de ser colocadas no chão, na medida em que, não existe outro equipamento/armário para a sua guarda, apesar da escala do espaço o permitir.

Piso 3

- 1 - Esplanada Terrace
- 2 - Bar Bar
- 3 - I.S. público Public restroom
- 4 - Escada pública Staircase
- 5 - Cozinha Kitchen
- 6 - Terraço Balcony
- 7 - Escadas serviço Emergency way out
- 8 - Plataforma elevatória
Hydraulic loading ramp
- 9 - Instalações técnicas
Technical installations

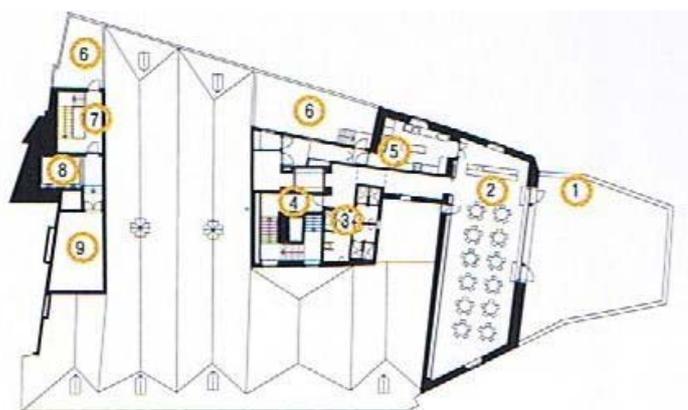


Imagem 22. Planta Piso 3
© MACE, 2009

¹⁵ Aproximadamente 4,00x2,00x1,20m.

No terceiro piso, acede-se à cafeteria através de um corredor que deixa antever o amplo terraço, onde se pode usufruir de uma vista panorâmica sobre a cidade.

Com capacidade interior para 60 pessoas sentadas, a cafeteria é um espaço convidativo para uma pausa ou para o culminar da visita ao museu. Dadas as suas características, a cafeteria, possibilita ainda outras utilizações para além de dar resposta às suas funções diárias. Como tal, tem sido utilizada para diversas inaugurações e, pontualmente, para pequenos concertos Jazz, entre tantas outras actividades possíveis, que aí se pretendam desenvolver.

Considerando este espaço tão rico em termos de valências e potencialidades, é de lamentar o facto de este acompanhar o horário do museu, estando fechada à hora de almoço, e de não se tirar partido da considerável área de cozinha e acesso independente, projectada a pensar em serviço de refeições rápidas, o que, acredita-se, atrairia mais pessoas a usufruir deste espaço, e por sua vez, ao museu. Ao situar-se no último piso e não ao nível da rua, e por não dispor de um acesso rápido e independente, o que muitas vezes é constrangedor para quem só quer deslocar-se à cafeteria, acaba muitas vezes por ser um espaço apenas utilizado por funcionários e visitantes do museu, apesar da mais-valia do seu espaço, ou seja, um miradouro sobre a cidade.

Na realidade tendo sido aberto um concurso, por convites, para concessão da cafeteria, nenhum dos concorrentes, chegou a finalizar propostas, na medida em que deveriam igualmente fechar no mesmo horário do museu ou então, garantir a segurança do museu com a contratação de seguranças, a seu cargo. Estas condicionantes e o ónus deste encargo, fez com que os candidatos considerassem que tal não era economicamente viável. A exploração da cafeteria, ficou assim da responsabilidade da CME, tendo sido encerrada há, sensivelmente, dois meses.



Imagem 23. Corredor de acesso à cafeteria
(Fot. Fernando Guerra)

CAPÍTULO II – OS PRIMEIROS ANOS DO MUSEU: UMA ANÁLISE CRÍTICA

Considerando os três anos em apreço, enquanto técnica superior de museologia do MACE, correspondendo ao período compreendido entre 1 de Fevereiro de 2006 a 10 de Fevereiro de 2009, sendo que o primeiro ano correspondeu ao ano anterior à sua inauguração e os últimos dois anos, ao início do seu funcionamento, esta análise crítica recai sobre esse período fulcral desta instituição, ainda à procura do seu lugar na museologia portuguesa.

Com avanços e recuos, o museu foi desenhando as suas estratégias, ambicionando tornar-se num centro/museu indispensável à leitura dos caminhos da arte contemporânea portuguesa e das artes do nosso tempo, transformando um museu de periferia num museu que se quer de âmbito nacional, isto é “(...) transformando um museu de fronteira num museu que ajude a acabar com as fronteiras: entre arte contemporânea e público, entre centro e periferia, entre Portugal e Espanha e o mundo” (Pinharanda, 2007d).

De facto, este é ainda um museu em construção, dando os primeiros passos, experimentando novos desafios. Sobre a complexidade do papel do museu, não se podia estar mais de acordo com Joaquim Pais de Brito:

“Toda a acção do museu se programa e experimenta sobre esta articulação entre guardar, estudar e conservar os seus objectos, e o que fazer com eles, como produzir conhecimentos, ideias e emoções, como interpretá-los, como deslocá-los para a condição de pretexto, despindo-os do seu estatuto hegemónico, que está na origem da própria ideia de património e de museu. É neste lugar instável que se poderão formular alguns dos mais fecundos problemas da nossa relação com a memória, as coisas e o tempo que habitamos juntos, e onde elas teimam em persistir depois de nós.” (2005; 149-150)

2.1 - ESTUDO E INVESTIGAÇÃO

“Los fondos del museo hay que hacerlos activos, vivificarlos com todos los recursos de la ciencia, la historia, el arte, la critica, estética e ...imaginación.”
(León, 1978; 88)

Sendo o estudo e a investigação, uma das funções indispensáveis na actividade museológica e um factor necessário ao desenvolvimento de um museu, assim como uma base de extrema relevância para o próprio inventário, deve ser encarada também como uma forma de tornar e manter activo o acervo do museu. Na medida em que aponta novos caminhos, concede-lhe uma valorização histórica, assim como valida o seu espólio. Luís Fernández afirma: “la investigación histórica, documental, técnica y científica del patrimonio se impone por la simple y pura razón de un mayor conocimiento de nosotros mismos y del mundo” (1993; 125).

No caso do MACE, e dado tratar-se de um museu de arte contemporânea, o estudo e a investigação da sua colecção, apoia-se muitas vezes em textos, conversas e testemunhos dos próprios artistas, tendo em conta que se trabalha, na maior parte dos casos, sobre a actualidade mais imediata e sem um distanciamento histórico. Acredita-se que muitas serão as equipas técnicas de museus, que gostariam de ter a oportunidade de usufruir do *feedback* dos autores dos seus acervos. No entanto, nem sempre é totalmente esclarecedor, sendo só colmatado à medida que esses artistas vão consolidando as suas trajectórias artísticas e se vai “desenhando” a História.

Considerando os museus como “centros de investigação e projecção sociocultural” (Fernández, 1993; 207), o MACE encara como sendo importante neste domínio, a realização de catálogos¹⁶, de “Folhas de Sala”, que acompanhem o percurso expositivo e a permanente actualização dos arquivos fotográficos, ainda que muitas vezes se veja limitado em termos de recursos financeiros e humanos que desenvolvam este trabalho. No entanto há a lamentar que desde o catálogo de 2009, não tenha ocorrido mais nenhuma edição. Talvez fosse de considerar aqui, criar sinergias e parcerias com universidades e outras instituições, tais como os Amigos dos Museus, que possam vir a colaborar em termos de voluntariado, designadamente ao nível de pesquisas.

¹⁶ Existem dois catálogos disponíveis sobre o museu e a colecção, o primeiro que acompanhou a abertura do museu, *Museu de Arte Contemporânea de Elvas / Colecção António Cachola. Um Roteiro*, 2007, e o segundo sob a ideia de um catálogo *Raisonné*, até essa data, da *Colecção António Cachola / Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, 2009.

2.2 - POLÍTICA DE INCORPORAÇÕES

No que se refere à política de incorporações, afigura-se poder estar-se perante um dos pontos mais frágeis do MACE na medida em que o museu nasce e vive fruto de uma colecção particular, com um depósito protocolado de treze anos, no qual o coleccionador se compromete a incrementar o acervo. Numa visão mais pragmática, está-se perante um museu público que, até à data, depende única e exclusivamente de uma colecção privada e, conseqüentemente, do seu coleccionador, sua vontade, capacidade financeira, entre outras.

Desenvolver uma nova política de incorporações para o MACE seria importante, quer do ponto de vista da consolidação de uma experiência, quer na garantia que a autarquia e o museu acreditam e consideram pertinentes, a vocação, a missão e o enriquecimento do museu, através do seu legado. Uma boa política de incorporações em conformidade com a vocação do seu acervo é, no fundo, a garantia do amanhã. Tendo sido por mim iniciado o processo de credenciação junto da RPM, o MACE viu impossibilitada a sua candidatura, na medida em que não possui um acervo próprio, pelo que se pode uma vez mais inferir sobre a sua pertinência.

O regulamento do museu já esboçado, por não ter sido ainda aprovado, incrementa ainda mais essa fragilidade. Muito embora, fosse ou seja intenção da CME, constituir a sua própria colecção, para fazer face a eventuais circunstâncias que possam existir, de natureza diversa, o que se constata é que, passados três anos da abertura do museu, ainda nada foi feito a esse respeito.

Nesta medida, o consolidar de trajectórias artísticas, o colmatar de lacunas, entre outros aspectos, têm ficado a cargo do coleccionador, que assume e se responsabiliza pelo aumento da sua própria colecção, alheio aos problemas internos da entidade de tutela.

O PM elaborado fazia já referências bastante específicas neste aspecto, chamando a atenção para o incremento da colecção e analisando o protocolo já estabelecido entre a CME e o coleccionador, para o que aponta linhas básicas para a sua concretização:

1. Aquisições. Compromisso assumido e protocolado na cláusula 4^a, alínea 2^a, § 1^o, de ampliação da colecção por parte do coleccionador, ideada conjuntamente com o director do MACE;

2. Doações, legados, depósito e empréstimo;
3. *Site Specific*. Isto é, obras encomendadas aos artistas e propositadamente concebidas para o museu;
4. Obras provenientes de exposições organizadas pelo museu, que sejam por ele adquiridas ou doadas ao museu pelos artistas. No que aqui concerne, o protocolo faz referência na 10.^a Cláusula, alíneas 1) e 2), que por cada exposição temporária a realizar no museu com obras propriedade de artistas ou outro qualquer proprietário, será doada uma obra, de nível similar à qualidade média das obras da colecção. Neste ponto, Maria de Jesus Ávila, chama a atenção para os vários problemas que daí poderão advir, na medida em que esta não é uma prática comum, e pode mesmo colocar em causa a programação do museu em determinadas situações e agravar-se ainda, considerando-se que o destino das obras não é uma colecção pública ou estatal, mas sim uma colecção privada. Deste modo, o PM sugere que esta cláusula seja alterada ou que se torne opcional.

Sendo esta uma preocupação com total pertinência, Adelaide Duarte, chama também a atenção: “No que concerne ao futuro da colecção, consideramos da maior pertinência a CME acautelar o *terminus* do protocolo, promovendo a formação de uma colecção própria ou negociando, com o coleccionador, em termos que este abdique, paulatinamente, das obras” (2009; 39). Esta será uma medida preventiva a ter em conta para assegurar o futuro do MACE, enquanto museu de arte contemporânea, função para a qual nasceu e foi criado.

Acrescentar-se-ia ainda que, em anexo ao protocolo celebrado entre a CME e o coleccionador, junta-se a lista de obras a constar no depósito em Anexo 1, da qual constam as 116 primeiras obras, a depositar no museu. A par disso, a colecção continuou a crescer e a este depósito juntaram-se mais 225 obras da CAC. Deste modo existem 341 obras em depósito no MACE. Sendo assim, as restantes 64 obras, que perfazem o total de 405, encontram-se no museu a título de empréstimo, como se pode ver no Gráfico 2, infra.

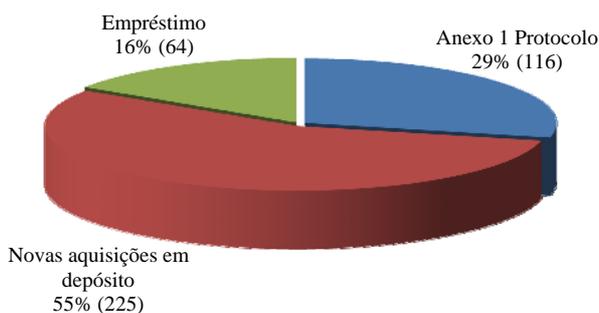


Gráfico 2 - Incorporações da CAC no MACE (2009)

Tal como se verifica na realidade, a CAC deste 2001 quase triplicou o seu espólio, cumprindo deste modo o protocolado por parte do coleccionador. Apesar disso, este incremento é da única responsabilidade de Cachola, continuando a aumentar o seu espólio, enquanto a colecção do próprio MACE é sucessivamente adiada, colocando o museu num ponto de extrema fragilidade. Deste modo, no que respeita à política de aquisições estabelecida pelo PM, estas têm sido concretizadas, à excepção da doação e legado que ainda não se verificou, sempre por parte do coleccionador e a favor deste, como se verifica no ponto 4. O que se observa é que a colecção particular, em depósito no MACE, tem vindo a crescer, enquanto a colecção própria do museu não existe.

2.3 - INVENTÁRIO E DOCUMENTAÇÃO

Sendo o inventário e documentação de uma colecção, uma das principais actividades a desenvolver num museu, o MACE dedicou-lhes toda a atenção, entendendo tratar-se igualmente de uma medida de salvaguarda do seu acervo. Neste sentido, a documentação da colecção, no que respeita ao registo, catalogação, inventário e sua elaboração ao nível informático, foi desenvolvida com o máximo rigor, tomando como exemplo de inventários, os seguidos, pelos museus da RPM e pelo CAM.

Por sugestão do PM, como suporte informático foi adquirido para o museu o programa *Matriz*, elaborado pelo IPM e utilizado por vários museus da RPM. Considerado este um programa bastante completo no que respeita ao inventário informático e às suas potencialidades, no que se refere aos campos previstos para inserção de dados, crê-se, no entanto, não ser este o programa mais expedito e vocacionado para a arte contemporânea. Isto porque é um programa direccionado para as artes em geral e muitos dos seus “campos” não são considerados nos suportes técnicos hoje utilizados, assim como se denuncia igualmente, a ausência de outros considerados necessários, sendo, nesta perspectiva, imperativo a procura de “campos” alternativos para a introdução de determinados dados. Observe-se, em comparação, o programa *InArte Premium*, especificamente desenvolvido para o CAM, que considera já as necessidades e especificidades próprias da arte moderna e contemporânea.

O inventário manual encontrava-se concluído até à data da minha saída do museu, o mesmo não acontecendo com o inventário informático que, para além de ainda não estar concluído, por escassez de recursos humanos e falta de tempo, também não se encontra disponível *online*. Tendo ambos sido tarefas a mim atribuídas, atendendo a que fui intimada a desempenhar funções no Museu Militar do Forte de Santa Luzia, tive conhecimento, que nada mais foi feito neste âmbito, pelo que será de se deprender que o desenvolvimento do inventário do museu está parado.

Considera-se ser de imperiosa necessidade a continuação deste trabalho e a análise da colecção, tal como justifica Aurora León: “La tendencia a la clasificación que caracteriza a todo quehacer científico se agudiza en el campo del museo, necesitado de una catalogación y esquematización de tendencias estilísticas, cada vez más dinámicas de sus principios estructurales y a nuevas concepciones en la planificación” (1978; 110). Só desta forma se poderá garantir o conhecimento da colecção e, em última instância, a salvaguarda das obras.

No que diz respeito à organização da colecção e tendo em conta tratar-se de uma colecção de arte contemporânea com obras nos mais diversos suportes técnicos, optou-se pela divisão da colecção em “categorias técnicas”. Considera-se que esta opção vem facilitar a leitura da colecção em termos gerais, com a inserção de uma ou duas letras em maiúscula no número de inventário, correspondente à categoria a que a obra pertence. Assim, a colecção está dividida em sete categorias: Pintura (P); Escultura (E); Desenho (D); Fotografia (F); Gravura (G); Multimédia (MM); Instalação (I). Desta forma, adoptou-se por uma numeração composta, tripartida, de classificação mista, ou seja, de carácter sequencial e classificatório, por exemplo: 07.P.14, sendo 07, o ano de entrada da obra no museu, no caso, o ano de depósito, que nos permite de forma rápida saber o ano término do depósito protocolado e o P corresponde à categoria, neste exemplo a Pintura. O número 14 corresponde ao número sequencial dentro da categoria da Pintura. Para obter o número total de obras na colecção, tem de se proceder ao seu somatório por categorias. Nesse sentido, elaborou-se um quadro em *Excel*, que vai actualizando estes dados.

No que respeita às fichas de inventário criadas para o museu¹⁷, escolheu-se uma imagem gráfica que acompanhasse a imagem do próprio museu, em cor ocre, que é também a cor do museu e com a inserção dos elementos que se entenderam essenciais. Toda a documentação extra é arquivada junto à ficha de inventário, em suporte digital.

A marcação de peças é feita através de etiquetas autocolantes¹⁸, onde consta a ficha técnica da obra, número de inventário e fotografia, criadas igualmente à imagem do museu, permitindo uma colocação diferenciada consoante a obra que se está a marcar. Da mesma forma, considerou-se necessária a criação de listagens gerais da colecção organizadas por categorias, divididas por artistas, com indicação de número de obras, categorias, números de inventário, números de inventário fotográfico, ficha técnica, assim como alguma observação que se julgue pertinente¹⁹.

Daqui resultou um sistema padronizado de fácil leitura e acesso, onde a informação nos é dada em vários níveis possíveis de consulta, mais imediatos e lacónicos, de trabalho ou mais integrais.

¹⁷ Cf. anexo 3 - Ficha de inventário (exemplos).

¹⁸ Cf. anexo 4 - Etiquetas para marcação de obras (exemplos).

¹⁹ Cf. anexo 5 - Lista da colecção MACE-CAC (exemplo).

2.4 - PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES

“Expor é comunicar com o(s) público(s). É realizar um espectáculo.” (Nabais e Cruz de Carvalho, 1993; 137)

No que se refere ao programa de exposições definido pelo MACE, começou-se por considerar uma rotatividade de três exposições anuais, tendo posteriormente sido reduzido para duas. Deste modo, no calendário de exposições, há uma inauguração em Janeiro e uma em Julho, coincidindo normalmente com a data em que se inaugurou o museu (6 de Julho de 2007), festejando assim o seu aniversário. A redução de três exposições para duas, prende-se com vários aspectos, quer por razões orçamentais e recursos humanos, quer principalmente por se entender que a disponibilidade de uma exposição durante um período mais alargado, de aproximadamente seis meses, possibilitaria a um maior número de pessoas deslocar-se a Elvas e acompanhar a programação do MACE.

As quatro exposições, aqui em estudo, realizadas desde a inauguração do museu a Janeiro de 2009, todas elas foram efectuadas com obras da CAC, mas também, pontualmente, com a apresentação de outras obras de artistas convidados igualmente integrados na colecção ou que posteriormente a vieram a integrar. Um dos principais objectivos tem sido, dar a conhecer extensivamente a colecção, as suas potencialidades e os seus conteúdos, no contexto da criação artística nacional mais recente.

Além disso o museu teve sempre a intenção, nem sempre conseguida, é certo, de apresentar novos artistas em espaços exteriores, edifícios devolutos da cidade, dando seguimento à ousadia, que muitas vezes classificou a colecção, na medida em que trabalha sobre o momento presente com artistas ainda não consolidados nos mercados de arte.

A acompanhar o programa de exposições, estava previsto inicialmente um “Programa Mensal de Vídeo”, um dia de um fim-de-semana à escolha, com tema ligado à própria exposição, sobre um artista, um tema, uma galeria, um país-cidade, uma década, etc. Da mesma forma, estava igualmente previsto um Programa Bimestral de desenho/escultura/pintura, com a elaboração de um *workshop*, com artistas convidados, aberto a alunos da região e de fora dela. Lamentavelmente, estes programas acabaram por não se realizar, pelo menos até à presente data, talvez por vários factores entre os quais,

apontar-se-ia, uma experiência ainda pouco consolidada de um museu a emergir e as inevitáveis questões financeiras.

No âmbito das exposições, o MACE considerou de extrema relevância a elaboração de folhas de sala, explicativas, ao longo do percurso expositivo e disponíveis ao público em três línguas: português, espanhol e inglês, o mesmo acontecendo às tabelas das obras. Para além disso os visitantes poderão optar pela visita guiada ou por uma visita com a utilização de áudio-guias.

Como método na organização da montagem das exposições, elaborou-se um quadro em *Excel*, o qual permite saber quais os artistas presentes na exposição e sua localização nas galerias do museu. Possibilita, igualmente, o conhecimento das obras por artistas e respectiva categoria, bem como saber o total de obras, de artistas e de obras por categorias, em cada exposição.

A primeira exposição realizada no museu a partir da CAC intitulou-se “Uma Colecção em progresso”, que esteve patente ao público entre 7 de Julho 2007 e 21 Outubro de 2007. Esta exposição teve como objectivo apresentar um primeiro aspecto da colecção, assim como o próprio edifício, inscrito na memória colectiva, então recuperado e remodelado, e que muitos cidadãos elvenses ansiavam ver, visitar ou revisitar. Nesta primeira exposição no MACE, entendeu-se ser necessário mostrar um maior número de obras, que constituem a colecção, por forma, a dar a conhecer a variedade de peças que dela fazem parte. Desta forma, como explica Pinharanda, optou-se por “um preenchimento mais denso dos espaços expositivos do que nas montagem seguintes (...)” (2009a; 55). Com extensão, exterior ao edifício do museu, no Paiol de Nossa Senhora da Conceição, cedido pelo Ministério da Defesa, o edifício abre portas pela primeira vez ao público, a 6 de Julho de 2007, data de inauguração do museu. Apenas limpo e iluminado, sem comportar qualquer outro tipo de obras de manutenção ou remodelação, com a apresentação de quatro obras dos artistas: Alexandre Farto, Mafalda Santos, Nuno Vasa e Ricardo Jacinto, dos mais novos da CAC. O museu reafirma assim, a sua vontade de se ligar ainda mais à cidade, explorando ao mesmo tempo as potencialidades de um “novo” espaço com características especiais e potenciando a própria colecção.

A segunda exposição do MACE desenvolve-se sobre o tema “Algumas Paisagens” (28 Outubro 2007 a 2 Março 2008). Nesta apresentação, em articulação com algumas das principais obras da primeira montagem, utilizaram-se “(...) obras directa ou indirectamente associáveis à ideia de paisagem e às modalidades da sua representação contemporânea, (...)” (Pinharanda, 2009a; 71). Relacionando-se com este tema Pinharanda escreve ainda: “os temas atravessam as décadas. Os temas submetem-se e

permitem todo o tipo de tratamento, resistem a toda a intencionalidade de representação e materiais de representação: a escultura e a pintura, a instalação ou a fotografia” (1999; 15).

A terceira exposição, sob o tema “Sobre a Defesa e o Ataque” (15 Março 2008 a 31 Dezembro 2008), apropria-se de uma relação possível entre a própria identidade da cidade de Elvas, enquanto cidade ligada à defesa do território nacional, com sinais ainda hoje bem visíveis, dando relevo a um conjunto de obras da colecção e outras encomendadas para a exposição. Ao mesmo tempo, soleniza o aniversário dos cinco anos da Cimeira dos Açores, a 16 de Março de 2003, através de uma obra da colecção, de Augusto Alves da Silva que metaforicamente, fixou, através da sua objectiva, o momento e o cenário onde a Segunda Guerra do Golfo se preparou e foi assinada, por Bush, Blair e Aznar, e que teve Durão Barroso como anfitrião. Outros dois artistas, Pedro Gomes e Manuel Botelho, constituem também um eixo no desenvolvimento do tema proposto, da defesa e do ataque, mas também da guerra e da paz, da vida e da morte. As obras de Manuel Botelho eram expostas no espaço do Paiol, e em Julho davam lugar a uma nova exposição neste espaço, a duas obras de Luís Campos (1955), *Limbo* (2004) e à série *Última Visão dos Heróis* (1995).

A quarta e última exposição em estudo, teve como título “Corpo, Densidade e Limite” (Janeiro a Julho 2009), trazendo à reflexão as memórias associadas ao edifício enquanto Hospital da Misericórdia. Tirando partido de uma série de obras da colecção, que retratam cenas hospitalares, vida, morte, doença, cura, corpo, leituras espectáveis de um tema que traz de volta a memória de um lugar, por muitos conhecido e referenciado, o hospital, e a sua estreita ligação com a população, como refere Pinharanda “(...) agora, transformado num local de celebração da Vida” (2009a).

Note-se que nas duas últimas exposições houve a preocupação por parte do MACE, de procurar temas que se relacionassem com a história da cidade e do próprio edifício do museu, procurando, deste modo, um maior envolvimento da comunidade local. Na procura de um sentimento, um reavivar da memória colectiva, mostra, de um respeito pela nossa história, pelos sorrisos e pelas lágrimas, pelas vitórias e pelas derrotas.

A acompanhar a programação de exposições e como forma de chamar a comunidade a participar nesta iniciativa e entusiasmo, várias outras actividades e projectos foram equacionados mas que, lamentavelmente, não foram realizados. Sublinhe-se o projecto referido no relatório de estágio, que propunha as projecções em três ecrãs na cidade, pretendendo-se dessa forma envolver a comunidade no projecto do museu que se iniciava, dando deste modo a conhecer a dimensão e o alcance do

projecto, e iniciando a familiarização da população com as obras de arte que viriam a integrar o MACE.

Outras ideias surgiram, pretendendo acompanhar o programa de exposições do museu, para fora das portas do edifício do MACE. Deste modo, aspirava-se trazer o museu para o centro da cidade, para o meio da população, através de manifestações como *Street Art*, ou ainda convidar artistas a fazer obras para espaços públicos de Elvas. Transformar, assim, a cidade numa referência na arte contemporânea, convidando os visitantes que aí se deslocam, não só, a visitar o MACE, mas todo o seu espaço urbano, e em simultâneo, mobilizar toda a comunidade.

2.5 - CONSERVAÇÃO

“La Conservación (...). Es un acto de fe en el futuro.” (cit. por Fernández, 1993; 217)

Apesar de estarmos hoje longe da noção e concepção mais tradicional de museu, que caracterizou a iniciativa museológica nos seus primórdios e que se arrastou, de certa forma, até ao século XX, caracterizando o museu como depósito de obras de arte. Na realidade, “recolher e preservar património e testemunhos, assegurando a sua conservação e a permanência ao longo dos tempos e das gerações” (Oleiro, 2005a; 9), enquanto salvaguarda do património, é uma das funções primordiais dos museus, a qual se mantém até aos nossos dias, em consonância e associação com novas funções sociais e educativas, influxos da Nova Museologia.

A conservação, enquanto uma das principais funções museológicas, fazendo dos museus lugar de salvaguarda do património e cultura, da herança colectiva, é também “uno de los compromisos más complejos que ha adquirido el museo desde la perspectiva de su configuración y definición convencionales, de acuerdo com la propuesta y impulso del ICOM” (Fernández, 1993; 215-216).

Compreendendo aquelas que se podem designar como as três fases de um só processo, ou os três estados da conservação, a preservação, a conservação e o restauro, os museus devem hoje canalizar especial atenção, à evolução e ao progresso dos métodos tecnológicos e científicos aplicáveis aos museus, dotando-os de equipamento necessário à sua boa prática. Quando se fala de conservação preventiva, alude-se à temperatura e humidade relativa, mas também aos efeitos da iluminação sobre as obras (natural e artificial), de pó, de fumos, de bactérias, de insectos, de gases atmosféricos e ainda de maus tratos, ou a falta de segurança na manipulação das obras, do adequado controlo de segurança de transporte, guarda das obras, entre outros.

No que se refere à preservação, no sentido das condições ambientais, físicas e materiais, o projecto do museu desenvolveu um sistema de circulação de ar condicionado a fim de estabilizar a temperatura no seu interior, dentro de parâmetros estabelecidos pela sua equipa técnica de conservação. Antes da elaboração do projecto, o edifício foi visitado por Luís Elias Casanovas, e foi alvo do seu parecer e apreciação. Salienta-se, no entanto, o facto de que o edifício de construção antiga, paredes grossas em

alvenaria de pedra, não apresentar grandes oscilações ao nível da temperatura. Factor de maior preocupação representa, a humidade relativa, devendo ser adquiridos com alguma urgência desumidificadores, a serem colocados em áreas específicas do museu, onde a humidade, por vezes, excede os valores desejáveis, podendo a longo prazo reflectir-se negativamente na desejada conservação das obras expostas e em reserva. Este facto torna-se ainda mais preocupante na reserva do edifício do Açougue, onde, acredita-se, as obras enfrentem sérios riscos, a vários níveis, designadamente, o da humidade.

Do ponto de vista da conservação preventiva, como meio de “evitar el deterioro material de los objetos en un museo” (Fernandéz, 1993; 216), foram adquiridos três termohigrógrafos analógicos, igualmente sob consulta a Luís Elias Casanovas e mais três digitais, salientando-se o facto de que por estes só terem sido adquiridos posteriormente ainda não se encontram instalados. Existe, no entanto, alguma falta de equipamento necessário às boas medidas de conservação preventiva, designadamente, como já mencionado, os desumidificadores, mas também equipamento destinado a medição de níveis de temperatura, humidade relativa e intensidade luminosa designadamente, um luxímetro e um termohigrómetro, ambos portáteis, para servir em todo o museu e reservas.

No que concerne ao restauro, a intervenção com vista a devolver e/ou recuperar uma obra que tenha sofrido danos por qualquer causa, o MACE beneficiou de financiamento através do POC, para restauro de cerca de 80 obras que apresentavam problemas vários e para o qual foi aberto concurso público. Após observação atenta e estudo detalhado, elaborado por mim em conjunto com um gabinete de conservação e restauro, alguns dos problemas detectados foram os seguintes: Humidade com aparecimento de manchas; Empenamento de molduras; Consolidação de algumas estruturas; Substituição ou fixação de grades de pinturas; Empolamento de fotografias, gravuras e desenhos; etc.

Considerando que tem havido uma preocupação dos corpos dirigentes do museu, no que se refere à conservação, foi elaborado um Plano/Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva interno. No entanto, este aguarda aprovação camarária, assim como o regulamento do museu.

Considera-se, no entanto, ser premente a formação do pessoal interno, que é chamado a movimentar e a embalar obras, como acontece nas montagens, dando-lhes a conhecer os cuidados básicos necessários e consciencializando-os que as obras de arte contemporânea, à semelhança de outras, merecem todo o cuidado e atenção, não sendo a “idade” que lhe confere o direito a esse respeito e cuidado. Afigura-se ser de chamar a atenção para este facto, visto que o museu recebe com frequência

colaboradores sazonais, nalguns casos, através do centro de emprego e que não estão de modo nenhum familiarizados com este ambiente de trabalho e com as devidas precauções, responsabilidade que não lhes pode ser imputada.

A matéria da conservação em arte contemporânea deve ser alvo de estudo por uma equipa multidisciplinar, na qual se inclui os próprios artistas, como principal fonte de recolha de informação e documentação para a sua preservação. Deve envolver igualmente os profissionais de conservação e restauro, conservadores, historiadores de arte, curadores, entre outros profissionais que possam considerar-se necessários.

Contrariamente às artes ditas tradicionais, a arte contemporânea, em detrimento do objecto em si, dá especial relevância à componente conceptual, consubstanciando-se no recurso constante dos artistas a novos materiais, não convencionais e no recurso à tecnologia como suporte de trabalho, assim como o próprio envolvimento do local e do espectador. Este facto transforma, com toda a pertinência, a conservação em arte contemporânea em alvo de atenção, estudo e investigação.

Muitos dos materiais utilizados na concepção das obras de arte contemporânea são fruto da celeridade dos mercados industriais, sintéticos ou não, de composição ainda pouco estudada, colocando verdadeiras dúvidas na hora de intervir sobre eles. Ilusoriamente, muitas vezes se consideram de fácil substituição, o que não acontece na prática, dado que na maior parte dos casos desaparecem rapidamente do mercado.

Desta forma, entende-se ser de extrema relevância a chamada de atenção aos funcionários do museu, no sentido de os consciencializar de que aquilo que muitas vezes por eles é considerado como facilmente substituível, de facto, o pode não ser. Sobre esta questão Maria de Jesus Ávila, escreve:

“(…) só começou a existir uma consciência generalizada de revisão de algumas directrizes e modos de actuação quando se foi constatando a sua rápida deterioração e destruição, os dilemas colocados no momento de intervenções de restauro pelo desconhecimento das causas e do processo de envelhecimento dos novos materiais, a possibilidade de substituição de estruturas de manufactura industrial e dos objectos de uso quotidiano ou a desadequação verificada na aplicação em obras modernas e contemporâneas das directrizes próprias utilizadas no restauro da arte tradicional, assim como pelo choque ou desvirtuação da intenção ou projecto do artista.” (2007; 1)

2.6 - ACESSIBILIDADE

No plano das acessibilidades, e sendo esta uma questão tão vasta quando a dificuldade no cumprimento de todas as boas práticas relacionadas, quer diga respeito aos obstáculos físicos, quer sociais, quer comunicacionais, o MACE tomou em consideração alguns destes aspectos. Foi, muito particularmente, levada em conta a questão das acessibilidades ao museu e às exposições por pessoas com mobilidade reduzida. Tal como se sabe, esta é uma preocupação que tem vindo a aumentar ao nível da sociedade em geral, sendo igualmente partilhada na área dos museus, pela inclusão de todos os públicos.

Muito embora o MACE, esteja implantado num edifício histórico, no centro histórico da cidade, o que por vezes representa já algumas condicionantes no cumprimento de alguns dos aspectos físicos, existe e não pode ser escamoteada a legislação nacional (Lei n.º 9/89, D. L. n.º 123/97, Resolução Conselho de Ministros n.º 96 e 97/99, n.º 110/03), que determina orientações precisas no que concerne à participação dos cidadãos com necessidades especiais e à sua plena integração, em todos os campos da vida social, económica e cultural.

Ao nível do exterior, o museu não oferece estacionamento privado e por conseguinte, não contempla um lugar de estacionamento para pessoas portadoras de deficiência. Refira-se, contudo, que junto à fachada do museu existem cerca de dois lugares de estacionamento, onde em situações especiais, as autoridades locais permitem estacionar viaturas, como tem sido o caso.

No que respeita, aos aspectos de acessibilidade ao espaço, aspectos físicos e arquitectónicos, o projecto de arquitectura desenvolvido, procurou solucionar todas as barreiras físicas existentes no edifício, com a aplicação/construção de rampas, algumas apenas para vencer um ou dois degraus, elevadores, vãos de portas e corredores que possibilitam a passagem de cadeira de rodas, instalações sanitárias, etc. Dado que, a plena integração dos cidadãos, com qualquer tipo de deficiência, não se podendo omitir que a todos diz respeito, constitui uma questão séria, com tradução em diversos instrumentos de iniciativa, associativa e/ou governamental, sendo o MACE um museu recente, deverá procurar formas adicionais de comunicação ou programas especiais de sensibilização que visem a inclusão de todos. Exemplos disso são os públicos portadores de deficiência mental, nomeadamente crianças e jovens, particularmente receptivos a jogos de formas e de cores, para os quais a arte

contemporânea tem vantagens incontornáveis. Da mesma forma, problemas auditivos, afiguram-se ser facilmente solucionáveis ou minimizados, com inclusão de ecrãs no espaço expositivo com projecções de linguagem gestual, ou programar por exemplo, visitas guiadas uma vez por mês com um intérprete de linguagem gestual. Os problemas visuais, poderão ser minimizados com recurso à elaboração de textos, tabelas, folhetos explicativos, entre outros, em *braille*. Concretamente, a este respeito a sinalização exterior e interior, o MACE e a CME enquanto entidade de tutela, deveria incluir, tanto no painel informativo no exterior do edifício, bem como nos interiores, informação em formato *braille*.

No que respeita aos aspectos emocionais, há também a ter em conta que o museu conta com um ambiente inclusivo e confortável, quer ao nível físico, sinalética, informação de tabelas e sua colocação à altura a que todos possam ler. Ao nível dos recursos humanos, considero não ser possível fazer uma apreciação na medida em que, tal como anteriormente referido, o museu não tem um quadro de pessoal fixo. No que concerne aos serviços educativos entende-se que o MACE deverá procurar desenvolver actividades direccionadas a alguns grupos específicos, como é o caso de minorias étnicas ou sociais.

Relativamente aos aspectos intelectuais, a acessibilidade à informação e ao acervo, deve ser igualmente tida em conta, nos diferentes níveis de intelectualidade. A começar pela própria linguagem que se utiliza para os diversos tipos de públicos, assim como o acesso à informação e programação do MACE, através do *site* do museu, que deve ser alvo de constante actualização, o que não se tem verificado. Tendo em conta tratar-se de uma colecção de arte contemporânea, que aposta em novas formas de expressão e linguagens artísticas, com uma estratégia assumidamente “enciclopédica”, no museu, quer se trate das obras de remodelação do edifício, dos equipamentos, da imagem gráfica, tudo foi alvo de criterioso e cuidado desenho. Estranhamente, num suporte como é o caso do *website*, que será certamente, dos mais acedidos, falta deixar transparecer essa nota de contemporaneidade e rigor. A propósito desta questão, Manuel Bairrão Oleiro escreveu: “A utilização das tecnologias de informação, a informatização dos inventários ou a criação dos Websites são instrumentos que alargam o universo dos públicos potenciais e permitem projectar a imagem do museu, do seu património e das suas actividades muito para além dos meios de comunicação tradicionais” (2005a; 11). Este deve ser, por conseguinte, um aspecto a ter em consideração no MACE.

2.7 - SEGURANÇA

Sendo a questão da segurança, outro dos aspectos a ter especial atenção no mundo dos museus, e não só, na medida em que, do seu eficaz funcionamento e cumprimento, depende muitas vezes a salvaguarda dos bens, dos edifícios, do património, mas também de todos nós, esta deverá ser uma vertente a ter igualmente em linha de conta e ser assim objecto de um estudo cuidado e de uma atenta vigilância.

Considera-se, no entanto, que relativamente às questões da segurança, o projecto do museu e consequentemente a obra, teve em conta todas as questões relativas à mesma, não banindo qualquer tipo de equipamento necessário ao seu bom desempenho.

O MACE encontra-se munido de todos os sistemas de segurança recomendados, designadamente sistema de alarmes de detecção de incêndio, anti-intrusão, videovigilância anti-roubo, actos de vandalismo, etc., saídas de emergência e respectiva sinalização, planos de fuga, extintores em todos os espaços, em conformidade com a legislação em vigor. Inclui ainda alarmes nas instalações sanitárias para pessoas portadoras de deficiência, ligados à recepção. O museu contempla ainda ao nível da segurança no que se refere às reservas, portas com fecho automático, que só se voltam a abrir, através de cartões parametrizados, sendo necessário digitar código de segurança pessoal, para entrar na área das reservas, onde fica o registo de quem entrou, saiu e a que horas. Analogamente ao nível da segurança, o acesso ao piso 0, 3 e 4, na área da cozinha, dado ter acesso por um piso intermédio entre o 3 (área reservada à administração e reservas) e o 4, é feito, no caso do elevador, através da inserção de um código relativo a cada um dos pisos, aos quais se pretende aceder. Deve, no entanto, existir a preocupação de alterar esses códigos de tempos a tempos atendendo a que rapidamente esses códigos são do conhecimento do pessoal do museu, e que tal como já foi referido, muitos colaboradores trabalham no MACE em períodos de seis, nove ou doze meses, pelo que se deve considerar esse facto.

Tal como já foi referido no capítulo anterior, a gestão dos alarmes de detecção de incêndio, o sistema de alarme anti-intrusão e o sistema de videovigilância (anti-roubo), são monitorizados junto da portaria por um funcionário que supervisiona todo o sistema.

2.8 - A EDUCAÇÃO NO MUSEU: SERVIÇO EDUCATIVO E PÚBLICOS

“Desde cualquier punto de vista que se considere, tanto el contenido como el contenedor y la actividad museológico – museográfico sólo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público.”
(Fernández, 1999; 226)

Por todo o mundo, nas últimas décadas, fruto dos influxos da Nova Museologia, os museus têm vindo a ser confrontados e questionados em relação à sua atitude perante a sociedade e à forma como se dão a conhecer ao número crescente de público, reorganizando-se ao nível dos serviços educativos e da comunicação, tendo adquirido esta área um reconhecimento crescente, transformando os museus em lugares de fruição e aprendizagem. Concorda-se com Eilean Hooper-Greenhill quando afirma que “esta función nueva puede considerarse como la continuación y desarrollo de la antigua visión victoriana. Una vez más, el museu se está convirtiendo en la universidad del pueblo, aunque en el marco de una nueva interpretación de la educación, que hoy se entiende como una labor continua y permanente a lo largo de toda una vida” (1998; 10).

O MACE associa à relevância histórica e identitária do edifício, à instalação no centro histórico da cidade, à colecção de arte contemporânea que o integra, o interesse de constituir uma mais-valia enquanto instrumento de desenvolvimento de actividades culturais e de sentido comunitário. Encarado como um polémico e corajoso investimento, pode alcançar uma importante retoma ao nível da sua aceitação e reconhecimento, quer pela cidade, quer pelo exterior, num combate à discriminação, à ignorância e à hostilidade, comuns a projectos desta natureza. Na medida em que a arte contemporânea não é uma área de realização e conhecimento imediatos, deverá ser um objectivo do museu maximizar o acesso à sua colecção, afiançando a sua representatividade cultural, por meio do permanente diálogo com as populações e os públicos envolvidos e a envolver.

Partindo desta premissa, o papel a desenvolver pelo serviço educativo verifica-se aqui essencial, devendo actuar como mediador da negociação entusiasta de sentidos e da experiência da sua inesgotabilidade. O museu, como qualquer outro instrumento cultural, deve formar, cultivar e educar os seus públicos, consubstanciando-se desta forma num enérgico recurso para a aprendizagem e educação de toda a comunidade, sem excepção, contrariando os efeitos da polarização social e funcionando como um potencial agente de regeneração social e económica.

Devendo o museu desenvolver programas, ao nível dos serviços educativos, catalisadores de interesses a públicos variados, ao nível da diversidade e multiculturalidade, na procura de fidelização de públicos, os serviços educativos do MACE iniciaram a sua actividade dois a três meses antes da abertura do museu ao público. Deste modo, fê-lo com o projecto “O Museu vai à Escola” e que foi direccionado aos alunos e professores do 1º ciclo, tendo representado uma grande mais-valia na apresentação, sensibilização e familiarização do museu junto da comunidade.

Sendo uma das missões dos serviços educativos a dinamização do museu e da colecção, o MACE tem desenvolvido programas vários, designadamente ao nível de ateliers, visitas guiadas e temáticas, tendo em conta os públicos a que se destina, mas também, o meio em que está inserido, ao nível geográfico, antropológico e sociocultural.

Paralelamente, os principais objectivos estabelecidos para o serviço educativo do MACE, com vista a fomentar o olhar crítico, foram os seguintes: I) motivar e sensibilizar diferentes públicos para a arte contemporânea; II) aprofundar, de forma criativa e crítica, a proximidade com o MACE e com a CAC; III) sensibilizar a comunidade local para as artes visuais; IV) relacionar a produção artística nos problemas da sociedade contemporânea; V) familiarizar o público com os objectos artísticos através de acções lúdicas e pedagógicas, contribuindo para um público mais interventivo e protagonista e não apenas receptores de informação; VI) desafiar os diferentes agentes educativos para, em conjunto, criar programas de apoio aos oficiais; VII) criar hábitos culturais, nomeadamente a visita a museus e exposições; VIII) fidelizar públicos.

O MACE apoia-se em diversas estratégias para o cumprimento destes objectivos, que passam pelas visitas guiadas e orientadas, visitas temáticas e cursos de pequena duração, ateliers de expressão plástica e experimentação de diferentes materiais e linguagens. Com vista a atingir estes fins o museu estabeleceu protocolos com estabelecimentos de ensino, dos diferentes níveis escolares, admitindo fazê-lo também com associações culturais e outras instituições, sempre que tal compromisso se mostrasse relevante para a prossecução dos objectivos traçados.

Tal como nos apresenta Fernando António Baptista Pereira: “instaurar um novo relacionamento entre os museus e as comunidades em que se inserem, criando, nomeadamente, serviços de educação capazes de formar novos públicos para a cultura e esforçando-se por conceber os museus como pólos dinamizadores ao serviço do desenvolvimento” (1996; 24). Esta tem sido também a preocupação e a meta que o museu pretende alcançar.

Para além do público escolar, mais concretamente do pré-escolar e do 1º ciclo, o museu, conseguiu já cativar os alunos da Universidade Sénior de Elvas, através de protocolo estabelecido com esta universidade. Por essa razão, têm visitado semanalmente o museu com actividades várias, como visitas guiadas, “visitas jogo”, aulas no museu, etc. Refira-se ainda que o MACE tem procurado um contacto mais estreito com o ensino secundário.

Sobre esta matéria, Pinharanda sustenta o serviço educativo como essencial e defende-o como o suporte à fidelização dos públicos, elogiando as duas dimensões que o serviço por ora cobre e admitindo que tal “tenha a ver com a lógica autárquica de interior. Tem uma vertente infantil e juvenil e tem uma vertente sénior.” (2008b).

As visitas guiadas e temáticas têm-se desenvolvido em vários formatos, mantendo-se desde o início a visita “Uma abordagem geral...” e duas novas modalidades: “Proponha-nos a sua visita!” e “Objectos que falam de arte!”, dinamizando e envolvendo a interacção dos visitantes com o museu e a colecção.

Apesar do trabalho desenvolvido, considera-se pertinente que o MACE prossiga o seu trabalho nos demais sectores da sociedade e não apenas nos habituais grupos escolares. Para este efeito devem ser criadas redes de trabalho, nomeadamente com associações de comunidades marginalizadas e desfavorecidas, ou serviços sociais, de forma a destruir barreiras e criar a partir de actividades inclusivas e acessíveis, confiança no espaço e nos agentes, a estas comunidades. Por outro lado, um dos grandes desafios do museu reside precisamente na população mais idosa e conservadora. Em grande maioria, esta é a população residente na parte antiga da cidade, ou seja, entre muralhas, onde se situa o museu, e que visitaram o museu apenas uma vez, quando da sua abertura. Deste modo, questionam a importância e a pertinência do edifício para este fim, alegando haver outros serviços que faziam mais falta à cidade e esquecendo, se não por outras razões, que esta “ocupação” veio devolver o edifício à cidade, permitindo que todos usufruam deste espaço. Cumprir-se-á, desta forma, o espírito que norteia o museu e a colecção que abriga. Nos termos usados por Susan Pearce e citados por Luís Alonso Fernández:

“le incumbe al investigador encontrar los caminos en los que, primero, pueda ser comprendido el significado social de los objetos individuales; segundo, pueda ser entendido el significado del museo como institución cultural; y tercero, pueda ser apreciado el proceso a través del cual los objetos puedan llegar a componer partes de las colecciones, y las colecciones mismas adquirir un significado colectivo.” (1999; 119)

Quer ao nível dos serviços educativos, quer ao nível do público em geral, o MACE tem procurado contabilizar os seus visitantes, apesar de se afigurar necessário um estudo mais exaustivo e preciso, desses mesmos públicos. Ao entrar no museu e na passagem pela recepção, o funcionário de serviço, contabiliza o número de pessoas, registando informação relativa às faixas etárias, nacionalidade e hora a que entram. Considera-se, no entanto, que se deveria questionar, como aliás acontece noutros serviços e instituições, por exemplo o código postal, que permitiria ao museu dados precisos sobre as áreas geográficas que mais o visitam. A informação recolhida na recepção é, norma geral, tratada e apresentada na forma de mapas, permitindo uma contagem mensal do número de visitantes. Quanto ao interesse de serem contabilizados os visitantes do museu, em número brutos, considera-se ser uma questão de interesse relativo. Todavia, crê-se que inquéritos muito simples, passíveis de se realizarem de forma sistemática, podem traduzir-se em informação e conhecimento real, sobre os públicos do museu e validar algumas decisões básicas e essenciais à sua difusão e mesmo à sua aceitação. Ainda sobre este tema, os autores seguintes, propõem:

“Larger museums will commission full professional surveys, but even the smallest museums can ask every visitor three or four simple questions, perhaps on the way in or out: Where do you come from? What work do you do? Why did you come? What one thing could increase your enjoyment of the museum?” (Ambrose e Paine, 2006; 37)

Neste sentido, na recepção do museu, encontra-se disponível um pequeno folheto de *Opinião*, de preenchimento facultativo, que coloca três questões: “É a 1ª vez que visita o MACE? Como teve conhecimento do MACE? Forma de visita?”. Embora um pouco embrionário, pode considerar-se um princípio, apesar de a sua divulgação ser reduzida e os resultados, por conseguinte, inexpressivos. De facto, três ou quatro perguntas simples podem ser colocadas aos visitantes do museu, o que não obriga a escrever num folheto, trabalho a que poucos se dão.

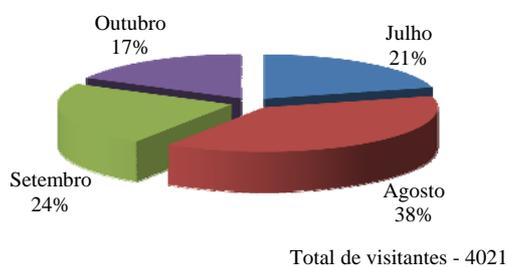


Gráfico 3 - Visitantes da 1ª Exposição

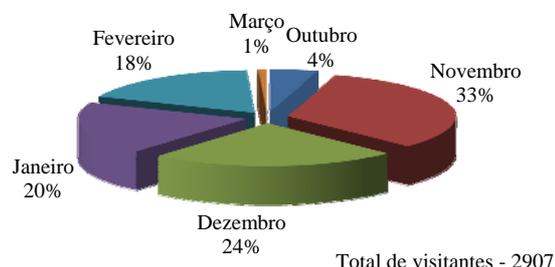
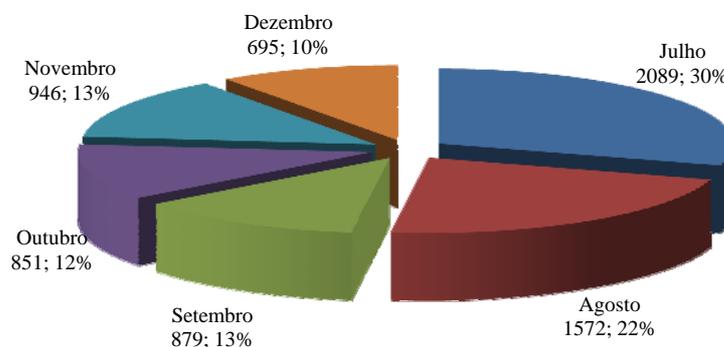


Gráfico 4 - Visitantes da 2ª Exposição



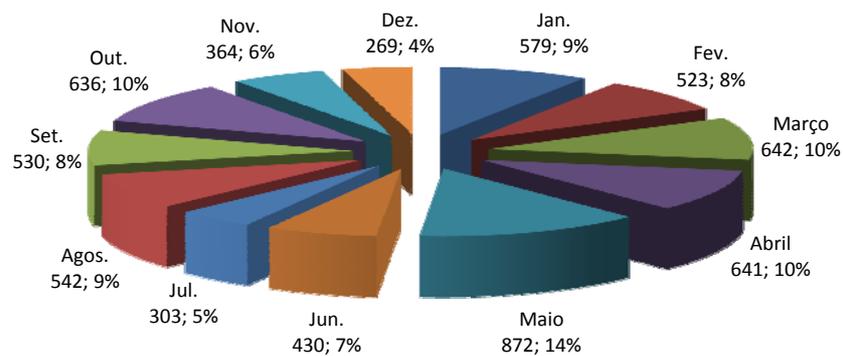
Gráfico 5 - Visitantes 1ª e 2ª Exposição

No que respeita ao número de visitantes referentes às duas primeiras exposições, e tal como se pode verificar nos gráficos supramencionados, a primeira exposição, no período de quatro meses em que decorreu, teve um total de 4021 visitantes, correspondente a 58% relativamente à segunda exposição com 42%, com um total de 2907 visitantes, num período que se considera de cinco meses, na medida em que a exposição encerrou dia 2 de Março. De qualquer forma, existe uma diferença de mais 1114 visitantes na primeira exposição relativamente à segunda. Este facto pode dever-se à expectativa, ao factor surpresa criado em torno da inauguração do museu e à curiosidade da própria população relativamente ao novo museu e ao edifício. No entanto, não se pode escamotear o facto de, na realidade, em mais um mês o museu ter perdido um número considerável de visitantes.



Total de visitantes - 7032

Gráfico 6 - Número de visitantes do MACE de Julho a Dezembro de 2007



Total de visitantes - 6331
Total de visitantes de Julho a Dezembro - 2644

Gráfico 7 - Número de visitantes do MACE no ano 2008

O mesmo decréscimo de visitantes pode-se verificar do ano 2007, ano da abertura do museu, a 6 de Julho e igual período do seguinte ano de 2008. Como se pode ver no Gráfico 6, no ano de 2007, de Julho a Dezembro o museu teve um total de 7032 visitantes, tendo em igual período de 2008 apenas

2644, o que significa menos 4388 visitantes. Na realidade no ano de 2008, de Janeiro a Dezembro o museu teve um total de 6331, menos 701 visitantes, que em seis meses de 2007.²⁰

Considera-se pertinente que o museu faça uma leitura atenta dos números em questão, na medida em que preferencialmente deveria procurar aumentar o número de visitantes e não o inverso. Aponta-se a redução das campanhas publicitárias como a principal causa da diminuição dos visitantes do museu. No entanto, entende-se que o museu deve, numa visão pragmática, elaborar um programa de actividades que acompanhe as exposições temporárias e desencadear simultaneamente um plano de divulgação e publicidade eficaz. De facto, conhecendo a realidade do museu, mas também fruto de um conhecimento empírico do meio onde o museu se encontra, assim como por experiência própria, na realidade, a divulgação das actividades do museu é escassa, não chegando à maioria da população, que, muitas vezes, toma conhecimento das actividades quando estas já passaram.

Com efeito, a conquista de públicos num museu é feita ao longo de muitos anos de trabalho, sendo um dos problemas comuns a todos os museus, pelo que se torna de relevante importância procurar a participação da comunidade local. Tendo em consideração a dificuldade que existe em alterar hábitos culturais, particularmente, em pequenos centros urbanos, o MACE não deve esquecer tal facto, procurando actuar nesse sentido. Apesar de continuar a trabalhar, na procura de envolvimento da comunidade local, tentando diversificar os seus hábitos culturais, o museu, com excepção ao período que antecedeu a sua inauguração e que se deveu, a uma curiosidade “natural”, não se conseguiu ainda colocar nos circuitos culturais habituais da comunidade, salvo raras excepções. Sobre isto Cecília Folgado, no seu artigo acrescenta: “Um dos aspectos que surge ao olhar o projecto MACE de uma forma específica é o distanciamento existente entre o objecto artístico em questão (a arte contemporânea) e a população local (não necessariamente público-alvo)” (2009). O possível afastamento da população local do museu que, tal como aponta Folgado, não é “necessariamente o seu público-alvo”, ainda que fosse desejável, é compreensível, tanto mais, porque tal como escreve João Fernandes, no folheto de “Arte”: “(...) ninguém gosta de conhecer a sua ignorância, tanto mais quando a assumpção de um gosto e conhecimento sobre arte se pode tornar um sistema cruel de distinção e estratificação sociais, como demonstra frequentemente a sociologia contemporânea” (1994).

²⁰ Lamentavelmente, não foi possível ter acesso aos números correspondentes aos anos 2009 e 2010, que possibilitaria tirar mais conclusões.

Na realidade, um museu de arte contemporânea pode funcionar “como portavoz directo de la vida cultural contemporânea, lo que crea la grave contradiccion entre las metas que persigue y las realidades que actualiza (...) su tendência a la educación del gran público, desfamiliarizado de un lenguaje y código artístico que solo conoce una minoria” (Léon, 1978; 125).

Deste modo o museu tem vivido basicamente dos públicos escolares, nos quais se inclui a Universidade Sénior, de algum público da vizinha Espanha, do Turismo, dando cumprimento à observação de Rico: “El museo (...) convirtiéndose en el nuevo monumento urbano (...) novo emblema de la ciudad o país” (1994; 256-257), na medida em que se convertem “en la meta del peregrinaje final de todos los recorridos turísticos” (1994; 253).

Reconhece-se que os museus assumem hoje a condição privilegiada, de serem equipamentos de primordial importância e verdadeiros ícones de mercado da indústria cultural. Apesar disso, e no entanto, a questão do turismo em larga escala, não se coloca em Elvas.

Outro dos públicos do museu, que observei durante o período em que trabalhei no MACE, o qual se considera como um dos públicos mais efectivos do museu, é o público que viaja a Elvas, com o único propósito de visitar o museu. Vindo de todas as partes do país, especialmente da zona metropolitana de Lisboa, é um público especializado, artistas, familiares e amigos dos artistas que constituem a colecção, críticos, jornalistas, *opinion makers*, técnicos de outros museus, pessoas ligadas à museologia ou ainda, um público proveniente de uma elite cultural e social, com hábitos culturais, que passam exactamente, pela visita aos museus.

Efectivamente, o MACE não se tem esforçado por realizar um estudo dos seus públicos que comprove a experiência percebida no museu.

Considerando que a autarquia visa, como linha de acção política cultural, o desenvolvimento ao nível de projectos museológicos para a cidade, no qual o MACE se insere, acredita-se que, implementada uma rede de museus municipais, tal facto, iria permitir fomentar uma mais eficaz alteração dos hábitos culturais da comunidade. Nesta medida, considera-se que, do mesmo modo, atrairia um turismo de interesses diversificados ao nível cultural, possibilitando um maior desenvolvimento económico, mediante a vertente do turismo. Na realidade não se compreende como o Museu de Arte Sacra se encontra encerrado, o Museu da Fotografia trabalha sem qualquer apoio, continuando a sua actividade fruto da boa vontade e entrega do proprietário do espólio e que o Museu Militar do Forte

de Santa Luzia, permaneça no semi-abandono, apesar de ter o maior número de visitantes dos museus da cidade, que aí vão, é certo, mais para conhecer o Forte do que o museu. Com menos de um ano, inaugurado no dia 29 de Outubro de 2009, no antigo Regimento de Infantaria N.º 8, existe ainda o Museu Militar, tutelado pelo Exército. Os quatro museus referidos são tutelados pelo município, excepção feita ao Museu Militar do Forte de Santa Luzia e ao Museu de Arte Sacra, cuja responsabilidade é partilhada pelo Exército e pela Diocese de Évora, respectivamente. Tudo indica que, dois museus continuam em projecto, o Museu de Arqueologia e o Museu Rural e/ou Etnográfico, sem que tenha sido criado um projecto de desenvolvimento local, uma rede de museus municipal, um circuito pelos museus da cidade, criando sinergias entre os vários museus existentes e futuros. Tal como acontece noutros locais, poderia ser criado um bilhete único, de valor inferior, de entrada em todos os museus da cidade, com a validade de um ou dois fins-de-semana, ou qualquer outra modalidade.

Falou-se muito de trocas e colaborações possíveis entre o MACE e os seus congéneres, em Portugal e Espanha. No entanto, estranhamente, na medida em que faz parte da política cultural autárquica, considera-se que ficou esquecido o aproveitamento das potencialidades relativas à existência dos referidos museus elvenses ao não se retirarem os possíveis benefícios existentes na criação de sinergias entre a possível “rede” dos museus da cidade. Ideias como a supra citada, ou outras actividades como exposições, *workshops*, iniciativas no âmbito dos serviços educativos, entre outras a elaborar entre o MACE e os outros museus de Elvas, são actividades perfeitamente exequíveis e passíveis de ser realizadas. Lembre-se o projecto apresentado no âmbito das “Jornadas de Arte Sacra”, exposto no capítulo do relatório de estágio, ao qual se designou “Os caminhos da Arte Sacra”, e que pretendia precisamente propor um diálogo entre dois museus da cidade, o MACE e o Museu de Arte Sacra.

Do mesmo modo, não se compreende que, tão simplesmente, não se dê a conhecer a quem visita um dos museus, os outros museus da cidade, nem que seja meramente com a entrega, por exemplo, de um desdobrável, disponível na recepção de cada museu. Assim como proceder da mesma forma com os museus de Espanha, seus congéneres, perseguindo a ideia inicial, de cooperação entre os museus dos dois lados da fronteira.

CAPÍTULO III – ELEMENTOS DE REFLEXÃO PARA O FUTURO: QUE EXPECTATIVAS

“Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára” (Cazuza, 1989)

O Mace, que expectativas? Ou seria melhor dizer, um museu, que expectativas? Considerados hoje como serviços públicos, os museus cativam os públicos que, por sua vez, respondem aos apelos dos museus. Indiferentemente de como é colocada a questão, os museus têm sofrido um processo de crescente complexidade, aparecendo no final do passado e princípio deste novo milénio, revigorados, ampliados nas suas funções museais, na qualidade dos seus serviços, nos seus propósitos, nas suas expectativas, nas respostas a um público mais informado e consciente da sua importância e pertinência. Os museus abrem, assim, rumo a novas e acesas discussões, sobre quais os melhores caminhos a seguir, para que novas e “velhas” funções se expressem e espelhem no melhor serviço a prestar aos públicos conquistados e a conquistar.

No centro de toda a problemática e das crescentes exigências aos museus, talvez, como em quase tudo, o mais fácil é abri-los, mas mantê-los e defendê-los, custa mais trabalho, persistência e resistência, convictos que estamos da sua missão, pertinência e utilidade na sociedade.

Neste capítulo e tendo como base a análise feita ao MACE, ao seu nascimento e a todo o trabalho realizado, numa cidade, longe dos grandes centros urbanos, sem tradição em mercados de arte, nomeadamente arte contemporânea, é chegado o momento de perguntar: e agora o que esperar? Qual o caminho traçado ou a traçar para que este museu se afirme e se consolide no circuito da arte contemporânea portuguesa?

Para ajudar a dar resposta ou simplesmente, a levantar questões, a avaliar todo o trabalho realizado ou por realizar, e compreender melhor este “mundo dos museus” juntam-se a esta análise, neste capítulo, duas entrevistas fundamentais realizadas a João Pinharanda²¹, director artístico do MACE e António Franco²², director do MEIAC, em Badajoz.

²¹ Cf. anexo 6 - Entrevista a João Pinharanda.

²² Cf. anexo 7 - Entrevista a António Franco.

3.1 - O MACE NO CONTEXTO LOCAL E NACIONAL

“(…) o que pode afirmar o museu na comunidade, mesmo que isso seja apenas um ícone, é o orgulho que dá às pessoas terem um museu em Elvas. (…) faz com que se fale da terra, que venham referências nos jornais e se recebam prémios.” (Pinharanda, 2008b)

No contexto local, a abertura do MACE foi acompanhada com grande entusiasmo pela comunidade, pelo menos inicialmente, ao perceber-se, tal como diz Pinharanda, que se falava da terra, que Elvas aparecia agora referenciada num novo circuito, que apareciam notícias na comunicação social, com referências feitas por *opinion makers*, como Maria João Avillez ou Carlos Magno, que se mencionava Elvas nos programas televisivos, que passavam por cá, que vinham cá, que vinham ministros e pessoas “importantes” que nunca antes tinham vindo, por causa de um museu, a que muitos na terra ainda não entendem, “mas se traz gente, então deve ser bom!”. Na realidade, embora mais importante para o poder local, do que para a população, o museu foi alvo de uma boa recepção empírica, funcionando enquanto instrumento de afirmação da própria identidade da cidade.

Do prémio concedido ao museu, em 2008, pela APOM com uma Menção Honrosa, na categoria de Melhor Museu Português, acredita-se que poucos ou muito poucos saberão, ou sequer ouviram falar, mas apesar disso existia um sentimento de que algo estava a mudar, de que algo se estava a passar, de que o museu de facto poderia trazer algo de benéfico para a cidade.

Na medida em que os museus começaram a fazer parte integrante nos roteiros turísticos, abriram caminho a uma nova e inevitável dimensão política, que “ha cambiado la metalidad a los ávidos políticos y gobiernos, convirtiéndoles en mecenas y promotores de estos centros, en vista a ser beneficiados popularmente en las urnas” (Rico, 1994; 253), ao mesmo tempo que a própria comunidade se apropria destes novos equipamentos, como símbolos de prestígio e de poder.

Considerando a utilização que é feita por parte do poder político, na gestão e implementação de projectos culturais, Marta Mestre no debate, moderado por Raquel Henriques da Silva, “Novos museus de arte contemporânea: desafios para o futuro”, aponta cinco aspectos fundamentais para a dinamização destes espaços, sendo o primeiro “a independência dos projectos culturais relativamente ao poder político”, e acrescenta que “a política cultural é uma questão de programação e de mediação,

e não de políticos” (2009). Mais à frente, num outro tópico, Mestre defende ainda “A definitiva passagem da gestão dos equipamentos para empresas municipais” (2009), que, sublinhe-se, considera-se que deveriam estar aptas a salvaguardar alguma imparcialidade.

Será de não esquecer, porém, que a cultura e a informação/formação com vista à obtenção e ao alcance da inserção social e cultural de comunidades, por vezes desfavorecidas, ou tão simplesmente, residente “numa zona deprimida do país, distanciada da circulação cultural portuguesa e confrontada com a modernização das cidades espanholas próximas” (Pomar, 1999), é o ponto de partida. A aceitação de projectos desta natureza passa muitas vezes, e em primeiro lugar, por dar acesso ao conhecimento a estas populações, sob pena de se distanciarem, continuando marginalizadas, ainda mais, tal como nos descreve João Fernandes, em “Arte”:

“O encontro com a arte contemporânea pressupõe a natureza de um conhecimento que esta longe de se poder considerar inato e que só a frequência regular de exposições, a leitura de textos especializados ou de divulgação, um conhecimento estruturado sobre a História da Arte de vários tempos e culturas poderão proporcionar. É a necessidade deste conhecimento que o senso comum de um público com falta de informação contrapõe a questão do gostar ou não gostar de uma obra. Muitas vezes como reacção à exibição pretensiosa e terrorista de tal conhecimento” (1994)

Utilizados como instrumentos de consolidação, a formação ou informação de que se fala, passa também por dar a conhecer o equipamento, realçando o seu interesse e proficuidade no território local, regional ou nacional, estabelecendo deste modo, um novo relacionamento entre o museu e a comunidade. Como diz Barranha:

“Um dos aspectos mais interessantes dos museus de arte moderna e arte contemporânea reside na sua dupla vocação: por um lado preservam objectos artísticos criados num passado recente e, no caso dos museus instalados em edifícios antigos, contribuem para a reabilitação do património arquitectónico; por outro lado, a aposta na criação contemporânea, tanto no domínio da arte (conteúdos) como no da arquitectura (contentor) contribui para a construção do património futuro. Paralelamente, o museu aproxima a arte do presente de todos aqueles que querem conhecer e identificar-se com a cultura da sua própria época.” (2001; 118)

Comunicar com as comunidades locais “(...) as a process of transmission and communication as a part of culture” (Hooper-Greenhill, 2004; 558). Crê-se que, os conhecimentos e as chamadas de atenção como os expressos por Barranha, à comunidade, contribuem, no mínimo, para ultrapassar medos de exclusão, de quem simplesmente não consegue dar interpretação e ver pertinência na utilização de espaços desta natureza, para as propostas valências.

De facto a função social dos museus, que os afasta dos públicos, reservada quase exclusivamente, durante séculos, às elites culturais e sociais, transforma-os em ícones de mercado, a desempenhar um papel “democrático” (Guimaraens, 2007; 1) na sociedade em que vivemos, ao nível da acção política e metodológica, que assim abre caminho a públicos diferenciados. Apesar disso, outro autor sublinha: “(...) the audience for art museums is less democratic than for other museums, (...)” (Hooper-Greenhill, 2004; 558). Partindo deste pressuposto, pensa-se ser legítimo, que no contexto local, em que esta instituição se insere, cumpra esse papel, em primeiro lugar, conseguindo mobilizar a comunidade, em torno de um interesse, que se quer comum.

Se, na realidade, houve desde o início uma aceitação empírica da comunidade relativamente ao MACE, por tudo já anteriormente apontado como, as referências que surgiram na comunicação social e todo o movimento em volta da abertura do museu, também não é menos verdade que começa a existir um sentimento de que pouco mudou.

Sabe-se, no entanto, que ao nível local, o museu vem potenciar um desenvolvimento sócio-cultural, tornando-se não apenas, num lugar de fruição mas também, num agente de criatividade e difusor de conhecimento, transformando a cidade num pólo dinamizador de toda a região.

Não devemos esquecer, todavia, a posição geoestratégica de Elvas, como zona fronteiriça e a verosímil dimensão internacional que esse facto lhe pode facilitar. Facto é, que a colecção começou por ser apresentada em Badajoz, no MEIAC, em 1999. Daí, que se considere desde o início o possível interesse de Cachola por assegurar a sua dimensão transfronteiriça e “internacionalizável”. Sublinhe-se, que ao ser um museu local, não significa exactamente que o MACE, tenha uma “estratégia regional” ou até uma dimensão local ou regional, tanto é que nele se guarda uma “(...) colecção central, de modo algum uma colecção periférica ou regional.” (Pomar, 2007). Contribuindo para o desenvolvimento local, o MACE é também um “catalisador de atenção, de dotação de centralidade de uma região ‘à margem’, e no sublinhar da sua capacidade, constituindo-se como opção face ao território nacional e internacional” (Folgado, 2009). Esta sensação de esquecimento ou “à margem”, está intrinsecamente relacionada com a necessidade de visibilidade, que se acentua, ainda mais quando se fala ao nível da oferta cultural.

Outro aspecto importante para o contexto desta análise, prende-se com a circunstância de o MACE se afirmar como um “museu nacional com condições internacionais de instalação, funcionamento, difusão e imagem” (Pinharanda, 2007d), destacando aqui assumidamente o carácter nacional em

oposição ao regional ou local. Apontado como um projecto *flagship* da cidade, por se poder considerar como um “projecto exemplo”, designado desta forma “(...) pela dimensão que envolve, normalmente e propositadamente não equilibrada com o contexto que habita no sentido de atrair as atenções” (Folgado, 2009), de facto quer, “pela sua dimensão face ao contexto, pelo seu valor simbólico, pelo que almeja, pelas expectativas e por se constituir exemplar face à região” (Folgado, 2009), o museu foi acolhido com grande expectativa, no panorama local, regional, mas também nacional, podendo dessa perspectiva ser apontado como um exemplo.

Em resposta à sua missão de “elevar a oferta cultural da cidade e colocá-la no eixo de afirmação das manifestações mais dinâmicas da actualidade, estabelecendo diálogo regional e transfronteiriço, nacional e internacional que a arte e a cultura de hoje exigem, afirmando-se como marco indispensável para o conhecimento da arte contemporânea” (Pinharanda, 2007d), o museu foi igualmente acolhido com expectativa na vizinha Espanha. O interesse, cada vez mais renovado de *nuestros hermanos*, por tudo o que por cá se faz e de conhecerem melhor o país, seu vizinho, proporcionou igualmente a este nível, um interesse ampliado na abertura do museu.

Do outro lado da fronteira, a imprensa especializada dava ênfase à notícia de abertura do museu, foi o caso da revista dos *Amigos de Los Museos*, em que Pinharanda chamava à atenção para o MACE, apontando que Elvas se somava a cidades como Cáceres, Badajoz, Mérida, Évora, etc., ao nível das iniciativas culturais de grande importância socioeconómica para estas regiões. Para além disso afirmava, que o museu se estava a transformar num “centro capaz de polarizar a ambos lados de la frontera hispano-lusa una red de colecciones, museos y ciudades” (2008a; 32).

Tal como aponta Raquel Henriques da Silva, “pretendia-se, e pretende-se ainda, uma articulação enérgica entre Portugal e Espanha, na vasta região fronteiriça entre a Extremadura com o Alentejo. Este é um desígnio decisivo e em que interessa trabalhar com optimismo” (2008b; 20). No entanto, apesar de existir dos dois lados, um sentimento partilhado, uma “vontade de dinamizar culturalmente o território transfronteiriço”, de tirar partido do “potencial estratégico da fronteira” e em que o aparecimento do MACE, como uma nova realidade cultural, era visto como um “episódio animador” (Franco, 2010), não foi ainda possível, pelo menos até à presente data, estabelecer essas espectáveis relações entre estes dois museus, MACE e MEIAC, a pouco mais de 15 quilómetros de distância.

Como nos diz Franco, os projectos que podem surgir, “podem ser tudo”. Resta esperar que surjam propostas e que também ao nível cultural, se mostre, que a entrada na União Europeia, permitiu de

facto acabar com as fronteiras. Na realidade, parece que a dificuldade surge, quando se fala na partilha de recursos intelectuais e económicos, inevitáveis para a realização destes projectos conjuntos. Apesar de Franco chamar à atenção para o “processo complexo” que tal implica, pensa-se que, projectos passíveis de beneficiar ambas partes e não apenas uma, serão alvo de entusiasmo na “futura” região do “Extremalentejo”.

De facto, podem estabelecer-se diálogos aos mais vários níveis entre os museus, entre Portugal e Espanha, seja através de exposições, ciclos de conferências, ou de outras actividades. Ideias, acredita-se, que não faltarão. Tem que haver, porém, vontade dos intervenientes, mas também, se não principalmente, dos poderes políticos locais. Não faltará certamente interesse na realização de projectos conjuntos, basta apenas existir a ideia, e chamemos-lhe “quebrar o gelo” inicial, e a porta estará aberta para futuros projectos.

3.2 - FRAGILIDADES E POTENCIALIDADES DO PROJECTO – QUE MUSEU?

Uma das grandes dificuldades com que se deparam os museus, e o MACE não é excepção, prende-se na realidade, com o facto de justificar a sua existência e pertinência, tal como chama à atenção Eilean Hooper-Greenhill: “Museums are challenged today to justify their existence, and this justification is frequently requested in hard economic terms” (2004; 558). Quando se atravessam momentos de crise como o que se verifica neste momento, maioritariamente o poder central e/ou local, iniciam cortes orçamentais, na área da cultura. Tal facto, não pode sequer ser argumentado, na medida em que os cortes afectam toda as áreas da sociedade, sendo que, se na realidade se corta em “coisas vitais”, como pode a cultura contestar? Mas se nesta fase é compreensível, o que dizer quando o não é?

Por outro lado, espera-se que os museus saibam encontrar novos caminhos, que passam, tal com diz Franco, “por assumir uma maior austeridade nos gastos, mas também por encontrar novas formas de exhibir, divulgar e fazer participar as audiências nas novas expressões da cultura crítica” (2010). Eilean Hooper-Greenhill destaca: “If museums cannot identify and articulate their value in ways that can be appreciated by those disbursing funds, those funds will not be forthcoming” (2004; 558). De facto, é imperioso que o museu singularize a sua programação e acção, de modo a não perder fundos que ponham em causa a sua autonomia, como é o caso que vem acontecendo com o MACE, com a perda e a não renovação de alguns mecenas. Efectivamente, dos sete mecenas que se juntaram ao projecto no início, restam apenas dois²³, o que torna a situação do museu ainda mais gravosa, fundamentalmente em tempos de crise, como a que se atravessa no momento (Pinharanda, 2010). Tendo em conta que os mecenas constituem parte importante do financiamento do museu, e que da sua renovação, revogação ou caducidade, depende em grande parte a qualidade da programação que o museu pode produzir, esta questão deve ser vista com a maior atenção. Tal preocupação deverá deter-se em vários outros aspectos, tais como, proceder com a periodicidade que se julgue conveniente ao fornecimento dos dossiers relativos aos gastos participados pelos mecenas, na medida em que estes dossiers têm sido fornecidos tardiamente, relativamente ao solicitado pelos mecenas. Deve constituir ainda uma preocupação, proceder aos pedidos de renovação, “pedidos de financiamento” atempadamente, o que não foi feito, mais ainda quando se sabe que o período de cessação dos contratos /protocolos estabelecidos com os mecenas tem a duração de três anos. Dar conhecimento da programação do

²³ Os mecenas que continuam vinculados ao projecto são: Fidelidade Mundial Seguros e Banco Espírito Santo (BES).

museu e da sua importância local e nacional, congratulando a sua participação, etc., em resumo como diz Pinharanda, “os mecenas têm que ser bem tratados” (2010). Tal como Franco chama à atenção: “A continuidade de um projecto depende, naturalmente, dos apoios que receba para sua manutenção (...)” (2010).

Sabe-se no entanto que, “(...) por mais imaginosas e propositivas que sejam as equipas dos museus, e que o mecenato se amplie, o Estado tem de continuar a investir fortemente no sector, talvez inventando ele próprio meios novos de angariação de recursos (...) à semelhança do que se faz na Grã-Bretanha, se poderia estudar a possibilidade de afectar à cultura uma percentagem dos rendimentos oriundos dos jogos de âmbito nacional e europeu” (Silva, 2007b, 108). Na realidade, propostas como esta podem ou poderiam vir a ser ponderadas, numa sociedade em que se pretende o respeito e a guarda do passado e do presente, e que se eternize no futuro.

Até ao momento, a crise que se atravessa já se reflectiu no museu ao nível de quebra de alguns serviços, como é o caso da cafetaria, que teve de encerrar, a qual constitui “(...) um cartão de visita não apenas do museu mas de Elvas, pela sua localização” (Pinharanda, 2010). Aqui, assim como em algumas outras actividades, que têm sido suspensas, nomeadamente ao nível dos serviços educativos, por falta de recursos humanos, na medida em que a CME, não tem incorporado novos funcionários para o cumprimento da sua programação.

Apesar dos efeitos negativos da crise se revelarem no funcionamento do museu, Pinharanda chama à atenção, para o facto de esta ser a altura ideal para o coleccionador ou até a CME, adquirirem e incorporarem novas obras no museu, atendendo a que tanto os artistas como as galerias, também eles reflectindo sinais de crise, estarem a precisar vender, uma vez que o mercado de arte baixou muito.

Face ao exposto poder-se-á verificar que, tanto ao nível local como nacional, muito há ainda a fazer, começando por chamar à atenção, que “este tipo de investimento, é muito pesado, concordo, mas o poder político (em todo o país), deve perceber que não é um desperdício, e que merece mais sacrifícios das finanças locais ou públicas, (...) É também uma conquista interna que é preciso fazer” (Pinharanda, 2010).

Considera-se o desconhecimento que a entidade de tutela revela, relativamente à abrangência de actividades que um projecto desta natureza pressupõe e ao que isso implica, constitui uma das grandes fragilidades para o cumprimento das boas práticas que lhe estão associadas. O que fazer quando os

promotores do museu, no caso a CME, são precisamente quem mais desconhece o que é e o que implica um museu, ainda mais quando se trata de um museu de arte contemporânea?

Tal como aponta Marta Mestre, parafraseando Jacques Rancière: “no campo artístico os trabalhos dos artistas têm vindo a adquirir escalas, espacialidades, condições de percepção, são feitos de signos, formas e de afectos, de estratégias de composição dos mesmos, etc., que já não têm nada a ver com uma organização de quadros nas paredes e esculturas em plintos” trata-se de uma nova “ordem do sensível” (2000). Na realidade, os artistas de arte contemporânea e a própria arte contemporânea têm vindo a “agitar” e a alterar muito do conhecimento que foi sendo adquirido ao longo de séculos relativamente aos museus e até à arte, ao impor novas formas de representação, novas escalas, novas formas de utilização do espaço, etc. Associando estes factores, à “novidade”, com a qual a CME foi confrontada, relativamente à natureza das obras, ao tipo de montagem que elas requerem, desvinculando os quadros com pintura das paredes brancas ou as esculturas dos plintos, à vinda dos artistas, que por vezes supervisionam a montagem ou montam as suas obras, entre outros factores. Como num futuro que repete o passado, igual ou semelhante confronto de ideias, terá provocado por exemplo, Duchamp com os *ready mades*. Na realidade, poder-se-ia afirmar, que um museu de arte contemporânea tem que estar preparado, entre outras coisas, para que um artista queira entrar para dentro do museu com um *Boeing*, e ao museu caberá encontrar a solução para que isso seja possível.

Todos estes aspectos são ainda “agravados” pelo facto de se tratar de uma colecção de arte contemporânea que funciona, felizmente, com artistas vivos, na medida em que esse facto pressupõe a interacção dos artistas com a colecção e com o museu. Os artistas têm aqui, uma palavra a dizer, são eles que por vezes montam as próprias obras, “obrigando” a entidade de tutela a realizar despesas com a alimentação, alojamento e transportes dos artistas e respectivas equipas, facto para o qual se considera, que a CME, não estava preparada. Ou, por outra via, tendo sido alertada, desvalorizou a situação, não se consciencializando para este facto.

Saliente-se que crescem ainda as “novas” despesas derivadas da manutenção de algumas obras em espaço expositivo, durante os vários meses em que estão expostas. Falo particularmente e apenas a título de exemplo de casos como, a obra de Ricardo Jacinto (1975), *Labitintite* (2007), exposta no espaço do Paiol, quando da inauguração do museu. Esta obra é composta, entre outros elementos, por seis balões de dois metros de diâmetro, cheios de gás hélio, que se vai perdendo, evaporando-se, o qual necessita ser repostado semanalmente. Desta forma, este é apenas um dos casos, em que à exposição da obra é acrescido, um valor referente à sua manutenção em espaço expositivo. Na

realidade, estes são alguns dos “novos aspectos”, a ter em conta nos museus de arte contemporânea, contrariamente ao que acontece com outros museus, e para o qual a CME deveria estar preparada, de forma a não constituir um “factor surpresa”, funcionando neste caso de forma negativa.

Apesar desta situação, Pinharanda, acredita que este modelo de gestão, de tutela da autarquia, “tem todas as condições para funcionar”, acrescentando, sempre e quando “houver disponibilidade financeira e política para ele funcionar (...)” (2010), ao que se acrescenta, sempre e quando não houver interferência do poder político na gestão do museu, ainda que não tenham carácter político. O que se considera e se pode constatar é que lamentavelmente, a intromissão de carácter político ao nível da programação, ao nível técnico, ao nível estético, existe no MACE. O que na realidade o museu precisa “é que a gestão seja técnica, mas no âmbito da museologia, de âmbito meramente administrativo (...)” (Pinharanda, 2010).

Sobre os modelos de gestão nos museus de arte contemporânea, Franco diz tão simplesmente: “Não há receitas. O mesmo modelo pode funcionar muito bem num sítio e muito mal noutra”. Quanto ao MEIAC e a título de comparação, “É um museu de titularidade pública, financiado pelo governo de turismo através da sua *Consejeria de Cultura*. Tem um patronato integrado por representantes institucionais e personalidade de reconhecido prestígio. O patronato e a direcção são os responsáveis efectivos pela gestão do museu: de ordenar as suas colecções, da política de compras, das exposições e das actividades que se realizam, etc.” (2010). Sobre este assunto, Franco acrescenta que o “patronato” é “fundamental para completar a construção formal e simbólica do museu. Até ao ponto em que diria que se não há patronato não há museu” (2010). Deve salientar-se, que este modelo de gestão, parece de facto mais “isento” a todos os níveis e, principalmente, livre do poder político, o que só por si bastaria, para direccionar a minha escolha. Volta-se a citar Marta Mestre, quando refere que para a dinamização de museus de arte contemporânea é essencial “a independência dos projectos culturais relativamente ao poder político” (2009), da mesma forma que a figura de um patronato, se afigura, a figura ideal para o desenvolvimento dos projectos culturais, desde e quando se trate, naturalmente, de pessoas avalizadas para desempenhar esse papel.

Outro dos factores a considerar, nesta reflexão sobre o MACE, é o quadro de pessoal do museu, que neste momento não corresponde às necessidades. Para além disso, desde a sua abertura, que o museu tem vindo sucessivamente a mudar os funcionários de cargo, a substituir pessoas, etc., o que se transformou num imenso processo de instabilidade, criando rupturas operacionais a vários níveis. Se é verdade, que um funcionário, não deve permanecer toda a vida no mesmo posto de trabalho, criando

hábitos e vícios decorrentes das suas tarefas, não me parece menos verdade, que permanecer apenas alguns meses, nas mesmas funções, não crie absolutamente nada, a não ser descontentamento, instabilidade, inoperacionalidade. Sublinhe-se que o pessoal do museu tem sido “mantido em regime muito flutuantes” (Pinharanda, 2010), sendo com frequência solicitado para outros serviços do sector cultural da CME, assim como os funcionários que entram de baixa, como aconteceu recentemente, não têm sido substituídos durante esse período, quebrando e interrompendo actividades e trabalho corrente e pondo em causa o cumprimento da própria programação. Para além disso, o PM fazia referência à necessidade de uma administrativa para o museu, lugar que nunca foi preenchido, o que sujeita os técnicos superiores a tratarem das tarefas inerentes a essa função. Do mesmo modo, o museu suspendeu, neste último ano, o programa de estágios que vinha a desenvolver desde a sua abertura. Entende-se deste modo, ser pertinente repensar na estrutura organizacional de funcionamento do MACE, sob pena de o museu entrar em processo de ruptura. Como nos lembra Pinharanda, um museu seja ele de que natureza for, “precisa de uma equipa completamente dedicada ao museu, à programação, à colecção...” (2010).

Apesar destes factos, será de sublinhar e referir que o museu se encontra hoje num dos seus momentos altos ao nível da sua programação, atendendo a que proximamente, em Setembro ou Outubro, se prepara para receber no seu espaço, a Colecção Berardo, sendo que a CAC será apresentada em Lisboa, quase em simultâneo, no Museu Berardo, dando assim cumprimento, ao que se vinha propondo, no que diz respeito à criação de sinergias com outros museus. Este é sem dúvida um momento importante para o MACE, mas também para a cidade, e região, na medida em que ali vão estar obras de Picasso, Bacon, Andy Warhol, Cindy Sherman, entre outros. No entanto, este não será um momento isolado, dado que a programação do museu aponta para outros momentos altos na sua programação, traçada até ao ano 2012, estando também previsto um diálogo com a Culturgest. Está igualmente programada uma exposição no MACE do programa *Antena*, do Museu de Serralves, “com os jovens curadores que mexem nas colecções de ambos os museus” (Pinharanda, 2010), continuando em 2012 “que já está mais ou menos negociado a CAC ser mostrada em Espanha na Fundação La Caixa, sendo que a colecção La Caixa poderia ser mostrada no MACE, o que seria um altíssimo momento para o museu, comparável a este do Berardo” (Pinharanda, 2010). Desta forma, o museu por via da sua colecção dá início à sua internacionalização, em resposta à sua vocação inicial.

Resta ainda confiar, que ao nível dos aspectos funcionais, administrativos e até ao nível da comunicação, o museu e a entidade de tutela, saibam acompanhar a excelência da programação proposta. Não podemos deixar de frisar que estas são notícias animadoras no panorama cultural local,

regional mas também nacional e transfronteiriço, que vão certamente dinamizar toda a região e dar novo alento a um museu que no pouco tempo da sua existência, não tem razão para o não ter.

Ainda, relativamente à exposição do Museu Berardo, o director artístico do MACE, chamou ainda à atenção quanto à necessidade de uma comunicação eficaz e mais agressiva, considerando que ao nível da comunicação/publicidade, o museu tem demonstrado uma acção incipiente nos últimos tempos. Mais um reflexo da crise ou não, na realidade, não se tem visto publicidade relativamente ao MACE ou à sua programação. Deste modo, considerar-se de extrema pertinência, a necessidade de um esforço financeiro, para esta ser reforçada. Apesar disso e tal como acrescenta Pinharanda, os público especializados e os críticos, estão absolutamente cativados, sendo necessário apenas, uma publicidade ao nível mais genérico. Efectivamente, outro dos sinais que se prende com o momento que se atravessa, é a falta de verba existente, quer do Museu Berardo, quer do MACE, para a realização de catálogos, que eternizem este “diálogo” entre os dois museus.

Considera-se, no entanto, como não poderia deixar de ser, como um dos pontos de maior fragilidade do museu, a extrema vulnerabilidade, em que o museu se encontra, na medida em que depende única e exclusivamente da colecção, aí depositada. Na realidade, esta tem sido uma preocupação que acompanha o museu desde a sua origem, e apesar de ter havido sinais de avanços, no sentido de constituir uma colecção própria por parte da autarquia, tal não chegou a acontecer. De facto, e apesar de ter existido uma verba disponível para a aquisição, daquela que seria a primeira obra da colecção do MACE, houve um recuo, inusitado, relativamente às negociações já iniciadas, por proposta do director, com uma artista, para essa aquisição. Tal como afirma Pinharanda, “a autarquia deveria reconsiderar o projecto de adquirir uma colecção própria” (2010), não se prendendo este facto apenas com a possibilidade de entrada na RPM, mas considerando até a possibilidade de “um dia que acabe o depósito, ou até antes disso se houver uma ruptura entre o coleccionador e a autarquia, o MACE fica vazio (...) poderá ser aí depositada outra coisa qualquer, que desconsidere a tradição estabelecida pela acção da CAC, o tipo de edifício que é e o tipo de recuperação arquitectónica que dele foi feita” (2010), deixando, inclusivamente, de fazer sentido o nome do museu. A este respeito, a autarquia deveria acautelar o MACE, enquanto MACE, quer pela constituição de uma colecção própria, quer garantindo a permanência da CAC, num futuro próximo, quer ainda, procurando novos depósitos de novos coleccionadores, de forma a antecipar-se aos acontecimentos. Lembre-se o caso do mecenato.

Mais uma vez, não se compreende a política cultural “torcida”, que tem sido levada pela autarquia, na medida em que não se reflecte num empenho real, em que o MACE, assim como os outros pólos

museológicos criados e por criar, pertençam ou estejam envolvidos e alicerçados numa rede. A garantia e ressalva de um projecto desta natureza, fruto do empenho de muitos, que já mereceu, inclusivamente, estimular o coleccionismo privado de alguns que lhe querem seguir o exemplo (Pinharanda, 2010), é, por conseguinte, um dever passível de ser cobrado pelas gerações futuras.

Uma das grandes potencialidades, que se crê existir neste museu desde o seu início, prende-se seguramente, com o próprio edifício escolhido para constituir o “berço” desta colecção. Pela majestosa traça do séc. XVIII, mas também pela dignidade imposta na recuperação e restauro, que lhe devolveu a magnificência. E se o edifício tem a excelência, a colecção que ele acolhe, não é de todo desmerecedora dessa grandiosidade, constituindo já no panorama nacional uma importante referência, incontornável ao conhecimento da arte contemporânea portuguesa, do período que encerra.

Curiosamente, no início deste trabalho justificava-se a possível fragilidade do projecto relativamente à sua localização periférica no país. No entanto, decorridas “algumas páginas” e perto de um final, “que se quer feliz”, vou ao encontro daquilo que Pinharanda também considera ser uma grande potencialidade, ainda que como acrescentou seja a potencialidade do “exótico”. E esta é de facto, uma grande potencialidade, que se transforma em “potencialidades globais, culturais e turísticas” (Pinharanda, 2010) e que talvez possa “provar que afinal a ideia do centro e da periferia, poderia ser ultrapassada e que a periferia não tinha que ser obrigatoriamente desconsiderada, nem desconsiderar-se” (Pinharanda, 2010). A localização do MACE e da sua colecção de “apresentação periférica”, que não constituindo uma colecção periférica, devolve a nobreza ao espaço que a expõe, acrescentando-lhe significados, vindo dotar de centralidade o isolamento, através da Arte.

Será este o momento oportuno de reconhecer que muitas das potencialidades de que o museu beneficiou, advêm da escolha de João Pinharanda como director artístico do museu, nomeadamente ao nível da programação, mas também pelo reconhecimento e legitimação que tem e que traz ao projecto desde o seu início, ajudando a recolocar uma zona do país “desconsiderada” ou que se desconsidera, transformando um museu de periferia, num museu de centralidade periférica.

CONCLUSÃO

O propósito deste estudo recaiu numa análise ao trabalho realizado no âmbito do estágio, durante três anos de colaboração com o MACE, mas também dar a conhecer este museu e como ele surge no cenário português da arte contemporânea. Na medida, em que estive ligada ao museu num momento crucial da sua vida, e que acompanhei a obra do edifício, elaborei os levantamentos relativos a todo o equipamento informático, audiovisual, necessários à parte expositiva, sua instalação, acompanhei, entre outras tarefas, a chegada da colecção ao museu, até ao dia da inauguração, e estive presente nos dois primeiros anos de vida do museu. Na realidade, desde a primeira notícia, que apontava para a abertura de um museu de arte contemporânea em Elvas, na cidade onde nasci e resido, tive vontade, e tudo fiz, para me juntar ao projecto. Prova disso é o Curso de Mestrado em Museologia, na Universidade de Évora, que iniciei no ano seguinte.

Esta reflexão serviu para fazer o balanço desse trabalho realizado e procurar caminhos para a sua vida futura. A par disso, o objectivo inicial deste estudo, centrou-se na reflexão face ao cumprimento das funções museológicas e quais os principais problemas, por mim sentidos e vivenciados nesta instituição, ao nível da tutela, ao nível da comunidade local, regional, nacional e transfronteiriça, ao nível da sua aceitação, de estudos realizados, entre outros aspectos.

Todavia, e dado tratar-se de um museu recentemente chegado ao panorama museológico nacional, ainda em consolidação, este trabalho não se revela conclusivo, sendo mais uma reflexão, que se espera, contribua para lançar pistas para a definição de estratégias futuras.

Que museu temos? Que museu queremos? Estas foram duas questões formuladas no início deste trabalho, para as quais se não há respostas, apontamos caminhos. Que museu temos? Temos um bom programa museológico; um fantástico edifício; uma boa colecção em depósito; uma boa programação... Que museu queremos? Que tenha uma colecção própria; Que pertença à RPM; Que tenha apoios para a sua programação; Que tenha um quadro de pessoal estável, empenhado e capacitado e a trabalhar a tempo inteiro; Que consolide e se afirme no panorama da arte contemporânea portuguesa; ... Em suma, queremos um museu, igual aos melhores. Parece legítimo querer o melhor, todavia, há um caminho a percorrer, já iniciado, ao qual se pretende que esta reflexão possa ser um instrumento significativo de diagnóstico.

Na realidade, na persecução dos objectivos traçados no início do projecto, museu, entre muitas outras questões, já faladas, necessita-se sempre de uma boa equipa técnica, capaz, entusiasta, que queira e que goste, mas também a quem deixem trabalhar, com uma maior autonomia e que acreditem nas suas capacidades, porque no final estarão todos a trabalhar para o bem do museu.

Tendo em conta as fragilidades do modelo de gestão autárquica, não podemos esquecer, no entanto, que são também as autarquias que têm dado um grande contributo, na abertura de vários museus. Contudo, este modelo de gestão, nomeadamente ao nível da autonomia técnica, levanta outras questões tais como quem, de facto, administra essa gestão. Ainda que seja administrativamente, na realidade é quem tem a última palavra a dizer, inclusivamente sobre a própria programação, na medida em que administra os fundos provenientes do mecenato e as verbas da própria autarquia, o que por conseguinte, pode inviabilizar essa programação.

Outra questão que aqui se coloca é, até que ponto as competências das pessoas responsáveis por estes projectos, na entidade de tutela estão avalizadas para compreender as necessidades relativas a um museu ou foram preparadas para isso. E se o não estão, porque não “confiar” nos técnicos por eles contratados? Discutindo ideias, procurando saber e não impondo o poder, que é, por vezes, o que acontece. Este é um dos pontos, que considero de extrema fragilidade relativamente a este modelo de gestão. Note-se também que há casos em que funciona, é certo, sendo que desta forma, teremos que deixar o futuro dos nossos museus entregues ao factor “sorte”. Considera-se que dever-se-ia ponderar à semelhança do que se passa em Espanha, a ideia da figura do patronato, sempre e quando constituído por pessoas de capacidades avalizadas para o efeito.

Do ponto de vista da política de incorporações, permanece em aberto outra questão. Como pode a autarquia deixar um museu depender de um único depósito, sem garantir a sobrevivência desta instituição, com uma colecção própria, tendo gasto quantias avultadas na execução deste projecto. Não estaremos apenas preocupados com aquilo que reverte a nosso favor? E qual é o papel do Estado, na medida em que disponibiliza fundos, ainda que sejam fundos comunitários, que igual respeito nos merecem, tendo neste caso feito um controle apertado, garantindo a execução do projecto, desvincula-se quando ele nasce? Não seria de acompanhar o seu crescimento e evolução, validando dessa forma a pertinência dos fundos gastos em projectos que reverterão para gerações futuras?

Quanto à integração do museu na RPM, considera-se que é uma questão incontornável na legitimação do museu e das suas competências, enquanto instituição de interesse público. Deste modo, entende-se que o museu e entidade de tutela não deverão deixar de perseguir este objectivo. Neste pressuposto, a entidade de tutela deveria reconsiderar voltar a encarar a necessidade e pertinência de constituir a sua própria colecção, que para além de permitir a entrada do museu para a RPM, ainda, e especialmente, garantiria seguramente a prossecução do museu de arte contemporânea, enquanto tal.

Tendo em linha de conta que o MACE, tal como já referido, enquanto museu recém-chegado ao panorama nacional de arte contemporânea, numa cidade de periferia, sem tradição em mercados de arte, pretendendo afirmar-se enquanto espaço incontornável na cultura e na arte contemporânea em Portugal, deve primar pela excelência da sua programação, como aliás já o vem fazendo. Porém, não devemos esquecer que essa programação pressupõe a garantia de fundos e apoios, que é preciso acautelar atempadamente, sob pena de ver inviabilizada a sua programação e conseqüentemente o alcance dos objectivos inicialmente propostos. Recorde-se a posição geoestratégica da cidade face ao país, e admita-se, que se o museu não se distinguir pela sua programação, dificilmente o público especializado, os críticos de arte ou até os jornalistas virão até Elvas, a não ser uma última vez e lançar a notícia de que não vale a pena voltar. Desta forma, é urgente retomar a conversação com os mecenas, “limpar a imagem”, e talvez também procurar mais e novos mecenas que se associem a este projecto.

Analisado ao longo deste trabalho o museu que temos, termino com a questão que permanece em aberto, à espera que outros caminhos lhe sejam apontados; Que museu queremos?

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Laurinda (2007), “Apontamentos sobre o Hospital da Misericórdia de Elvas (sécs. XVI-XVIII)”, in *Cubo*, n.º 5, pp. 50-51.

ALEXANDER, Edward (1996), *Museums in Motion: an Introduction to the History and Functions of Museums*, Altamira Press.

ALMEIDA, José Rondão (2007), “A Porta Aberta ao Mundo”, in *Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Coleção António Cachola. Um roteiro*, Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE, p. 7.

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin (2006), *Museum Basics*, London: ICOM.

ANDERSON, Gail (ed.) (1998), *Museum Mission Statements: Building a distinct Identity*, Washington: American Association of Museums.

ASENSIO CERVER, Francisco (1997), *La Arquitectura de los Museos*, Barcelona: Atrium Editorial.

ÁVILA, María Jesús (2007), *A Conservação da Arte Contemporânea: um novo desafio para os Museus* [em linha], [Consult. 4 Março 2010, 15:45h]. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf>

BAPTISTA PEREIRA, F. A. (1996), “Museus e novos Espaços de Exposição”, in *Architectti*, Oeiras, n.º 32, Ano VII, Jan /Fev/Mar, pp. 24-29.

BARRANHA, Helena (2001), *Museus de Arte Moderna e Contemporânea – Conceitos. Conteúdos, Arquitectura*, Universidade do Algarve/Universidade de Paris-8, Tese de Mestrado em Gestão do Património Cultural.

BARRANHA, Helena (2003), “Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea”, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. Porto, I Série, Vol. 2, pp. 311-333. [Consult. 3 Março 2010, 18:00h]. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2921.pdf>

BARY, Marie-Odile, TOBELEM, Jean-Michel (dir.) (1998), *Manuel de Muséographie: Petit Guide à l'usage des Responsables de Musée*, Biarritz: Séguier.

BELK, Russel (2001), “Collecting in a Consumer Society”, in PEARCE, Susan (ed.), *Collecting Cultures*, 2.^a ed., London/New York: Routledge, pp.

BENNETT, Tony (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge.

BRITO, Joaquim Pais de (2005), “O Museu, entre o que guarda e o que mostra”, in SEMEDO, Alice; LOPES, Teixeira (coord.), *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 149-161.

CACHOLA, António (2009), “Uma Coleção, um Museu”, in *Coleção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE, pp. 11-13.

CAMERON, Duncan (1992), “Le Musée: Temple ou Forum? ”, in AAVV, *Vagues - Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, Paris, Éd. WW/MNES, vol.1, pp. 77-85.

CARRIER, Christian (2003), “La Exposition Temporal como Medio de Comunicación”, in *Museo*, n.º 8, pp. 1-5.

CAZUZA (1989), *O Tempo Não Pára*, (Composição: Cazuza /Arnaldo Brandão).

CORDEIRO, Cristina (2007), “O Temp(l)o e a Arte”, in *Cubo*, n.º 5, pp. 38-49.

CROSBIE, Michael J. (2003), *Designing the World's Best: Museums and Art Galleries*, Mulgave, Vic.: Images Group Publishing.

DARRAGH, Joan, SNYDER, James S. (1993), *Museum Design: Planning and Building for art*, Oxford: Oxford University Press.

DUARTE, Adelaide (2009), “O MACE: da Coleção Privada à Fruição Pública” in SEMEDO, Alice, NASCIMENTO, Elisa Noronha (coord.), *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 1, pp. 28-40.

EDSON, Gary (1997), *Museum Ethics*, London/New York: Routledge.

Eurocidade Badajoz Elvas [em linha], [Consult. 4 Março 2010, 14:15h]. Disponível em: <http://www.facebook.com/group.php?gid=190186491359&ref=share>

FEDUCHI, Javier (2000), “Arquitectura y Proyecto Museológico”, in *Museo*, n.º 5, pp. 57-60.

FERNANDES, João (1994), *Da Arte e das ideias que todos fazem sobre ela*, In. *Arte*, (Peça de teatro, dir. Paulo Dias, trad. e encenação de António Feio), Círio - Imagem e Comunicação.

FERNÁNDEZ, Luís Alonso (1993), *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Ediciones ISTMO, Madrid.

FERNÁNDEZ, Luís Alonso (1999), *Introducción a la Nueva Museología*, Madrid, Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ, Luís Alonso (2001), *Museología y Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

FISHER, Philip (2004), *Art and the Future's Past*, in CARBONELL, Bettina Messias (ed.), *Museum studies: an Anthology of Contexts*, Oxford: Blackwell, p. 438-454.

FOLGADO, Cecília (2009), *MACE - Um Museu de Arte Contemporânea como possível Instrumento de Desenvolvimento Local*, 30 de Junho de 2009, [Consult. 5 Março 2010, 17:10h] Disponível em: http://www.revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=61

GIEBELHAUSEN, Michaela (2003), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester/New York: Manchester University Press.

GRANT, Maria Luisa Bellido (2001), *Arte, Museus y Nuevas Tecnologías*, Ediciones Trea.

GUIMARAENS, Cêça (2007), *A Transmutação do Espaço Museológico e a Modernidade Expográfica (galerias de arte no Rio de Janeiro)* [em linha], [Consult. 8 Janeiro 2010, 17:00h]. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/014.pdf>

GUIMARÃES, Carlos (1998), *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Tese de Doutoramento.

HEIN, Hilde S. (2000), *The Museum in Transition: a Philosophical Perspective*, Washington: Smithsonian Institution.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998a), *El Museo como Espacio de Comunicación*, Gijón: Ediciones Trea.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998b), *Manual de Museología*, Madrid: Editorial Síntesis.

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2006), *Planteamientos Teóricos de la Museología*, Gijón: Ediciones Trea.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1994), *The Educational Role of Museum*, London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1998), *Los Museos y sus Visitantes*, Ediciones Trea.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (2004), *Changing Values in Art Museum: Rethinking Communication and Learning*, in CARBONELL, Bettina Messias (ed.), *Museum studies: an anthology of contexts*, Oxford: Blackwell. pp. 556-575.
- HOWARTH, Charles (Jr.), MEDRANO, Maeryta (1997), *Architecture and Exhibition Design: a Survey of Infrastructure*, Washington, D.C.: ASTC.
- JORGE, João Miguel Fernandes (2007), “Colecção António Cachola”, in *Actual, Expresso*, n.º 1826, 27 (Outubro/Sul), pp. 50-51.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, SACHS, Angeli (1999), *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, Munique: Prestel.
- LAPA, Pedro (2008), “Panorama Museológico da Arte Contemporânea”, in *Museologia.pt*, Lisboa, n.º 2, pp.190-199.
- LEÓN, Aurora (1978), *El Museo: Teoría, Praxis y Utopia*, 5ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra.
- LORENTE, J. Pedro (1998), *Cathedrals of Urban Modernity: the First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, London: Ashgate.
- MACDONALD, Sharon, FYLE, Gordon (ed.) (1996), *Theorising Museums*, Oxford: Blackwell.
- MACE (2007), *Museu de Arte Contemporânea de Elvas/Colecção António Cachola. Um Roteiro*. Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE.
- MACE (2009), *Colecção António Cachola / Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE.

- MACLEOD, Suzanne (ed.) (2005), *Reshaping Museum Space*, London: Routledge.
- MALRAUX, André (2000), *O Museu Imaginário*, (reimpressão em 2000) Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, Tatiana Gonçalves (2008), *O Museu como vereda fértil: A Museologia no Museu de Arte Contemporânea* [em linha], Brasil: UNIRIO/MAST-RJ, Tese de Mestrado em Museologia e Património, [Consult. 16 de Abril de 2010, 17:15h]. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/dissertacao_Tatiana_gon.pdf
- McCLELLAN, Andrew (2008), *The Art museum from Boullée to Bilbao*, Michigan: University of California Press.
- McCLELLAN, Andrew (ed.) (2003), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- MEDORI, Paula Brito (2007), “A Colecção não vai parar”, in *L+Arte*, Lisboa, n.º 38, pp. 24-26.
- MEIAC (1999), *Colecção António Cachola. Arte Portuguesa anos 80-90*, Badajoz: MEIAC.
- MESTRE, Marta (2009), *A Programação de Arte Contemporânea em Equipamentos Culturais Multidisciplinares*, em Portugal (RESUMO) [em linha], [Consult. 2 de Fevereiro 2010, 16:30h]. Disponível em: http://www.alcultur.org/imagens/anos_anteriores/2009_pdf/MARTA_MESTRE.pdf
- MONTANER, Josep Maria (1990), *Nuevos Museus. Espacios para el Arte y la Cultura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria (1995), *Museos para el Nuevo Siglo = Museums for the new century*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria (2003), *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- NABAIS, A. M., CARVALHO, J. C. (1993), “Desenho Expositivo”, in ROCHA-TRINDADE, M. B. (coord.), *Iniciação à Museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, pp. 137-146.
- NEWHOUSE, Victoria (1998) *Towards a New Museum*, New York: The Monacelli Press.
- NORONHA, Elisa (2010), *Museus de Arte Contemporânea: uma estratégia de abordagem* [em linha], [Consult. 28 de Abril de 2010, 12:30h]. Disponível em: <http://interartive.org/index.php/2010/01/museucontemporaneo/>

O'DOHERTY, Brian (2002), *No Interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da Arte*, (reimpressão 2002), São Paulo: Martins Editora.

OLEIRO, Manuel Bairrão (2005a), “Introdução”, in SEMEDO, Alice, LOPES, Teixeira (coord.), *Museus, discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 9-11.

OLEIRO, Manuel Bairrão, SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2005b), *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais/Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus.

PEARCE, Susan M. (1992), *Museums, Objects and Collections: a Cultural Study*, London: Leicester University Press.

PEREIRA, Fernando António Batista (1996), “Museus e Novos Espaços de Exposição = Museums and New Spaces of Exhibition”, in *Architécti*, Lisboa, A. 7, n.º 32 (Jan. – Março), pp. 24-29.

PINHARANDA, João (1999), “Corpo, lugar, linguagem”, in MEIAC, *Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90*, Badajoz: MEIAC, pp. 9-19.

PINHARANDA, João (2007a), “A colecção não vai parar”, (entrevista de Paula Brito Medori), in *L+Arte*, Lisboa, n.º 38, pp. 24-26.

PINHARANDA, João (2007b), “Uma colecção em Progresso. Da necessidade da Colecção António Cachola”, in MACE, *Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola. Um roteiro*, Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE, pp. 8-9.

PINHARANDA, João (2007c), *Museu de Arte Contemporânea de Elvas* [em linha], [Consult. 15 de Abril de 2010, 17:00h]. Disponível em: www.cm-elvas.pt/mace

PINHARANDA, João (2007d), *O Projecto do MACE*, Texto do desdobrável do MACE, Arquivo MACE

PINHARANDA, João (2008a), “Museu de Elvas”, in *Amigos de Los Museos*, Turismo Cultural y Extremadura, n.º 26, (Abril) pp. 32-33.

PINHARANDA, João (2008b), *Entrevista João Pinharanda* [em linha] (Entrevista de Sandra Vieira Jürgens), in *Artecapital*, Lisboa, 1 de Fev. de 2008, [Consult. 15 de Abril de 2010, 17:00h]. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=46>

- PINHARANDA, João (2009a), “Primeiro Balanço de um Museu Novo”, in MACE, *Colecção António Cachola/Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Elvas: Câmara Municipal de Elvas/MACE, pp. 15-19; 55-59, 71-73, 85-89.
- PINHO, José Carlos Cunha de (2009), *MACC-Museu de arte contemporânea de Coimbra*, Universidade de Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologias da UC, Prova final de Licenciatura em Arquitectura.
- PINTO, António Cerveira (1996), “Museus Virtuais”, in *Architécti*, n.º 32, p. 23.
- POMAR, Alexandre (1999) *Colecção de fronteira* [em linha], In. Expresso (4.12.1999) p.22
- POMAR, Alexandre (2007), *O Museu de Elvas – MACE* [em linha], [Consult. 15 de Abril de 2010, 18:22h]. Disponível em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/o-museu-de-elva.html
- PRIOR, Nick (2002), *Museums and Modernity: Art Galleries and the making of Modern Culture*, Oxford: Berg.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le Partage du sensible - Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions.
- REIS, Pedro (2007), “Museu de Arte Contemporânea de Elvas”, in *Revista Municipal de Cultura e Património - História Viva*, Elvas, n.º 1 (Janeiro), p. 9.
- REIS, Pedro, ALARCÃO, Filipe, CAYATTE, Henrique (2009), “Dossier de Obra”, in MACE, *Colecção António Cachola/Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, pp. 23-35.
- RIBEIRO, J. A. S. (1993), *Arquitectura do Museu*, in *Iniciação à Museologia*, coord. Rocha-Trindade, M. B., Lisboa, Universidade Aberta, pp.149-159.
- RICO, Juan Carlos (1994), “El Museo en tTransformación: entrevista / con Juan Carlos Rico”, Alícia Murría, in *Lapiz*, Madrid, A. 12, N. 104 (Jun. 1994), p. 64-66.
- RICO, Juan Carlos (1999), *Museos, Arquitectura, Arte - Los espacios Expositivos*, Madrid: Ed. Sílex.
- RICO, Juan Carlos (2001), *Montaje de Exposiciones, Museos Arquitectura Arte*, Madrid: Ed. Silex.

- RICO, Juan Carlos (2002), *Por qué no vienen a los Museos? Historia de un fracasso*, Madrid: Ed. Sílex.
- RICO, Juan Carlos (2003), *La Difícil Supervivencia de los Museos*, Gijón: Graficas Apel.
- ROSWELL, David, EVANS, Jessica (ed.) (1999), *Representing the Nation: a Reader: Histories, Heritage and Museums*, London: Routledge.
- ROVERS, Eva (2009), “Introduction: The Art Collector - between Philanthropy and Self-glorification”, in *Journal of the History of Collections*, vol. 21, n.º 2, pp. 157–161.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2000), *Inquérito aos Museus em Portugal*, Lisboa: Instituto Português de Museus/ Observatório das Actividades Culturais.
- SILVA, Raquel Henriques da, (2000), “O Museu como fonte de saber Artístico”, in *Arte Ibérica*, Lisboa, A. 4, n.º 38 (Agosto), pp. 30-32.
- SILVA, Raquel Henriques da (2005), “O(s) discurso(s) dos Museus de Arte: da celebração aurática e da sua questionação”, in SEMEDO, Alice, LOPES, Teixeira (coord.), *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento, p. 95-101.
- SILVA, Raquel Henriques da (2007a), “Museus de Arte Contemporânea novos questionamentos”, in *L+Arte*, Lisboa, N.º 38 (Julho), p. 28.
- SILVA, Raquel Henriques da (2007b), “Museus em Construção”, in *Museologia.pt*, Lisboa, n.º 1, p. 104-109.
- SILVA, Raquel Henriques da (2008a), “MACE: um espaço de recriação arquitectónica ao serviço da Arte Contemporânea”, in *Monumentos*, Lisboa, n.º 28 (Dez.), pp. 183-185.
- SILVA, Raquel Henriques da (2008b), “Museu de arte Contemporânea de Elvas”, in *L+Arte*, n.º 48, p. 20.
- SILVA, Raquel Henriques da (2008c), “Museus de Arte Contemporânea: uma extraordinária dinâmica”, in *Museologia.pt*, Lisboa, n.º 2, pp. 112-125.
- TORO, Suso de (2002), “El Ciudadano ante el Museo”, in *Museo*, n.º 6, pp. 1-5.

TOSTÕES, Ana (2008), “MACE: espaço de Contemporaneidade e lugar de Memória”, in *Monumentos*, Lisboa, n.º 28 (Dez.), pp. 179-182.

WEIL, Stephen E. (1990), *Rethinking the Museum and other Meditations*; Washington: Smithsonian Institution Press.

WEIL, Stephen E. (2002), *Making Museums Matter*, Washington: Smithsonian Institution Press.

WITCOMB, Andrea (2003), *Re-imagining the Museum: beyond the Mausoleum*; London: Routledge.

ZOLBERG, Vera (1994), «“An Elite Experience for Everyone”: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy”», in SHERMAN, Daniel J., ROGOFF, Irit (ed.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge, pp. 49-65.

DOCUMENTAÇÃO INTERNA

AFONSO, Lúcia (2007), *Programa de Serviços Educativos para o MACE*, Arquivo MACE.

ÁVILA, Maria Jesús (2002), *Programa Preliminar/Programa Museológico do Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Coleção António Cachola*. Dezembro de 2002 Arquivo MACE.

GASPAR, Mariana (2009), *Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Trabalho Académico não publicado, Arquivo do MACE.

PINHARANDA, João (2009b), *Exposição Corpo, Densidade e Limite*, Texto de painel de parede da exposição “Corpo, Densidade e Limite” do MACE, Arquivo do MACE.

Protocolo celebrado entre a Câmara Municipal de Elvas e António Cachola (2001), Elvas, 21 de Abril de 2001 (Arquivo MACE).

LEGISLAÇÃO

Adopção de um conjunto de normas técnicas básicas de eliminação de barreiras arquitectónicas em edifícios públicos (equipamentos colectivos e via pública para melhoria da acessibilidade das pessoas com mobilidade condicionada) - D. L. n.º 123/97, de 22 de Maio de 1997. DR. I Série A, n.º 118/97.

Iniciativa Nacional para os Cidadãos com Necessidades Especiais na Sociedade da Informação / Acessibilidade dos sítios da Administração Pública na Internet pelos Cidadãos com Necessidades Especiais - RESOLUÇÃO DO CONSELHO DE MINISTROS n.º 96 e 97/99 de 26 de Agosto de 1999. DR. I Série B, n.º 199.

Lei de Bases da Prevenção e da Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência - Lei n.º 9/89, de 2 de Maio de 1989.

Lei Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto de 2004. DR. I Série A, n.º 195.

Programa Nacional para a Participação dos Cidadãos com Necessidades Especiais na Sociedade da Informação - RESOLUÇÃO DO CONSELHO DE MINISTROS n.º 110/03 de 12 de Agosto de 2003. DR. I Série B, n.º 185.

Regime jurídico da prevenção, habilitação, reabilitação e participação da pessoa com deficiência - Lei n.º 38/2004, de 18 de Agosto de 2004. DR. I Série A, n.º 194.

REFERÊNCIAS ONLINE

Asociación Española de Muselólogos: www.nuovameseologia.org

Casa das Histórias - Paula Rego: www.casadahistoriaspaularego.com

Centro de Arte Manuel de Brito:

www.cmoeiras.pt/.../CentrodeArteManueldeBrito/.../CentrodeArteManueldeBrito.aspx

Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian: www.cam.gulbenkian.pt

Culturgest: www.culturgest.pt

Fundação EDP: www.fundacao.edp.pt

Fundação de Serralves: www.serralves.pt

Guggenheim Museum: www.guggenheim.org

Instituto dos Museus e da Conservação: www.ipmuseus.pt

MACE: www.cm-elvas.pt/mace

MEIAC: www.meiac.es

MOMA, The Museum of Modern Art: www.moma.org

Museu Berardo: www.museuberardo.com

Museu do Chiado – MNAC: www.museudochiado-ipmuseus.pt

Museu do Neo-realismo: www.museudoneorealismo.pt

Museo Reina Sofia: www.museoreinasofia.es

No Mundo dos Museus: <http://nomundodosmuseus.wordpress.com/>

Tate Modern: www.tate.org.uk

ANEXO 1 - PROTOCOLO

3.12

3.12



**PROTOCOLO
DE
ACORDO**

ENTRE

CÂMARA MUNICIPAL DE ELVAS

E

DR. ANTÓNIO CACHOLA

Entre :

1ª Outorgante : Câmara Municipal de Elvas, pessoa colectiva nº 680 020 934, com sede em Elvas, na Rua Isabel Maria Picão, aqui representada pelo seu Presidente, Senhor José António Rondão Almeida,

2ª Outorgante : Dr. António Manuel Raleira Cachola, casado, economista, residente na Rua D. João I, em Campo Maior, contribuinte fiscal nº 168 389 134,

É celebrado um

PROCOLO

Que se regerá pelas seguintes cláusulas :

1ª

A 1ª Outorgante, com o apoio do Gabinete de Gestão do Programa Operacional da Cultura no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, do Instituto Português dos Museus e também do aqui 2ª Outorgante nos termos constantes do presente Protocolo, vai criar em Elvas um Museu de Arte Contemporânea.

2ª

O citado Museu será instalado em imóvel a adquirir pela 1ª Outorgante expressamente para o efeito e que reunirá, após as obras de recuperação/remodelação que se venham a mostrar necessárias, todos os requisitos exigíveis a espaços expressamente vocacionados para a área museológica, na vertente de que se trata.

3ª

O 2ª Outorgante é proprietário e legítimo possuidor de um espólio de Arte Contemporânea "Colecção António Cachola" integrado pelo conjunto de peças devidamente identificadas e discriminadas no anexo 1 junto ao presente instrumento e que do mesmo faz parte integrante.

4ª

1. Pelo presente Protocolo o 2ª Outorgante procede ao depósito junto da 1ª Outorgante, pelo prazo de 13 anos, do espólio a que acaba de aludir-se

para que esta o guardé no supra citado Museu, em exposição permanente ou rotativa, consoante a fragilidade das peças;

2. O referido prazo de 13 anos é contado da data da entrega efectiva do espólio pelo 2º Outorgante à 1ª Outorgante.

§ 1º - Durante a vigência do presente Protocolo, o 2º Outorgante poderá ainda acrescentar ao seu espólio novas peças que a 1ª Outorgante aceita guardar nas condições acima referidas e retirar, durante os 13 anos de vigência deste depósito, o máximo de 20 peças do espólio depositado sempre e quando o número de peças remanescente e que constitui o objecto do mesmo depósito nunca venha a ser inferior ao número de peças constante do Anexo I.

§ 2º - O prazo é estabelecido a favor de ambos os Outorgantes.

5ª

É da exclusiva responsabilidade do 2º Outorgante obter dos autores das obras que integram o espólio ora cedido em depósito todas e quaisquer autorizações que se mostrem ou venham a mostrar necessárias aos fins supra referidos e a todos os demais constantes do presente Protocolo.

6ª

A 1ª Outorgante assume a responsabilidade de segurar todo o espólio depositado ao abrigo do presente Protocolo contra eventual dano, extravio, furto, roubo, incêndio, sismo, inundação, assim como, sempre que tal tipo de seguro se mostre viável, contra todas e quaisquer outras causas, ainda que de força maior, que provoquem danos parciais ou totais ao espólio depositado.

§ único - Uma cópia da apólice deste seguro deve ser entregue ao 2º Outorgante no acto da recepção do espólio, devendo a referida apólice cobrir ainda o transporte do mesmo até ao local do depósito.

7ª

A 1ª Outorgante obriga-se ainda pelo presente Protocolo a :

- a) Dotar o futuro Museu com um espaço nobre destinado a exposições temporárias de arte contemporânea que deverão, durante o período da sua duração, acontecer em simultâneo com a exposição permanente do espólio depositado ;

- 
- b) Sem prejuízo do disposto nas cláusulas 8ª e 9ª, organizar anualmente no espaço em causa entre 2 a 3 exposições temporárias ;
- c) Diligenciar no sentido de que se efectuem visitas guiadas à exposição permanente constituída predominantemente pelo espólio ora dado em depósito e às citadas exposições temporárias. Os guias devem ser pessoas devidamente habilitadas para o efeito ;
- d) Reservar no futuro Museu um espaço apropriado a armazém ;
- e) Conservar e manter em bom estado todo o espólio depositado, suportando todas as despesas inerentes a essa conservação, sem direito a qualquer reembolso.

8ª

As exposições temporárias a que se refere a al. b) da cláusula anterior deverão ser coordenadas e supervisionadas pelo 2º Outorgante com o apoio técnico, administrativo e financeiro da 1ª Outorgante.

9ª

As obras e autores destinados a integrar as exposições temporárias a que se refere a alínea b) da cláusula 7ª serão previamente escolhidas, por consenso, entre a 1ª Outorgante, o 2º Outorgante e o Ministério da Cultura que, expressamente para o efeito, designará o seu representante. Caso não haja consenso, as obras e autores destinados a integrar as exposições temporárias serão escolhidos por acordo entre a 1ª e 2º Outorgantes.

§ único : Na sua decisão a comissão assim constituída deverá ter em especial consideração a qualidade técnica e artística das obras a expor, que não poderá ser inferior à da exposição permanente.

10ª

1. Por cada exposição temporária a que se acaba de aludir e a que se refere a já citada alínea b) da cláusula 7ª será cedida gratuitamente ao 2º Outorgante, pelo autor ou proprietário da obra, uma das obras expostas com o valor médio das obras da exposição, escolhida por acordo entre o autor ou proprietário e o 2º Outorgante.
2. Todas as obras cedidas farão parte integrante do espólio "Colecção António Cachola" objecto do presente depósito e permanecerão no Museu durante o prazo de vigência do depósito objecto do presente protocolo e suas eventuais renovações.

11ª

A 1ª Outorgante, uma vez obtida a autorização eventualmente necessária a que alude a cláusula 5ª do presente acordo, providenciará pelo lançamento, na data da inauguração do Museu, de um livro promocional do mesmo e da "Colecção António Cachola" cujo coordenador será indicado por consenso entre ambos os Outorgantes.

12ª

Nos dois primeiros anos contados da data da inauguração do Museu será ainda elaborado pela 1ª Outorgante, uma vez obtida a aludida autorização, um vídeo/DVD visando a mesma finalidade referida na cláusula anterior, cujo produtor será indicado por consenso entre ambos os Outorgantes.

13ª

A 1ª Outorgante poderá ainda, mediante a prévia autorização a que se refere a cláusula 5ª, divulgar, publicitar onerosa ou gratuitamente e cobrar receitas pelas visitas ao espólio depositado e quaisquer outras relacionadas com o Museu, dentro dos limites da lei.

14ª

1. O presente protocolo entra em vigor imediatamente.
2. O depósito objecto do presente protocolo é constituído pelo prazo de 13 anos contados da data da entrega efectiva do espólio pelo 2º Outorgante à 1ª Outorgante e renovar-se-á automaticamente se por qualquer das partes não for denunciado, por escrito, com a antecedência mínima de 1 ano relativamente ao fim do prazo do presente Protocolo.
3. A entrega do espólio no local ou locais a definir pelo 2º Outorgante terá lugar a pedido da 1ª Outorgante que, com 15 dias de antecedência, notificará o 2º Outorgante.
4. A 1ª Outorgante providenciará para que, a expensas suas, o transporte do espólio seja efectuado de forma a preservar integralmente a integridade do mesmo.

15ª

Os Outorgantes comprometem-se a colaborar mutuamente, bem como a desenvolver reciprocamente todas as acções necessárias e indispensáveis à concretização plena do objecto do presente Protocolo.

16ª

O 2º Outorgante poderá durante a vigência deste Protocolo, constituir uma Fundação que adquira a propriedade da totalidade do espólio depositado a qual assumirá, mediante a outorga do necessário instrumento jurídico, todas as obrigações e direitos inerentes a este Protocolo, o que 1ª Outorgante desde já aceita, desde que a referida Fundação seja gerida e obrigada em todos os seus actos e contratos exclusivamente pelo 2º Outorgante, o que deverá constar dos respectivos estatutos.

17ª

Sem prejuízo da indemnização pelos danos que dele resultem, o incumprimento das obrigações emergentes do presente Protocolo confere a qualquer dos outorgantes o direito de o resolver, através de notificação escrita à outra, com uma antecedência mínima de 30 dias.

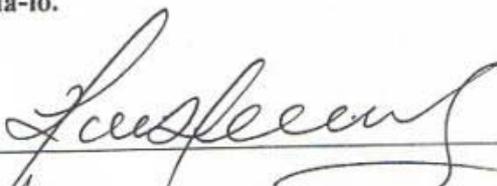
18ª

Em caso de cessação ou resolução do presente Protocolo o espólio ora cedido será devolvido ao 2º Outorgante no prazo de 30 dias após a cessação ou resolução, sendo as despesas de restituição por conta da 1ª Outorgante.

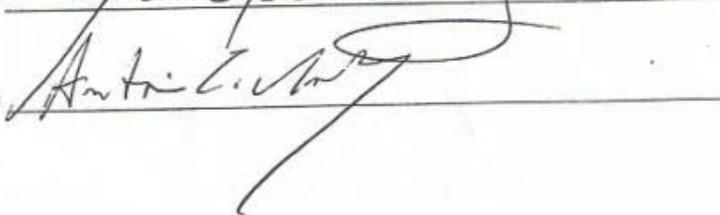
Elvas, 21 de Abril de 2001

Lavrado em duplicado, as partes inteiramente conformes com o seu conteúdo, vão assiná-lo.

1ª Outorgante



2ª Outorgante



Anexo 1

José Pedro Croft

3	. "Serr: Título XIII" 1995 - Madeira e Gesso (121,5x225x77)
	. "Sem Título IX" 1995 - Madeira e Gesso (115x101x84)
	s/Título, 1999 - Guache sobre papel (150 x 230)

Manuel Rosa

5	. Sem Título 1998 - Barro Cozido (152x47x41)
	. Sem Título 1998 - Barro Cozido (152x47x41)
	. Sem Título 1998 - Ferro Fundido
	. Sem Título 1998 - Ferro Fundido
	. Sem Título 1998 - Ferro Fundido

Rui Chafes

5	. Febre I, 1997 Ferro (46x75x222)
	. Um corpo nu coberto de flores II, 1997 Ferro (28x38x110)
	. Desenho (41x29) 1997
	. Desenho (41x29) 1997
	. Desenho (41x29) 1997

Rui Sanches

5	. "Rómulo e Remo", 1991 - Contraplacado, Aço Galvanizado e Bronze Pintado (200x120x130)
	. "S (Sofia)" 1999 Contraplacado de tola (123x42x29)
	. "Reflexão III" 1999 Contraplacado de tola, espelho, ferro (144x50x50)
	. Desenho 1990 (47x37)
	. Desenho 1999 (57x76)

Xana

5	. Acrílico s/ Madeira, 1996 (33x86x5,5)
	. Acrílico s/ Madeira, 1997 (95x57x6)
	. Acrílico s/ Madeira, (205x275x4) Tríptico
	. Desenho 1992 (30x41)
	. Desenho 1992 (30x41)

Ana Vidigal

1	. "Aguarela Das, Certas Noites" 1997 Técnica Mista s/ Tela (140x133)
1	. Super Pop 1999 - Técnica mista s/ Tela (162x130)

Ilda David

2	. Sem Título 1995 Acrílico s/ Tela (150x200)
2	. Sem Título 1999 Acrílico s/ Tela (130x195)

João Queiroz

7	. Aguarela (63x66)
7	. Aguarela (53x62)
7	. Aguarela (67x65)
7	. Aguarela (66x65)
7	. Aguarela (31x31)
7	. Sem Título 1998 Óleo s/ Tela (50x61)
7	. Sem Título 1998 Óleo s/ Tela (60x73)

Pedro Calapez

3	. Da Série Invenções, Caprichos, Arquitecturas 1994 Aço e Óleo s/ Madeira (111x125)
3	. Cena Doméstica 11 - 1998 Desenho Pastel seco e acrílico (120x160)
3	. s/Título, 2000 - Desenho e acrílico sobre papel (150 x 150)

Pedro Casqueiro

1	. "Stand" 1997 Acrílico s/ Tela (190x214)
---	---

Pedro Portugal

2	. Acrílico s/ Tela 1998 (200x250)
2	. Acrílico s/ Tela 1998 (139x114)

Pedro Proença

9	. Desenho/Pintura (150x405)
9	. Desenho/Pintura (130x223,5)
9	. Desenho 1990 Tinta da China s/ Papel (267x150)
9	. Walt Whitam, 1997 Tinta da China s/ Papel (157x50)
9	. Cesário Verde, 1997 Tinta da China s/ Papel (157x50)
9	. Almada Negreiros, 1997 Tinta da China s/ Papel (157x50)
9	. Mário de Sá Carneiro, 1997 Tinta da China s/ Papel (157x50)
9	. William Shakespeare, 1997 Tinta da China s/ Papel (157x50)
9	. Desenho 1998 Tinta da China s/ Papel (150x600)

Sofia Areal

2	. J. S. N., 1997 Técnica Mista s/Platex (276x90)
2	. S. R., 1997 Técnica Mista s/Platex (276x90)

A. Conefrey

3	. Monte Cassino, 1998 Guache (28x76)
	. Berlim 1945, 1998 Guache (28x76)
	. Balaclava (Carga da Brigada Ligeira), 1998 Guache(28x76)

F. Mendonça

2	. "Quadro Amarelo" Óleo e Lápis s/ Tela, Díptico 1995 (190x345)
	. "Camarões" Óleo s/ Tela, Díptico 1996 (200x300)

Gil Silva

3	. Pintura Óleo s/ Tela (135x240) 1999
	. Desenho (133x93) 1998
	. Desenho (106x118) 1998

José Loureiro

1	. Sem Título, 1997 Óleo s/Tela (248x180)
---	--

Marcelo Costa

1 2	s/ Título 1999, Acrílico sobre papel (210x320)
	s/ Título 1999, Acrílico sobre papel (210x320)
	s/ Título 2000, Acrílico sobre papel (210x320)
	s/ Título 2000, Acrílico sobre papel (210x320)
	s/ Título 1999, Acrílico sobre papel (150x210)
	s/ Título 1999, Acrílico sobre papel (150x210)
	s/ Título 1999, Acrílico sobre papel (150x210)
	Autoretrato 2000 Óleo sobre tela (170x160)
	s/ Título 1999, Óleo sobre madeira (45x45)
	s/ Título 1999, Óleo sobre madeira (30x40)
s/ Título 1999, Óleo sobre madeira (30x40)	
s/ Título 1999, Óleo sobre madeira (30x40)	

Marta Soares

1	. Sem Título, 1999 Técnica Mista s/Tela (248x180)
---	---

Pedro Gomes

2	. Desenhos 1997 (122x160)
	. Desenhos 1997 (122x160)

Rui Serra

3	. "Imortalidade (Propaganda)" 1998 Acrílico s/ Tela, Díptico (160x280)
	. "A Queda de Um Anjo ou a Grande Maternidade", 1999 Acrílico s/ Tela, Díptico (160x280)
	. "Santíssima Trindade", 1999 Acrílico s/ Tela, (146x111)

S. Campos

1	. "Consentimento", 1997 Óleo s/ Tela (162x130)
---	--

Ana Pinto

1	. Vídeo 1999
---	--------------

Ângela Ferreira

1	. Marquise + 4 Fotografias
---	----------------------------

Fernanda Fragateiro

2	. Público / Privado 1997 Fotografia a Preto e Branco (200x125) Fotografia a Preto e Branco (200x125) Espelho, Toalha Vermelha e Taxto Dimensões variáveis
	. Público / Privado, Doce calma ou violência doméstica - Escultura de Madeira, Espelho (125x200) e Fotografia (125x200)

Hugo Guerreiro

2	. Instalação Vídeo, "e/ título" 1998 Dimensões variáveis
	. "Todo?", 1997 Vantolha, Projector de Slides, Temporizador, Quarto Obscuro

João Paulo Serafim

3	Fotografia 1999, (100x170)
	Fotografie 2000, (100x100)
	Fotografia 2000, (100x100)

Joana Vasconcelos

2	. Cama Valium, 1998 Madalra, Vidro e Valium (30x144x200)
	. Wash And Go, 1998 Ferro e Colans (150x210x70)

João Onofre

1	. Untitled (We will never be boring), 1997 Vídeo
1	. Sem Título, 1999 Vídeo

Luís Campos

1	. Sem título, 1994 Da Série "Transurbana" Tríptico Impressão em Cibachrome (124,5x162)
---	--

Miguel Ângelo Rocha

1	. Casinha / Teatro
---	--------------------

Miguel Palma

1	. Telescópio / Médicos
---	------------------------

Noé Sendas

2	. Mondólogos: 19 de Dezembro, 1998 - Vídeo Instalação
	. Entre Duas Almofadas (Take II), 1998 - Instalação

Nuno Silva

4	s/título 2000, instalação materiais diversos dimensões variáveis
	s/título 2000, instalação materiais diversos dimensões variáveis
	s/título 2000, instalação materiais diversos dimensões variáveis
	s/título 2000, instalação materiais diversos dimensões variáveis

Patrícia Garrido

4	. T0 Azul, 1997 Fibras de Vidro e Políester, 3 elementos (20x260x183) (20x200x160) (20x170x160)
	. Quilometro Amarelo fotografado 1997 (100x200) 140 fotografias em papel Kodak s/ painel
	. Quilometro Azul fotografado 1997 (100x200) 140 fotografias em papel Kodak s/ painel
	. Quilometro Rosa fotografado 1997 (100x200) 140 fotografias em papel Kodak s/ painel

Patrícia Gouveia

1	. Ruptura - O Mercado das Paixões Porque o Amor não está na moda, 1998
---	--

Rosa Almeida

3	s/título 1999 instalação de parede (250 x 350)
	s/título 2001 técnica mista s/ papel (100 x 70)
	s/título 2001 técnica mista s/ papel (100 x 70)

Rui Toscano

1	. Lençol - Long Play Woman, 1996 (280x250)
---	--

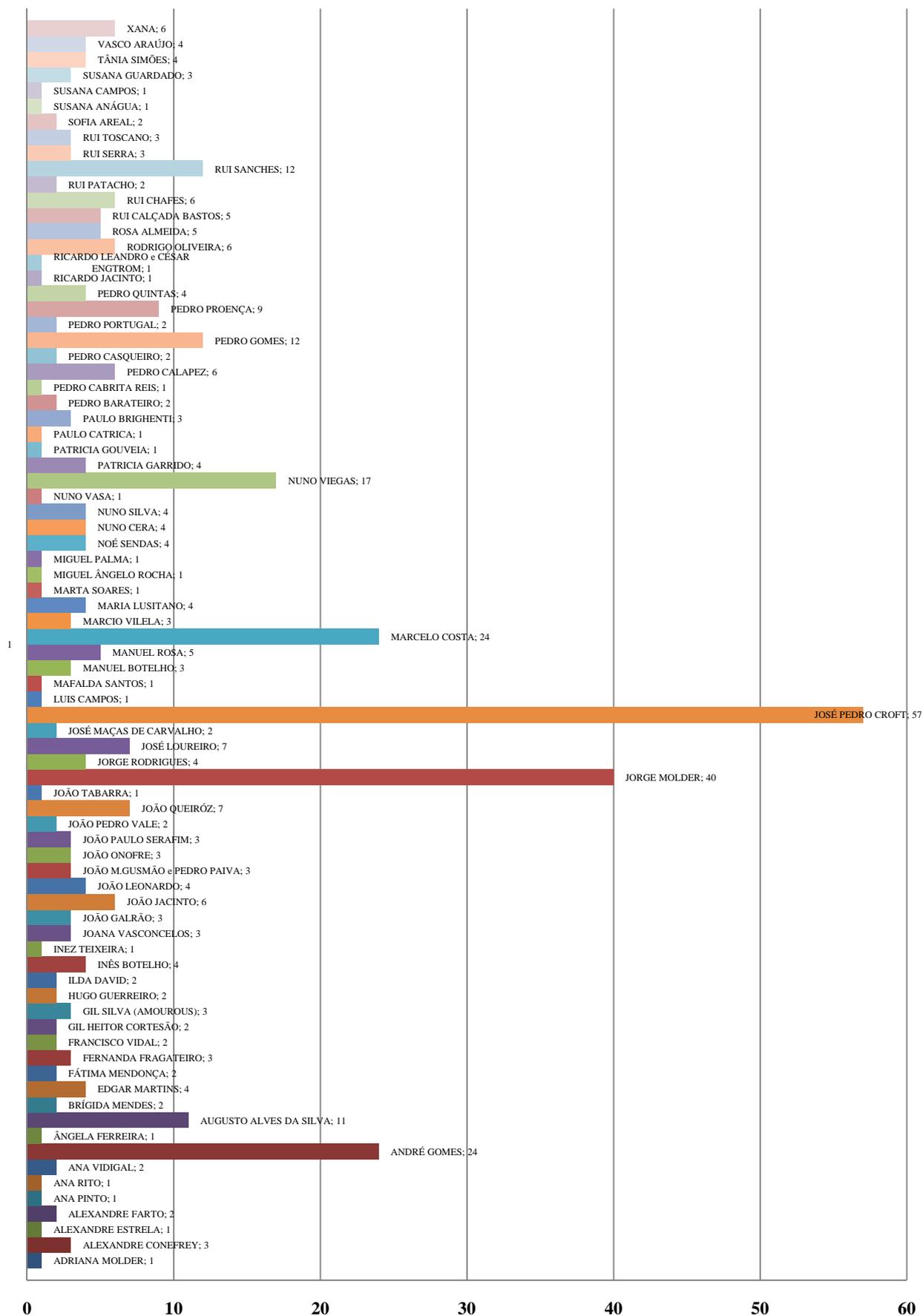
Susana Guardado

1	s/Título 2000 Escultura Instalação, madeira, água e mecanismos automáticos
---	--

Tânia Simões

4	Batman, 1996 fotografia (129,5 x 127,5)
	s/título 2000 fotografia (50 x 30)
	s/título 2000 fotografia (50 x 30)
	s/título 2000 fotografia (50 x 30)

ANEXO 2 - Mapa 1 - Número de obras por artistas



ANEXO 3 - Ficha de inventário (exemplos)

FICHA DE INVENTÁRIO

Nº REGISTO

Nº INVENTÁRIO

07.D.53

Instituição/Proprietário	Museu de Arte Contemporânea – Coleção António Cachola		
Categoria	Desenho		
Autor	Pedro Calapez		
Título	Submerso		
Ano	2001		
Assinado	<input type="checkbox"/> sim	<input type="checkbox"/> não	<input type="checkbox"/> frente <input type="checkbox"/> verso
Onde?	<input type="checkbox"/> CSE	<input type="checkbox"/> CSD	<input type="checkbox"/> CIE <input type="checkbox"/> CID
Datado	<input type="checkbox"/> sim	<input type="checkbox"/> não	<input type="checkbox"/> frente <input type="checkbox"/> verso
Onde?	<input type="checkbox"/> CSE	<input type="checkbox"/> CSD	<input type="checkbox"/> CIE <input type="checkbox"/> CID
Técnica/Suporte	Grafite e Tinta da China s/ papel		
Material			
Nº de Componentes	12		
Dimensões s/moldura e ou s/plinto	300x540cm (Total Aprox.)	Peso	
Dimensões c/moldura e ou c/plinto		Peso	
Dimensões Mancha (gravura)			
Duração (Vídeo)	Registo Fotográfico nº F40_PCz_07.D.53		
Descrição	Partindo de uma gravura de Ticiano, estes desenhos reencenam o mar revolto que tragou o exército do Faraó na sua perseguição aos Judeus. Esta obra a grafite e tinta-da-china sobre papel mostra um traçado quase gestual, em representações vegetalistas, representação do mar e também a outra margem longínqua ao fundo.		
Estado de conservação	<input type="checkbox"/> Muito Bom	<input type="checkbox"/> Bom	<input type="checkbox"/> Relativo <input type="checkbox"/> Danificado <input type="checkbox"/> Muito Danif./Mau
Identificar/Indicar problemas	Dat a		
A obra tem Inscrições, marcas ou etiquetas	<input type="checkbox"/> sim	<input type="checkbox"/> não	<input type="checkbox"/> frente <input type="checkbox"/> verso
De que tipo?	<input type="checkbox"/> só ass/data	<input type="checkbox"/> textos	<input type="checkbox"/> desenhos <input type="checkbox"/> outros
Tipo de Incorporação	Depósito	Valor de Seguro	€
Data de Incorporação	6. 7. 2007	Término de depósito	6. 7. 2020
Local de Aquisição	Galeria Bores e Mallo, Cáceres	Reproduzida em	<input type="checkbox"/> Transparência <input checked="" type="checkbox"/> Imagem Digital
Instruções Especiais (embalagem, transporte, instalação, manuseamento, conservação)	Conservação: Temperatura – 18° - 20°C		
Humidade Relativa – 50 – 65% Hr			
Dados Bibliográficos	Catálogo da Exposição “Madre agua”, ed. MEIAC. “Pedro Calapez- Obras Escolhidas 1992/2004” CAMJAP 2004, Dep. Legal 216772/04, p. 136-137. Coleção António Cachola, Um Roteiro, Elvas, Julho 2007, ISBN – 978-989-95485-0-3, Dep. Legal 261329/07, p. 88.		
Exposições (Título, Local, Data)	“Madre agua”, MEIAC, Museo Extremenó e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz, Espanha, 2002. “Pedro Calapez- Obras Escolhidas 1992/2004” CAMJAP, da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.		
Observações	Algumas Paisagens, MACE, Elvas, 27/10/2007 a 3/3/2008. “Sobre a Defesa e o Ataque”, MACE, Elvas, 15/3/2008 a 2/11/2008.		
	Distância média entre desenhos (montagem) – 15mm		
Preenchido por	Margarida Pais Ribeiro	Data	21 Novembro 2007
		Revisto	



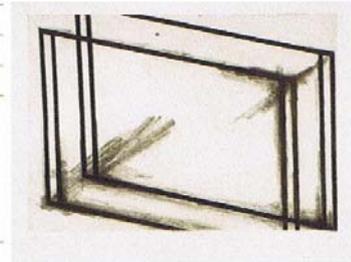
FICHA DE INVENTÁRIO

Nº REGISTO

Nº INVENTÁRIO

07.G.37

Instituição/Proprietário	Museu de Arte Contemporânea – Coleção António Cachola		
Categoria	Gravura		
Autor	José Pedro Croft		
Título	s/título		
Ano	2001		
Assinado	<input checked="" type="checkbox"/> sim	<input type="checkbox"/> não	<input checked="" type="checkbox"/> frente <input type="checkbox"/> verso
Onde?	<input type="checkbox"/> CSE	<input type="checkbox"/> CSD	<input type="checkbox"/> CIE <input checked="" type="checkbox"/> CID
Datado	<input type="checkbox"/> sim	<input checked="" type="checkbox"/> não	<input type="checkbox"/> frente <input type="checkbox"/> verso
Onde?	<input type="checkbox"/> CSE	<input type="checkbox"/> CSD	<input type="checkbox"/> CIE <input type="checkbox"/> CID
Técnica/Suporte	Gravura		
Material			
Nº de Componentes			
Dimensões s/moldura e ou s/plinto	124x155,5cm	Peso	
Dimensões c/moldura e ou c/plinto		Peso	
Dimensões Mancha (gravura)	98,5x139cm		
Duração (Video)	Reg. Fotográfico nº F155_JPC_07.G.37		
Descrição	Representação de uma figura geométrica espacial rectangular delineada a preto.		



Estado de conservação Muito Bom Bom Relativo Danificado Muito Danif./Mau Data 5 Novembro 2007

Identificar/Indicar problemas _____

Condition report nº _____

A obra tem Inscricões, marcas ou etiquetas sim não frente verso Onde? CSE CSD CIE CID

De que tipo? só ass/data textos desenhos outros frente - nº de gravura/Tiragem - 8/12 l verso - Marca de timbragem "Bardará Calcografia Barcelona".

Tipo de Incorporação Depósito Valor de Seguro €

Data de Incorporação 6. 7. 2007 Término de depósito 6. 7. 2020

Local de Aquisição Galeria Caja Negra, Madrid Reproduzida em Transparência Imagem Digital

Instruções Especiais (embalagem, transporte, instalação, manuseamento, conservação) Conservação: Temperatura – 18º a 20ºC

Humidade Relativa – 50 – 65% Hr

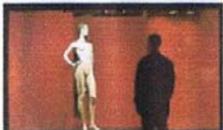
Dados Bibliográficos *Coleção António Cachola, Um Roteiro*, Elvas, Julho 2007, ISBN: 978-989-95485-0-3, Dep. Legal: 261329/07, p. 64.

Exposições (Título, Local, Data) *Retrospectiva de José Pedro Croft 1979-2002*, Centro Cultural de Belém

Observações _____

Preenchido por Margarida Pais Ribeiro Data 4 Outubro 2007 Revisto _____

ANEXO 4 - Etiquetas para marcação de obras (exemplos)

<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Galrão <i>Anónimo I</i> Madeira e Fibra de Vidro, 210x150x100cm 2003</p>  <p>Nº Inv. 07.E.7</p>	<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Galrão <i>Sem Título</i> Acrílico s/ Tela estrutura em contraplacado Marítimo, 85x89x26cm 2003</p>  <p>Nº Inv. 07.E.8</p>
<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Onofre <i>Sem Título</i> Vídeo, 3 seg., loop, cor, s/som, 1999</p>  <p>Nº Inv. 07.MM.5</p>	<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Onofre <i>Untitled (Masked Tap Dancer)</i> Vídeo, cor, som, 11'53" Dimensões variáveis 2005</p>  <p>Nº Inv. 07.MM.6</p>
<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Paulo Serafim <i>Sem Título</i> Fotografia, prova a cor. Branqueamento de corante (Cibachrome) 100x200cm 1998</p>  <p>Nº Inv. 07.F.6</p>	<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Paulo Serafim <i>Sem Título</i> Fotografia, prova a cor. Branqueamento de corante (Cibachrome) 100x100cm 2000</p>  <p>Nº Inv. 07.F.7</p>
<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Paulo Serafim <i>Sem Título</i> Fotografia, prova a cor. Branqueamento de corante (Cibachrome) 100x100cm 2000</p>  <p>Nº Inv. 07.F.8</p>	<p>MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ELVAS COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA</p> <p>João Pedro Vale <i>A Culpa Não é Minha</i> Placa de Ferro, Ferro e Corda 450x680x220cm (Variáveis) 2003</p>  <p>Nº Inv. 07.E.10</p>

ANEXO 5 - Lista da colecção MACE - CAC (exemplo)

Colecção MACE-CAC

Artistas	Nº de Obras	Designação	Categoria	Foto	Nº Inv./Obs.
Ilda David	2	<i>Sem Título</i> , Tinta Acrílica s/ tela, 150x200cm 1995	Pintura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.P.10 Anexo1/Protocolo Valor de Seguro € Foto F47_ID_07.P.10
		<i>Sem Título</i> , Tinta Acrílica s/ tela, 130x195cm 1999	Pintura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.P.11 Anexo1/Protocolo Valor de Seguro € Foto F48_ID_07.P.11
Inez Teixeira	1	<i>S/título</i> Óleo s/papel 151x107 cm 2006	Desenho		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.D.85 Empréstimo Valor de Seguro € Foto F465_IT_07.D.85 VPF Cream Art
Joana Vasconcelos	3	<i>Cama Valium</i> , Madeira, vidro e "blisters" de Valium. 30x144x200cm, 1998.	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.4 Anexo1/Protocolo Valor de Seguro € Foto F235_JV_07.E.4
		<i>Wash and Go</i> , Ferro e colants 150x21x70cm, 1988	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.5 Anexo1/Protocolo Valor de Seguro € Foto F236_JV_07.E.5
		<i>A Noiva</i> , Aço, Inox e Tampões ob 600x300x300cm 2001	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.6 Depósito Valor de Seguro € Foto F234_JV_07.E.6
João Galrão	3	<i>Anónimo I</i> , Madeira e Fibra de Vidro, 210x150x100cm 2003	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.7 Empréstimo Valor de Seguro € Foto F163_JG_07.E.7
		<i>Sem Título</i> , Acrílico s/ Tela, estrutura em contraplacado Marítimo, 85x89x26cm 2003	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.8 Depósito Valor de Seguro € Foto F238_JG_07.E.8
		<i>Fungo – Visão Nocturna</i> , Acrílico s/ Tela, 100x26x22cm, 48x34x26cm 2003	Escultura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.E.9 Empréstimo Valor de Seguro € Foto F237_JG_07.E.9
João Jacinto	6	<i>Sem título</i> Óleo s/ tela 164x130cm 2006	Pintura		<ul style="list-style-type: none"> Nº Inv. 07.P.12 Depósito Valor para seguro € DSC_3976-1

ANEXO 6

Entrevista a João Pinharanda

Lisboa, 30/8/2010

Como conhece António Cachola? E como o vê surgir no seio da arte contemporânea?

Conheci o Dr. António Cachola através do António Franco, na altura em que o coleccionador foi ao MEIAC, falar com ele para fazer uma exposição.

Qual o envolvimento de António Franco no início da colecção, quando da exposição do MEIAC?

O envolvimento do António Franco no início da colecção é total. Conduziu o António Cachola na escolha de um curador para a sua colecção. Visto que as compras, as escolhas que o coleccionador tinha feito até então, não constituíam uma colecção coerente e não eram ainda em número suficiente para fazer uma exposição. Portanto, António Franco achou que no início da sua formação como coleccionador, o Dr. António Cachola precisaria de um conselheiro que o orientasse, para que a colecção pudesse ter um núcleo inicial suficientemente forte capaz de dar origem a uma exposição.

Considera e/ou considerou, esse envolvimento importante, na medida em que ele é director do MEIAC, como uma mais-valia para os futuros projectos do MACE?

Se não tivesse sido feito esse núcleo inicial, feito de propósito para a exposição do MEIAC, provavelmente o Dr. António Cachola nunca se teria entusiasmado para avançar e continuar a colecção, como o fez nos 10 anos seguintes, até começar a negociação com o IPM e a CME, de modo a implantar um museu autónomo em Elvas.

O que pensa sobre o facto da primeira apresentação da CAC ser feita no MEIAC? Considera que havia por parte de António Cachola um interesse de assegurar a dimensão transfronteiriça e internacionalizável da colecção, ao expô-la pela primeira vez em Espanha?

O projecto original da colecção foi discutido, pensado por nós os três, pensar que a colecção era em Elvas, pensar que tinha essa vocação transfronteiriça, pensar que tinha essa vocação nacional transfronteiriça, teve a ver com os condicionalismos da terra onde António Cachola tinha nascido, do sítio onde ele estava implantado na sua actividade profissional e económica e até na lógica transfronteiriça dessa actividade, do que eram as limitações nacionais em termos de espaços de exposição nessa altura, e também do que ele dizia ou sabia serem as limitações financeiras que lhe permitiriam fazer, apenas uma boa colecção nacional, não internacional mas internacionalizável.

Que balanço faz dessa primeira exposição da CAC?

Esse balanço pode ser interno e externo. Em relação ao Dr. António Cachola foi muitíssimo positivo, tão positivo que ele entusiasmou-se para não parar mais. Em relação à recepção da crítica portuguesa e do público português especializado também foi muito boa, as pessoas perceberam que ele era um coleccionador sério. Em relação a Espanha, não consigo ter uma noção clara.

Falou-se desde o início de criar sinergias com outros museus, nomeadamente com o MEIAC, no entanto até a presente data isso ainda não aconteceu, porquê?

A primeira tentativa de fazer isso foi em 2010, depois da colecção se ter dado a conhecer e ter ganho prestígio. Não o foi com um museu mas com uma colecção, que era a colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), mas não foi possível fazer isso até este momento porque a triangulação que se queria fazer (MACE, MEIAC, FLAD) falhou por falta de capacidade financeira do MEIAC e da própria FLAD, que a queria articular com a iniciativa, a organização em Portugal de uma edição do Congresso Transfronteiriço Ágora, que se tem realizado na Extremadura, nomeadamente em Cáceres. No entanto, isso não foi possível. Nunca chegámos a ver se da parte do MACE era possível, porque dos outros dois pólos falhou.

No entanto, em 2010, negociou-se uma importante via de “Externalização” também pensando não propriamente só com museus, mas também com colecções, ou seja, programámos receber a colecção do Museu Berardo em Setembro de 2010 e deslocar a CAC para o Museu Berardo em Lisboa simultaneamente, e em 2011, receber uma exposição da colecção da Culturgest em diálogo com a CAC/MACE e, em Setembro/Outubro, receber Serralves com o seu Programa ANTENA, com os jovens curadores que mexem nas colecções de ambos os museus, portanto há esse duplo projecto para o ano, vamos ver como funciona.

Que sinergias considera que se podem estabelecer?

A sinergia fundamental que me interessa é dar a entender, provar mais uma vez, a quem é responsável administrativamente pelo museu, e ao povo elvense e aos portugueses em geral, nomeadamente às elites do meio que, por vezes, são demasiado cínicas e descrentes destes desafios que o museu é um museu nacional, mas internacionalizável. A sinergia já existe: todos querem lá ir fazer coisas, isso já prova a importância do museu, através da colecção que alberga.

Quais os principais aspectos que o levaram a aceitar ser director artístico do MACE?

Iniciei a constituição da colecção e acompanhei embora longinquamente a continuação da colecção. Era um projecto que muito me entusiasmava. Depois, o Dr. António Cachola convidou-me e o projecto, tal como foi delineado pelo IPM, pareceu-me um projecto perfeito, e que talvez viesse a provar que afinal a ideia do centro e da periferia, poderia ser ultrapassada e que a periferia não tinha que ser obrigatoriamente desconsiderada, nem desconsiderar-se.

Em que medida vê dificultado o seu trabalho, por Elvas se encontrar fora dos grandes centros urbanos e circuitos de arte, e arte contemporânea?

O facto de se encontrar fora dos grandes centros urbanos e dos circuitos de arte contemporânea não dificulta em nada o trabalho. O único constrangimento que eu notei, nos dois primeiros anos, foi o de que não seria possível fazer muitas iniciativas por ano com uma ambição nacional ou transfronteiriça, porque apesar de tudo as deslocações são morosas, tanto que o projecto passou de três exposições por ano, para duas e isso parece-me uma medida acertada. O resto tem que ser feito localmente, com os públicos locais, com visitas guiadas, etc.

A aceitação dos públicos locais, é sempre muito lenta, porque nem nos centros, os públicos gerais aceitam facilmente a arte contemporânea, às vezes é mesmo necessário ganhar os próprios funcionários dos museus... Só se pode mesmo fidelizar os jovens e a terceira idade, que são levados, mas depois podem ficar presos a uma realidade nova.

Que balanço faz do trabalho até hoje realizado no museu?

Em relação às exposições elas tiveram duas fases. Uma fase foi a de mostrar todos os aspectos da colecção, nos dois anos e meio iniciais, com muitas obras, de cada vez. Finalmente em Janeiro 2010,

abrimos uma exposição que é mais radical que as outras, apenas com obras inéditas da colecção e que, pelo lado da crítica, foi a que teve talvez melhor aceitação. Agora, depois de 3 anos de vida pública da colecção, chegou o tempo de resguardo e paragem. Daí o perfil traçado para o ano de 2011, com as exposições do Museu Berardo, da Culturgest, e de Serralves. A ideia é continuar, em 2012, ano em que já está mais ou menos negociado a CAC ser mostrada em Espanha, na Fundação La Caixa, sendo que a colecção La Caixa poderá ser mostrada no MACE, o que será um altíssimo momento na vida do museu e das exposições em Portugal, comparável a este do Berardo.

E sobre os públicos?

É muito lenta a formação de um público, são precisos os serviços educativos. O público nacional especializado está mais do que conquistado. Já em relação ao transfronteiriço, eu não conheço muito bem o tipo de público “culto” e especializado que existe, entre Badajoz e Cáceres, portanto não tenho muito a medida disso.

E sobre as actividades desenvolvidas pelo museu, têm correspondido às expectativas iniciais?

Tem havido um défice de actividades no museu. O serviço educativo funciona, mas com pouco pessoal, mas houve um concorrido Curso de Arte Contemporânea e algumas conferências de personalidades externas (António Câmara, Mário Soares, etc.) e temos que considerar as visitas feitas pelos próprios artistas. Teria sido necessária uma maior ligação à Universidade de Évora, por exemplo.

E sobre os objectivos alcançados e por alcançar?

O que está por alcançar é o público local, esse aprofundamento do lado cultural, talvez ainda não local mas regional, a ligação com Évora, com a universidade que agora poder-se-ia começar a alcançar com esta exposição do Berardo, na medida em que o curador dessa exposição é professor na Universidade de Évora.

Este tipo de investimento, é muito pesado, concordo, mas o poder político (em todo o país), deve perceber que não é um desperdício, e que merece mais sacrifícios das finanças locais ou públicas do que festivais de comes e bebes... É também uma conquista interna que é preciso fazer.

Na medida em que a figura de Conselho de Administração, proposta pelo IPM para o MACE, não chegou a ser concretizada, como vê o modelo de gestão do MACE, tendo em conta as fragilidades deste modelo?

Se o museu fosse uma fundação, teria sempre uma autonomia que este não tem. Não sei se um conselho de administração, não havendo fundação, faria alguma diferença na agilização e procedimentos, rapidez de decisões, ousadia de projectos.

E relativamente ao Mecenato?

Essa procura foi desenvolvida pelo Dr. António Cachola, junto de mecenas com os quais ele tinha relações profissionais de outro âmbito, e funcionou assim nos três primeiros anos, mas não teve desenvolvimento para o triénio actual e nesse sentido ele está resumido em dois (BES e Fidelidade), o que de facto dificulta muito o funcionamento deste ano e dos próximos se não houver novas entradas. Penso que esta exposição e as próximas podem seduzir novos mecenas a um local onde o Porto e Lisboa apresentam as suas colecções mais significativas. Mas a verdade é que a renovação deve ser pedida a partir de agora, antes da elaboração dos orçamentos das instituições para os anos seguintes.

Em que medida é que a gestão autárquica pode ou não constranger a programação do MACE?

Este modelo é um modelo que eu acho que tem todas as condições para funcionar se houver disponibilidade financeira e política para ele funcionar. O que é preciso é que a gestão seja técnica, mas no âmbito da museologia, de âmbito meramente administrativo, e que a estratégia seja entregue a um curador integrado no meio nacional e internacional, o que é complicado embora haja muitos jovens formados em cursos especializados que estão aptos a pegar num projecto deste tipo.

Considera que o museu deveria ser mais autónomo, transformando-se num serviço público mais viável a nível financeiro?

A autonomia do museu está posta em causa devido à não renovação do mecenato. Os mecenas têm que ser bem tratados, perceber onde se gasta o dinheiro que nos dão, que benefícios podem tirar dessa doação, etc., etc.

Qual é o balanço que faz relativamente à aceitação do museu ao nível nacional e ao nível local? Considera que alguma coisa poderia ou deveria mudar?

Sobre a aceitação já falei. O que poderia mudar tem a ver com os aspectos do funcionamento e autonomia financeira e com a comunicação. A comunicação, que exige mais esforço deve ser mais agressiva, e apesar de ter havido campanhas fortes iniciais, agora estagnou. Agora, com a Colecção Berardo, a comunicação não deveria ser só nacional, deveria ser em Badajoz e Cáceres, para os espanhóis saberem que temos lá Picasso, Bacon, Andy Warhol, ...“tudo” estará lá...

Como se sente sabendo que o museu depende única e exclusivamente da colecção, aí depositada?

Houve uma sugestão por parte do IPM, de aquisição de uma colecção própria, houve uma verba disponibilizada para aquisição de colecção própria, foi feita uma proposta minha e de uma artista para aquisição de uma obra para essa colecção própria e depois houve um recuo e nunca houve uma resposta sobre isso. É certo que, em 2008, penso eu, a própria vice-presidente, então do IPM, e responsável pela RPM, a Dra. Clara Camacho, afirmou que o museu era tão bom, tão interessante e funcionava tão bem, que não precisava ter colecção própria para pertencer à RPM. Talvez isso tenha levado a tutela a pensar que o esforço de aquisição não se justificava. Mas na realidade, o processo de adesão, com ou sem colecção própria o museu nunca pertenceu à RPM e está muito frágil: um dia que acabe o depósito, ou até antes disso se houver uma ruptura entre o coleccionador e a autarquia, o MACE fica vazio e o nome deixa de fazer sentido. Poderá ser aí depositada outra coisa qualquer, que desconsidere a tradição estabelecida pela acção da CAC, o tipo de edifício que é e o tipo de recuperação arquitectónica que dele foi feita.

Que políticas culturais e de incorporação considera que se devam promover?

A autarquia deveria reconsiderar o projecto de adquirir uma colecção própria e negociar com o coleccionador o prolongamento do depósito dando-lhe garantias de tratamento, conservação e divulgação como os que constam do primeiro protocolo.

Relativamente à crise em que vivemos, de que forma ou não considera que isso se reflecte nos museus de arte? E nas flutuações do mercado da arte, reflecte-se ou não?

Neste museu reflectiu-se, no facto dos mecenas retirarem em grande parte os apoios. Em relação ao coleccionador reflecte-se positivamente, se o coleccionador não diminuir os seus rendimentos, como o mercado de arte baixou muito em função da crise, esta é uma boa altura para a comprar e é isso que ele está a fazer. Pode ser, também uma boa altura para a própria CME fazer uma colecção, visto que os artistas e os galeristas necessitam vender.

Como é que o MACE está a lidar com a situação da crise que atravessamos e que estratégias ou medidas considera optar ou não, para contornar essa crise?

Está a lidar com alguma dificuldade na medida em que essa baixa, relativamente ao mecenato foi significativa e prejudicial para as nossas actividades.

Os próprios museus, com os quais nós estamos a lidar têm esse problema, para dar um exemplo, o Museu Berardo não tem orçamento para fazer um catálogo da CAC no Museu Berardo e nós também não vamos fazer um catálogo da Colecção Berardo no MACE, o que é uma pena e estamos ainda a assistir ao fecho de serviços como a cafetaria, que é um cartão-de-visita não apenas do museu mas de Elvas, pela sua localização.

Por outro lado, o pessoal especializado é mantido em regimes muito flutuantes, não foi reforçado ou garantido a sua dedicação exclusiva de tal modo a que a continuação da conservação e o estudo da colecção possa ser feita.

O esquema original de gestão, definido pelo IPM, é mais exigente quanto a pessoal, funções e responsabilidades e dos técnicos superiores. Uma das coisas mais gravosas que aconteceu este ano foi o facto de não se ter aberto nenhum estágio profissionalizante. Não houve ninguém vindo de fora que pudesse compensar as faltas por doença, parto, casamentos, etc.

Tudo isto tornou a última temporada artística, um pouco confusa e impossibilitou por exemplo, em Julho, data do aniversário do museu, fazer um pequeno ajuste na exposição, substituindo algumas obras e realizando uma inauguração simbólica de uma pequena sala.

Um museu de arte contemporânea, ou de etnologia, ou outro museu do que quer que seja, precisa de uma equipa completamente dedicada ao museu, à programação, à colecção...

Aquela que apontaria como a grande potencialidade do museu é a sua colecção de localização e apresentação periférica, é ser uma colecção nacional de qualidade internacional ou internacionalizável, isto dentro dos limites de uma colecção de arte contemporânea portuguesa. A sua localização periférica tem potencialidades globais, culturais e turísticas em simultâneo, podem ser até as potencialidades do que é exótico. O facto de dizer que temos na periferia do país, um edifício extraordinário do século XVIII, extraordinariamente recuperado no século XXI, com uma colecção

muito boa de arte contemporânea do século XX-XXI, com artistas que são muitos deles internacionais, e que portanto pode vender para o estrangeiro, que pode aliás servir de moeda de troca, para levar uma colecção portuguesa e trazer uma colecção internacional do mesmo nível. Portanto, a potencialidade é total, basta ver que Serralves quer lá fazer uma exposição, que a FLAD quer fazer uma exposição, que a Culturgest quer fazer uma exposição, que o Berardo vai já agora fazer uma exposição. Só fica a faltar o CAM, que é a única colecção que ainda não disse que quer lá fazer uma exposição...

Em conclusão e sem falsa modéstia minha ou do coleccionador ou da cidade: não há colecção privada de arte contemporânea apresentada num melhor local e com uma estratégia de apresentação melhor do que esta...

De facto o MACE pode inclusivamente estimular o coleccionismo particular. Já houve coleccionadores movidos pelo mesmo interesse, a tentar negociar com Câmaras locais no intuito de fazer uma coisa semelhante à de Elvas.

Que avaliação faz da CAC?

É uma colecção que tem peças absolutamente fundamentais para perceber a arte dos últimos 20 anos, desde os anos 80 até à actualidade. E que tem sido especialmente reforçada na última década com núcleos inteiros de novos artistas. Outros núcleos que já tinham e que tem vindo a ser acrescentados, como Molder, José Pedro Croft, Calapez. Portanto a colecção tem alargado o âmbito disciplinar e núcleos de artistas que têm sido reforçados. Numa avaliação simples e não quantitativa, eu diria uma coisa muito genérica: se um dia for alguém, exteriormente, fazer uma exposição de arte portuguesa destas décadas tem necessariamente de se socorrer de numerosas peças da CAC.

ANEXO 7

Entrevista a António Franco

Badajoz, 28/7/2010

Como e quando se deu o primeiro encontro com António Cachola e João Pinharanda?

Não sei a data ao certo, António Cachola foi falar comigo porque queria fazer uma exposição no MEIAC. Entretanto apresentei-lhe João Pinharanda que já conhecia há alguns anos, pelas exposições que se realizavam em Campo Maior. Pinharanda punha António Cachola na pista de algumas obras importantes, e eu apoiava estas iniciativas.

Que relações se estabeleceram e quais as ideias que existiam na altura?

Havia precedentes, sabiam do intento por fazer em Campo Maior, os encontros de arte moderna através da EIAM (Exposição Ibérica de Arte Moderna). A vontade de dinamizar culturalmente o território transfronteiriço existia dos dois lados, em Badajoz e também em Portugal. Em meados e finais dos anos 80 começaram a tomar forma, iniciativas desse tipo, ex: a Revista Espacio/Escrito, que era um revista de criação em duas línguas. Enfim, havia já um sentimento partilhado, de que a chegada da democracia e a entrada dos dois países na União Europeia permitiria aproveitar também para a cultura, o potencial estratégico da fronteira.

Como foi a primeira apresentação da CAC no MEIAC? Que balanço faz dessa exposição?

A exposição foi organizada e comissariada por João Pinharanda, foi ele quem seleccionou as obras que lhe pareceram mais representativas para mostrar o que define a identidade desta colecção que atende à actualidade da criação artística portuguesa. A colecção manteve-se dentro deste espaço de trabalho durante estes 10 ou 11 últimos anos. O interessante da iniciativa é que soube potenciar o esforço do coleccionador, melhorando as suas decisões sobre as compras, com a participação de especialistas e legitimando a instituição do museu a essa prática. A exposição valorizou, alguém que até esse momento não era conhecido.

O que pensa sobre o facto de a primeira apresentação da CAC ser feita no MEIAC. Considera que havia por parte de António Cachola um interesse de assegurar a dimensão transfronteiriça e internacionalizável da colecção ao expô-la por primeira vez em Espanha?

Desde o ponto de vista do museu, o museu sempre teve claro que uma boa parte de sua actuação tinha que se ir encaminhando..., tinha que ser o seu reflexo no âmbito de influência mais próximo. Por isso apoiamos uma série de iniciativas finalmente encaminhadas a melhorar os recursos culturais da zona. Desde esse ponto de vista tomamos a iniciativa de apoiar a criação de colecções ou de novos centros de cultura. António Cachola foi ao museu que tinha mais perto, um museu periférico onde uma iniciativa como a sua podia ser entendida e apoiada. Para que esse apoio acontecesse ele teve que incrementar a colecção com critérios de rigor e de excelência, ao tomar decisões e na escolha das obras. O mais interessante é que um fenómeno de iniciativa privada chega até ao sector público.

Considerou desde o primeiro momento a hipótese de António Cachola vir a constituir uma importante colecção de arte contemporânea e conseqüentemente depositá-la num museu?

No princípio não. É uma lógica de crescimento de significação, num sítio que carecia de sítios culturais desta natureza.

Como director de um museu de arte contemporânea, em Badajoz, ao lado de Elvas, como viu o surgimento do MACE?

Como um episódio animador, pois estamos a trabalhar num território que tem vindo sendo considerado como um deserto cultural, onde aparentemente não havia nada e onde no decurso dos últimos 15 anos, têm vindo a aparecer instituições novas e que apontam a realidades culturais novas.

Que expectativas, que parcerias, que ajudas, que intercâmbios, possíveis lhe surgiram e que ainda possam estar em aberto?

As expectativas continuam abertas, mas em certo modo, continuam inéditas. Há muito que se pode fazer em comum, mas esse trabalho em conjunto implica um processo complexo de trabalho antes que se possam partilhar recursos económicos e intelectuais, que permitam a realização de projectos partilhados. Os projectos podem ser tudo...

Alguma vez lhe foi proposta concretamente uma parceria por parte do MACE, ou por parte do MEIAC ao MACE? E de que maneira considera que podem ou poderiam ter sido levadas à frente?

Sim, falou-se de muitas coisas, mas por razões acima faladas, não foi possível...

Qual o modelo de gestão seguido pelo MEIAC?

É um museu de titularidade pública, financiado pelo governo de turismo através da sua Consejería de Cultura. Tem um patronato integrado por representantes institucionais e personalidades de reconhecido prestígio. O patronato e a direcção são os responsáveis efectivos pela gestão do museu: de ordenar as suas colecções, da política de compras, das exposições e das actividades que se realizam, etc.

Como vê o modelo de gestão do MACE, tendo em conta as fragilidades deste modelo, na sua opinião, o que poderia ser feito?

O museu não é um edifício com uma colecção, o museu é uma missão, por isso o primeiro que tem que definir é o seu programa, objectivos, sua missão, os serviços que se compromete a prestar à comunidade... Para isso logicamente é necessário que tenha pessoas e recursos, mas também órgãos de direcção e de governo. O patronato é fundamental para completar a construção formal e simbólica do museu. Até ao ponto em que diria que se não há patronato não há museu.

Qual é a política de aquisições seguida pelo MEIAC?

O museu responde à sua definição, à sua identidade e seu programa. A proposta é da direcção e o patronato decide. A colecção é o espaço em que dialogam os distintos âmbitos de procedência, espanhóis, portugueses e latino americanos (é um conceito aberto) ... Não responde a um perímetro político ou geográfico...

O MACE depende até hoje única e exclusivamente, de uma colecção privada em depósito por 13 anos, quais os riscos que considera poderem vir a resultar deste facto?

O futuro de nenhuma instituição está garantido. Já conhecemos museus que nasceram com projectos muito sólidos e que ao cabo de um tempo não puderam sobreviver a esta espécie de darwinismo que

caracteriza um meio tão competitivo como este. A continuidade de um projecto depende, naturalmente, dos apoios que receba para sua manutenção. Mas também, claro, da capacidade da sua equipa para qualificar suas produções, para fazê-las rentáveis e antecipar-se ao futuro.

Quais as maiores dificuldades e/ou constrangimentos que sente relativamente ao museu do qual é director, e em que medida é que sente que o facto de ser um museu longe dos grandes centros urbanos influencia ou não, esses constrangimentos?

Uma das coisas em que mais há que trabalhar é conseguir a participação da comunidade local, e que sintam que o museu lhes pertence, que o usem como se lhes pertencesse. Outra área mais sensível que há que trabalhar, é o facto de muitos dos museus periféricos trabalharem em cidades relativamente pouco povoadas, onde resulta difícil mudar os hábitos culturais. O problema de captação de público ou audiências, é uma dificuldade que têm que enfrentar todos os museus. A implantação social dos museus só se alcança lentamente e depois de muitos anos de trabalho, mas no momento em que isso se consegue o museu passa a ser uma referência imprescindível para a construção das identidades e dos imaginários colectivos/sociais.

Como vê a adesão do público de Badajoz ao MEIAC, e como esse público é levado a visitá-lo?

Diversificando a programação...

Considera que o museu deveria ser mais autónomo, transformando-se num serviço público mais viável a nível financeiro?

Não há receitas. O mesmo modelo pode funcionar muito bem num sítio e muito mal noutra.

Relativamente à crise em que vivemos, de que forma ou não considera que isso se reflecte nos museus de arte? E nas flutuações do mercado da arte, reflecte-se ou não?

Esta crise está a afectar muito seriamente os museus, não só porque tem havido cortes orçamentais, como o mais interessante, é que obrigou a abrir uma reflexão muito séria sobre os comportamentos que a instituição deve desenvolver, que passam por assumir uma maior austeridade nos gastos mas também por encontrar novas formas de exhibir, divulgar e fazer participar as audiências nas novas expressões da cultura crítica.

ANEXO 8 – Plano de Conservação Preventiva

PLANO DE CONSERVAÇÃO PERVENTIVA

Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva
do Museu de Arte Contemporânea de Elvas

Preâmbulo

O presente plano pretende estabelecer normas e procedimentos para o cumprimento de uma função museológica da maior importância na vida dos museus.

Em todo o articulado foram consideradas as realidades específicas do Museu de Arte Contemporânea de Elvas e os procedimentos tiveram presentes as especificidades dos respectivos bens museológicos, edifício, meio envolvente, bem como os factores humanos.

Capítulo I Disposições gerais

Artigo 1º Leis Habilitantes

O presente plano tem como leis habilitantes a Lei Quadro das Competências dos Municípios, Lei n.º 169/99, de 18 de Setembro, com a redacção actual da Lei n.º 5-A/2002, de 11 de Janeiro, Lei Quadro da Rede dos Museus Portugueses, Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, nos seus artigos 27º a 31º, Normas.

Técnicas emanadas pelo IPM - Instituto Português de Museus e pelo IPCR - Instituto Português de Conservação e Restauro, assim como as orientações estabelecidas pela IFLA – International Federation of Libraries Associations e ICA – International Council of Archives.

Artigo 2º Definição

Entende-se por conservação preventiva o conjunto de medidas de gestão com o objectivo de neutralizar potenciais factores de degradação nos bens museológicos (documentos e objectos).

A conservação é o conjunto de medidas de intervenção sistemática e directa sobre os bens museológicos com o objectivo de impedir a sua degradação, sem alterar as características físicas dos suportes.

Artigo 3º Âmbito de aplicação

O presente plano define as regras de conservação preventiva que devem ser seguidas e aplicadas no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, pelos públicos utilizadores e pelos funcionários municipais, tendo sempre presente as especificidades dos bens museológicos do Museu de Arte Contemporânea de Elvas.

Capítulo II Caracterização do edifício

Artigo 4º Localização, Distribuição e Acessibilidades

1. O Museu de Arte Contemporânea de Elvas, encontra-se instalado no antigo Hospital da Misericórdia de Elvas. Localizado no centro histórico da cidade, possui dois acessos sendo um de serviço e outro público. A entrada principal de acesso ao museu, faz-se pela Rua da Cadeia, enquanto a entrada de serviço se encontra na fachada posterior, pela Rua da Feira.

2. A sua construção data do século XVIII, com sucessivas adaptações e acrescentos. O edifício encontra-se num conjunto habitacional, inserido na extremidade de um quarteirão de habitações. Foi adquirido em 2002, pelo Município de Elvas, e inaugurado em 6 de Julho de 2007, após obras de remodelação.

De características de um barroco tardio, o edifício destaca-se pela sua arquitectura, escultura, a nível das cantarias, especialmente nas escadarias principais e ainda pela antiga sala do consistório, actual auditório, com um altar em mármore e notável cilhar de azulejos azuis e brancos, do século XVIII, datáveis de cerca de 1740. Estes são painéis figurativos e historiados, representando os Passos da Vida de Santa Isabel, com referências explícitas ao nascimento de seu filho, São João Baptista, e à Virgem.

3. O Museu de Arte Contemporânea de Elvas distribui-se por um corpo único de quatro pisos, estando a fachada principal virada a Norte. No entanto, o museu contará também com um outro edifício independente, localizado na Rua dos Açougues, destinado a reservas.

4. Os quatro pisos do edifício estão ligados entre si por escadas, elevador e monta-cargas, existindo a entrada de serviço, no piso 0 e a entrada principal no piso 1.

5. No Piso 0 situam-se:

- A portaria de serviço;
- O controle de segurança e vigilância, por meio de sistema interno de vigilância (Câmaras de vídeo);
- A zona de cargas e descargas, com acesso ao monta-cargas;
- A reserva de materiais;
- As saídas de emergência;
- O depósito de lixos;
- Os vestiários do pessoal e sala de trabalhadores; e
- Os compartimentos técnicos para portinhola e contador de água, bem como para a electricidade estão situados num local externo ao edifício.

6. No Piso 1 situam-se:

- A entrada principal do museu;
- A loja e Balcão de Recepção/Bilheteira com bengaleiro;
- Os arrumos;
- Duas salas de recepção de grupos;
- As salas de Exposições;
- As instalações Sanitárias (de acordo com legislação em vigor); e
- A área privada de arrumos de material de limpeza.

7. No Piso 2 situam-se:

- O Auditório;
- As arrumos/apoio;
- As salas de Exposições;
- Os serviços educativos: mediateca e atelier dos serviços educativos com instalação sanitária;
- O gabinete de apoio aos serviços educativos; e
- O depósito.

8. No Piso 3 situam-se:

- As sala de reuniões;
- As instalações Sanitárias (de acordo com legislação em vigor);
- O gabinete administrativo;
- Os gabinetes técnicos;
- As reservas;
- O gabinete de apoio à reserva;
- O terraço de Climatização Autónoma (de acesso restrito a todos à excepção dos técnicos especializados da empresa de manutenção); e
- O compartimento técnico.

9. No Piso 4 situam-se:

- As instalações Sanitárias (de acordo com legislação em vigor);
- A cafetaria com esplanada exterior em terraço;
- A área de cozinha e apoios; e
- O terraço onde se encontra o gerador que alimenta todo o edifício, (de acesso restrito a todos à excepção dos técnicos especializados da empresa de manutenção). Este terraço só é acessível a partir das escadas junto ao monta-cargas.

10. O edifício tem acesso condicionado, por meio de código, a digitar no elevador ao piso 0, 3, e 4 (respeitante à área de acesso à zona de serviço/cozinha). O acesso ao piso da cafetaria e esplanada, por elevador, faz-se pelo piso 5, na medida em que existe um pequeno desnível entre a área de acesso à zona de serviço da cozinha e da cafetaria.

11. A acessibilidade a este museu, a Norte (entrada principal) e a Sul (portaria de serviço), faz-se por uma via rodoviária, separada do edifício apenas por um passeio. No entanto esta via é utilizada apenas por veículos ligeiros, visto que se encontra em pleno centro histórico e ser proibida a entrada na parte antiga da cidade a veículos de grande porte. Encontra-se, por conseguinte, distanciada das vias rodoviárias de maior tráfego, o suficiente para diminuir os impactos decorrentes da sua localização, não reproduzindo efeitos vibratórios quer no edifício quer no espólio.

Artigo 5º **Materiais de construção**

O Museu de Arte Contemporânea, por se encontrar inserido na Zona Histórica de Elvas, não foi objecto de alterações em quaisquer das suas características, mantendo as suas fachadas como anteriormente. Sofreu obras de beneficiação e remodelação, sendo que os materiais utilizados seguiram as regras da conservação da metodologia construtiva do edifício.

1. O Museu de Arte Contemporânea de Elvas está localizado num edifício patrimonial, em cuja construção foram utilizados os seguintes materiais:

- a) Alvenaria;
- b) Pedra;
- c) Madeira (soalhos);
- d) Vidros;
- e) Estores (filtragem de raios solares); e
- f) Portas e janelas de madeira.

Artigo 6º **Factores de risco**

1. À data do presente plano, não são conhecidos quaisquer factores de risco específicos para este museu, tendo apenas que se ter em conta a necessidade de manter uma perfeita calafetagem de portas e janelas.

2. O edifício não tem quaisquer cursos de água por perto, encontra-se situado numa zona alta do concelho, sendo apenas geminado com outros edifícios de habitação particular, a Este.

Artigo 7º **Adequação do edifício**

1. A adequação do edifício à função museológica e às colecções foi tido em conta desde a elaboração do próprio programa museológico cruzando as várias especificidades dos materiais com a arquitectura do edifício para um melhor equilíbrio de ambos;

2. O edifício deve ser periodicamente monitorizado para a correcta manutenção do acervo. Para tal o museu contará com equipamento necessário, tais como:

- Termohigrógrafos;
- Dataloggers;
- Desumificadores; e
- Termohigrómetro/Psicómetro

3. Do cruzamento da caracterização do edifício com o estado de conservação das colecções pode verificar-se a existência ou não de alterações nas mesmas.

Capítulo III **Condições da Conservação Preventiva**

Artigo 8º **Condições**

1. As condições de conservação preventiva abrangem todos os acervos e fundos documentais, independentemente da sua localização em cada um dos espaços do Museu de Arte Contemporânea. O espólio abaixo descrito encontra-se em armários e estanteria de metal ionizado e devidamente encapados em material não ácido, nomeadamente:

- a) O acervo de reservas de pintura;
- b) O acervo de reservas de escultura;
- c) O acervo de reservas de gravura;
- d) O acervo de reservas de desenho;
- e) O acervo de reservas de fotografia;
- f) O acervo de reservas de instalação;
- g) O acervo de reservas de multimédia: cassetes vídeo, DVD e CD-ROM;
- h) O fundo do centro de documentação/Mediatéca, e documentação geral; bem como
- i) Um arquivo fotográfico (fotografia em suporte papel e digital);

2. As condições supra referidas devem ser monitorizadas com regularidade no tocante aos níveis de iluminação e teor de ultravioletas e de forma contínua no caso da temperatura e humidades relativas, observando-se como referência os valores infra indicados na tabela:

Espaços	Temperatura	Humidade Relativa	Iluminação Artificial
Espaços públicos	18° - 22°C (20°C)	50% - 65%	500 – 700 lux
Corredores	18° - 22°C (20°C)	50% - 65%	150 – 350 lux
Salas de Exposição	18° - 22°C (20°C)	50% - 65%	500 – 700 lux
Mediateca - sala de leitura	18° - 22°C (20°C)	50% - 65%	400 – 700 lux
Reservas	20° - 22°C (20°C)	45% - 60%	100 – 200 lux
Reservas visitáveis	20° - 22°C (20°C)	45% - 60%	400 – 600 lux

3. Prevê-se ainda como forma de conservação preventiva:

- a) A substituição de três em três meses dos bens papel, suporte fotográfico e têxteis em projectos expositivos de maior duração;
- b) A substituição de seis em seis meses para os restantes bens museológicos;
- c) A protecção de todos os focos de iluminação natural pela colocação de persianas adequadas, que poderão ser afastados quando necessário e pontualmente. Este sistema contribui para a criação de um ambiente favorável à não entrada de raios ultravioleta;
- d) Quando se mencionam focos de iluminação pontuais e localizados consideram-se candeeiros de mesa com luz fluorescente fria e com filtros UV; e
- e) Em caso de necessidade, o acondicionamento de alguma obra com um sistema de vitrinas, o controle de Humidade Relativa dentro das vitrinas será garantido pela utilização de sílica gel.

4. Preenchimento mensal de uma ficha anexa a este plano, que faça a avaliação de todas as condições e pequenas alterações ambientais e outras que possam surgir. O preenchimento desta ficha deverá ser feito pelos técnicos responsáveis, da área da Conservação.

5. A monitorização dos poluentes deve ser assegurada com a frequência necessária, por instituições ou laboratórios, devidamente credenciados.

6. O Museu de Arte Contemporânea, deve possibilitar o tratamento diferenciado das condições ambientais em relação à conservação dos vários tipos de bens museológicos (documentos e objectos) e quando tal não seja possível, devem ser dotados com equipamentos de correcção tecnicamente adequados.

7. A montagem da climatização é adaptada às especiais condições dos bens museológicos e a cada um dos espaços do museu.

Artigo 9º **Avaliação de Risco**

Identificam-se como factores de risco no edifício, nas áreas, nos próprios acervos e fundos documentais: a luz, as variações bruscas de temperatura e humidade relativa, a presença de pragas, presença de poluentes atmosféricos, o manuseamento e acondicionamento inadequado de obras, o factor humano, a não observação da segurança de circulação e o não cumprimento do Regulamento Museu de Arte Contemporânea.

Capítulo IV Procedimentos

Artigo 10º Segurança

1. Incêndios, inundações ou cheias, catástrofes naturais e outras eventualidades, são considerados no Plano Municipal de Emergência, em vigor na Câmara Municipal de Elvas;
2. O sistema de detecção de incêndios encontra-se bem visível e assinalado, cumprindo as normas de segurança, bem como a sinalização respeitante às saídas de emergência;
3. Localizada em zona fora do corpo do edifício encontram-se os compartimentos técnicos para portinhola e contador de água, bem como para a electricidade;
4. Existe iluminação exterior do edifício;
5. Os Procedimentos e Normas de Segurança considerados no Regulamento Museu de Arte Contemporânea devem ser articulados com o presente Plano;
6. É determinante que exista um amplo conhecimento do Plano de Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva, o reconhecimento da sua importância e da sua aplicação, devendo todos os trabalhadores ser co-responsáveis pela sua observação.

Artigo 11º Monitorização e controlo ambiental e biológico

1. Consideram-se como condições a estabelecer no âmbito da conservação preventiva, a monitorização dos factores de risco, nomeadamente nas áreas expositivas, reservas, centros de documentação e áreas de acolhimento de bens culturais com alguma regularidade feita pelas áreas de reservas e centro de documentação, bem como pelos serviços municipais com responsabilidade na área, designadamente: Segurança de Edifícios, Protecção Civil e Ambiente;
2. A monitorização e controlo biológico é estendido a todos os edifícios e áreas envolventes do museu. Os parâmetros de referência a observar encontram-se definidos nas práticas de conservação da IFLA, ICA, IPM e IPCR e devem observar o disposto no Regulamento dos Sistemas Energéticos de Climatização em edifícios publicado no D. L. 79/2006 de 4 de Abril;
3. Em caso de constatação de infestação em qualquer bem museológico à guarda do Museu de Arte Contemporânea, este será objecto de intervenção de emergência por empresas devidamente credenciadas e reconhecidas;
4. É feito o controlo de roedores;
5. Deve efectuar-se uma higienização metódica e periódica de 3 em 3 meses, no acervo do museu, como forma de controlo de qualquer tipo de infestação;
6. A monitorização e controlo ambiental e biológico, dada a sua importância no cumprimento do dever de conservar como é apresentada na Lei Quadro de Museus Portugueses, deve ser da responsabilidade dos serviços municipais com competências específicas nas várias áreas em articulação com o Museu de Arte Contemporânea, em observância com as condições e bens museológicos do mesmo e em consonância com os parâmetros de referência legalmente exigidos pelas entidades responsáveis para cada uma das situações constantes da tabela referida no capítulo III, artigo 8º, n.º 2 deste regulamento.

Artigo 12º Estabilidade

1. Cumprindo-se todos os requisitos anteriormente apresentados, quanto aos parâmetros de referência de luz, temperatura, humidade relativa, poluentes, a procura do equilíbrio e da estabilidade deve ser um princípio norteador de toda a prática museológica na Câmara Municipal de Elvas;
2. Como princípio de estabilidade não devem verificar-se nunca oscilações bruscas de valores (temperatura, humidade relativa e luminosidade), porque os danos são consideráveis e/ou irreversíveis para os bens.

Artigo 13º
Do não acesso temporário aos espaços

No cumprimento do presente Plano de Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva, devem ser considerados períodos de encerramento temporário e de acesso limitado aos bens museológicos, por questões de segurança das pessoas (trabalhadores e públicos), nomeadamente no que se refere às acções de controlo biológico.

Capítulo V
Limpeza e Manutenção

Artigo 14º
Limpeza do edifício

1. Os procedimentos de manutenção no que concerne à limpeza do edifício devem observar o presente Plano com a utilização de material não abrasivo e não poluente e com utilização condicionada de água. Aponta-se a utilização de substâncias neutras;
2. As presentes normas e procedimentos devem ser considerados na limpeza do edifício pelo pessoal interno, assim como no caso de adjudicação de serviços a empresas de limpeza do edifício;
3. As mesmas normas e procedimentos devem ser cumpridos a nível municipal.

Artigo 15º
Limpeza das Zonas Envolventes ao Edifício

A limpeza regular é assegurada pelos serviços municipais.

Artigo 16º
Limpeza e Manuseamento de Bens Museológicos

1. Todo e qualquer bem museológico que dê entrada no museu pela primeira vez, consoante as normas de Incorporação, será sujeito a um processo de averiguação do seu estado de conservação. Estes procedimentos serão sempre efectuados por técnicos especializados do museu, da área da conservação, ou aquando da sua impossibilidade, por empresas devidamente credenciadas e reconhecidas. Quando se trata de bens museológicos entrados por empréstimo, a entidade do empréstimo deve responsabilizar-se em cumprir as regras acima descritas;
2. Todos os procedimentos de manuseamento dos bens museológicos à guarda do Museu de Arte Contemporânea são efectuados pelos técnicos das áreas de conservação, com formação adequada para o efeito. Caso exista necessidade de procedimentos específicos, e aquando da impossibilidade dos técnicos do museu, dever-se-á recorrer a empresas externas, devidamente credenciadas e reconhecidas;
3. No manuseamento de bens museológicos é obrigatório o uso de luvas de latex, silicone ou algodão, consoante o bem museológico a manusear, bem como o respectivo procedimento técnico e tipo de limpeza;
4. A utilização de máscara será obrigatória sempre que do bem museológico ou da limpeza do mesmo, venham a ser emanados vapores ou poeiras. Será ainda obrigatória a utilização de máscara se o bem museológico apresentar graves indícios de fragilidade;
5. Todos os elementos utilizados nos processos de limpeza e manuseamento são obrigatoriamente neutros e não abrasivos;
6. Se necessário e antes do processo de conservação curativa, todos os bens museológicos serão limpos com pincéis de cerda macia, artificial ou natural. No caso específico dos documentos gráficos poder-se-á utilizar o pó de borrachar para a remoção da maior sujidade, para que não contamine os restantes;
7. A consulta e o manuseamento de bens museológicos (documentos e objectos) de acesso restrito, por toda e qualquer entidade externa e interna só permite a utilização de lápis, papel branco e borracha, como meio de registo de informação.
8. A todas as peças que são inamovíveis, de grandes dimensões, ou que apresentem indícios de fragilidade que comprometam a sua integridade física, é interdita a respectiva remoção do local onde se encontram guardadas, salvo

venham a integrar uma exposição no próprio museu e sejam tomadas todas as medidas necessárias para a sua remoção, levada a cabo por pessoal especializado. Todos os outros bens museológicos serão consultados de acordo com o n.º 7 deste artigo;

9. O trânsito entre as reservas e os espaços de consulta, mencionados no artigo supra citado, só é realizado pelos técnicos especializados, das Áreas da Conservação, e sempre com a utilização de luvas de latex, silicone ou algodão consoante o bem museológico a manusear. O Museu de Arte Contemporânea garantirá às entidades consultoras as condições para cumprimento deste procedimento.

Capítulo VI Disposições finais

Artigo 17º Compromisso de fruição

A aplicação do presente regulamento não inviabiliza o compromisso do Museu de Arte Contemporânea de disponibilizar por todos os meios ao seu alcance a garantia de fruição do museu, das suas exposições e actividades, a portadores de necessidades especiais.

Artigo 18º Formação de Técnicos

Considerando que a conservação preventiva é uma matéria em constante evolução é da responsabilidade do Município de Elvas propiciar as condições de formação e actualização dos conhecimentos aos técnicos especializados nestas áreas.

Artigo 19º Plano de Actividade e Orçamento

O cumprimento deste objectivo deve ter expressão, anualmente, no Plano de Actividades e Orçamento da Câmara Municipal de Elvas.

Artigo 20º Da alteração do Plano

O Plano de Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva deve ser periodicamente revisto e adaptado, acompanhando a evolução da instituição e da própria disciplina da Conservação Preventiva.

Artigo 21º Casos Omissos

A resolução dos casos omissos neste plano, serão da competência da entidade de tutela.

Artigo 22º Entrada em vigor

O presente plano entra em vigor após a sua aprovação.