

Inês Mariana Coelho Ferreira

**O FOTÓGRAFO ACIDENTAL:
SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL, 1968-
1980**

Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest

**O FOTÓGRAFO ACIDENTAL:
SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL, 1968-1980**
Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest

Relatório de Estágio em Mestrado em Estudos Curatoriais, orientado pelo Professor
Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo com coorientação do Dr. Mário Valente,
apresentado ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Inês Mariana Coelho Ferreira

2017



CA COLÉGIO DAS ARTES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

AGRADECIMENTOS

Delfim Sardo
Mário Valente
Professor António Olaio
Paula Lucas e Dr. Isabel Teixeira
Tomás Dias
Bruno, João, Raquel, Sofia, Tiago
Aos restantes membros da Culturgest
Karen e Maria
Inês
Ana
TJ
Amigos
Tia Luísa
Família

RESUMO

Este relatório surge no seguimento do estágio na Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest e tem dedica-se essencialmente à exposição O Fotógrafo Acidental: serialismo e experimentação 1968-1980.

Iniciando-se com uma contextualização histórica e geográfica da Fundação, aborda em seguida o panorama da fotografia na década de 70, abrindo assim caminho ao leitor para compreender a conceptualização e produção desta exposição, bem como das fases de preparação de um catálogo, tendo como exemplo principal o catálogo elaborado no âmbito desta mesma exposição, terminando com uma rápida comparação entre uma exposição feita com obras de diferentes instituições/coleções e exposição feita com obras de uma só instituição, neste caso a instituição onde se realiza a mesma.

ABSTRACT

This report follows the internship at the Caixa Geral de Depósitos Foundation - Culturgest and it is mainly devoted to the exhibition *The Accidental Photographer: Serial Imagery and Experimentation in Portugal, 1968-1980*.

Beginning with a historical and geographical context of the Foundation, it also addresses the panorama of the photography in the 70s, opening the way to the reader to conclude the conceptualization and production of the exhibition, as well as the phases of preparation of a catalogue, having as main example the catalog elaborated within this exhibition, ending with a quick comparison between an exhibition made with works of different institutions / collections and exhibition done with works of a single institution, in this case the institution where it is held.

ÍNDICE

Introdução

Culturgest, uma Casa do Mundo

Instituição, Objectivo, Missão e Valores

Instalações: Lisboa e Porto

Equipa

Fotografia Experimental em Portugal

A fotografia como ferramenta experimental

- Panorama Nacional

Artistas Portugueses e a fotografia experimental

O Fotógrafo Acidental: Serialismo e experimentação em Portugal, 1968 – 1980

Conceptualização

Pesquisa

Artistas e Obras

Pré-Produção

Montagens

-Performance Requiem para....

Equipa Técnica

Catálogo “O Fotógrafo Acidental: Serialismo e experimentação em Portugal 1968-1980”

Exposições da colecção CGD vs. Exposições de Obras Externas

Principais diferenças de produção entre os dois tipos de exposições

Conclusão

Bibliografia

Fonte de Imagens

Anexo

FRASE OU ALGO/IMAGEM

INTRODUÇÃO

O presente relatório surge como resultado do trabalho desenvolvido no estágio curricular por mim realizado no âmbito do Mestrado Em Estudos Curatoriais, no Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, e tem como entidade de a colhimento / em co-parceria com a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, em Lisboa, uma preconceituada instituição de arte contemporânea. O estágio teve a duração de oito meses, tendo decorrido entre Outubro de 2016 e Maio de 2017, e centrou-se essencialmente na exposição O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980. Os orientadores de estágio foi o Professor Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo, no Colégio das Artes e o coorientador foi Mário Valente, na Culturgest.

O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980 surge com o intuito de apresentar as obras fotográficas de vários artistas portugueses que, na década de 70 do século XX, começam a trabalhar e experimentar a fotografia. Não sendo estes artistas fotógrafos, tentam adaptar estes métodos à sua principal forma de trabalho, experimentando técnicas, diferentes impressões, entre outros, e os resultados, apresentados nesta exposição, que esteve patente ao público entre 19 de maio e 3 de setembro de 2017, são muito interessantes.

O relatório encontra-se dividido em 5 capítulos principais, onde apresento as diferentes fases do meu estágio. No primeiro capítulo apresento a instituição, desde a sua fundação até à actualidade, quais os principais objectivos e valores da mesma, a equipa que trabalha na Culturgest e os espaços que a constituem.

Em segundo apresento o panorama da fotografia em Portugal na década de setenta, a partir da pesquisa em vários catálogos, jornais informativos, livros e outros. Desde o aparecimento da fotografia até aos

anos 70 vai um grande salto, e em Portugal o auge da experimentação desta técnica surge em 1970: podemos observar uma grande evolução na mesma ao longo das décadas, seja pelo aperfeiçoamento da técnica, do material, e também no panorama sócio-económico do país, ao sair de uma ditadura.

No terceiro capítulo abordo uma parte mais prática do meu estágio, em concreto as fases de produção da exposição O FOTOGRAFO ACIDENTAL – SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980: desde a pesquisa de obras e textos, passando pela pré-produção e pelas montagens, até à inauguração.

O quarto capítulo assenta sobre o catálogo feito no âmbito desta mesma exposição. Ainda que a exposição seja a mesma, o modo de produção de um catalogo difere muito da produção de uma exposição, passando por passos de produção completamente diferentes que interessam referir, para no fim ter um documento coerente que vai, neste caso, de encontro com a exposição.

Por fim, apresento um pequeno capítulo sobre as principais diferenças na produção de uma exposição com obras da colecção de uma mesma instituição e de uma exposição de obras de diferentes proprietários, tendo como exemplo esta exposição e a SIMULTÂNEA, exposição elaborada também pela Culturgest, nos espaços da Culturgest com a colecção da CGD.



CULTURGEST, UMA CASA DO MUNDO

APRESENTAÇÃO DA INSTITUIÇÃO OBJECTIVO, MISSÃO E VALORES

A Culturgest – Gestão de Espaços culturais S.A., surge em Outubro de 1993, no mesmo ano em que é inaugurado o Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos. Inicialmente criada com o intuito de servir os trabalhadores da Caixa Geral de Depósitos e tendo como principal função a gestão dos espaços existentes no edifício para a realização de diferentes actividades culturais e sociais, a Culturgest é hoje em dia um centro cultural de referência no panorama nacional e internacional, tendo como principal intuito apoiar as artes. Com a alteração dos estatutos, em 2008, a Culturgest passa a assumir-se como fundação, a **Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest**. Esta mudança torna possível abrir outras dependências da Fundação, permitindo assim a criação da atual Culturgest Porto.

Hoje em dia, a Instituição aposta principalmente na área das artes contemporâneas, nacionais e internacionais, com uma programação muito variada que atrai públicos muito diferenciados. Tem como objectivo social a *“gestão de espaços e centros culturais e os seus bens e a organização de espectáculo, exposições, conferências, entre outros, vincando os aspectos de modernidade, inovação e de instituição de referência”*. Pretende, portanto, contribuir para o desenvolvimento da sociedade através das artes e ciências, ao mesmo tempo que fortalece o tecido cultural português, através da apresentação de diversas iniciativas no domínio dessas áreas. A Fundação preocupa-se em dar a conhecer o que se cria, o que se pensa e o que se investiga no mundo actual.¹

¹ i “Artigo 4º
Fins e âmbitos de actuação

As linhas programáticas da Fundação são:

1. Uma programação, nacional e internacional, contemporânea, que inclui todas as artes, o pensamento, e a ciência.
2. Uma especial atenção à produção nacional, aos intérpretes e criadores portugueses, apostando em novas criações, na quase totalidade dos casos produzidas ou co-produzidas pela Culturgest.
3. Na programação estrangeira, procura-se mostrar o trabalho de nomes consagrados, mas também de artistas, companhias, outros, que não percorrem os grandes circuitos de legitimação, antes estão na sua periferia, apesar de produzirem obra de grande relevância.
4. Desenvolvimento de relações de colaboração com outras instituições nacionais, de forma a otimizar recursos e contribuir para o estabelecimento de relações de cooperação em rede
5. Desenvolvimento de relações de colaboração com entidades estrangeiras, através da participação em co-produções de espectáculos e exposições.
6. Uma relação privilegiada com o público: há uma preocupação em proporcionar as melhores condições para uma boa e otimizada experiência a todos os participantes nas iniciativas da fundação.
7. Uma programação contemporânea que tem em conta a diversidade das propostas e se dirige a públicos de variados gostos, idades e formação.

Desde exposições, espectáculos de teatro, dança e música, performances, sessões de cinema e vídeo, workshops, conferências, ateliers, entre outros, há uma preocupação por parte da instituição de variar as suas actividades e apresentações, de forma a atingir um público mais vasto, em

-
1. A fundação tem por finalidade o desenvolvimento de actividades culturais, artísticas e científicas
 2. Fundação poderá desenvolver as suas actividades no país e no estrangeiro, devendo neste último caso privilegiar os países de língua oficial portuguesa.

Em Estatutos Consolidados da Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, após inserção das alterações aprovadas.

25/11/2013

vez de se direccionar apenas para um público mais esclarecido e entendedor das artes, mas forçosamente mais reduzido. Paralelamente, os serviços educativos da Culturgest apresentam um diversificado programa baseado nas actividades culturais anuais da Fundação. Para além dos eventos organizados pela Fundação, a Culturgest também alberga outros eventos e festivais (p.ex. o Doc Lisboa, ou Indie Lisboa), através de parcerias e presta alguns serviços que passam pelo aluguer dos espaços da fundação a entidades externas. Ao mesmo tempo, a Instituição cuida da colecção da CGD, que se dá a conhecer através dos espaços de exposição da CGD e de exposições itinerantes por todo o país.²

O público-alvo da **Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest** pode ser dividido entre um público próximo, constituído pelos clientes e empregados da CGD e um público mais diluído, pessoas com interesse pela arte contemporânea, que se procuram formar ou desenvolver na sua sensibilidade artística. Este último tem tendência a ser um público mais jovem.

² ii **Artigo 5º**

Actividades

Na prossecução dos fins referidos no artigo anterior, a fundação desenvolverá, entre outras, as seguintes actividades: a) produção e apresentação de exposições artes plásticas e visuais ou de arquitectura, de artistas portugueses e estrangeiros; b) produção e apresentação de espectáculos de dança, teatro, multidisciplinares ou transdisciplinares; c) produção e apresentação de óperas, concertos e espectáculos de música; d) produção e apresentação de sessões de cinema, vídeo e outros suportes digitais; e) produção e apresentação de conferências, seminários ateliers, workshops, mesas-redondas, colóquios, seminários e outras manifestações similares, em todos os domínios do conhecimento e em todas as disciplinas artísticas; f) produção e apresentação de actividades dirigidas a públicos específicos, em especial o público escolar, no sentido de lhes desenvolver a prática, o gosto e o conhecimento pelas artes e pela cultura em geral; g) produção, edição ou co-edição de obras bibliográficas ou fonográficas, filmes, vídeos, CD-ROM e outros bens de consume relacionados directa ou indirectamente com as actividades referidas nas alíneas anteriores; h) promoção e apoio de iniciativas destinadas à difusão da cultura e da língua portuguesa, e i) apoio de projectos tendentes à inventariação, valorização e conservação de colecções de arte de entidades várias.”

INSTALAÇÕES: LISBOA E PORTO

A **Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest** tem sede no edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, na rua Arco do Cego, 50, Piso 1, 1000-300 Lisboa e as suas instalações incluem duas galerias de exposição, dois auditórios (usados para a apresentação de espectáculos e conferências, seminários e reuniões), cinco sala de conferências, para além dos escritórios da Culturgest. As condições encontradas na Culturgest são adequadas à equipa que se encontra nos escritórios. Há uma divisão por “escritórios” para cada um dos departamentos e todos têm acesso a um computador, um email da CGD e um cartão de acesso ao edifício.



Existe, desde Fevereiro de 2011, uma livraria dedicada à arte contemporânea, situada junto das galerias de exposição e com o mesmo horário destas, onde se apresentam as publicações dos artistas a expor/expostos nas galerias, bem como outras publicações da fundação, as quais contribuem para consolidar a visita às galerias e a aquisição de novos conhecimentos.

Considero que a posição geográfica da fundação apresenta vantagens e desvantagens. Ainda que se situe numa zona relativamente central de Lisboa e que a zona seja dotada de uma boa rede transportes (desde metro, autocarros e até a estação de comboios de Entrecampos) e que por isso seja de fácil acesso, penso que não é central o suficiente para atrair visitantes (nacionais e estrangeiros) em número elevado pois que, quando visitam a cidade, escolhem ficar pela zonas ribeirinhas e mais turísticas de Lisboa, acabando por não se deslocar à Culturgest propositadamente para assistir a algum espectáculo/ exposição. Uma mais valia relevante da Fundação é os seus espaços estarem integrados no edifício sede da Caixa Geral de Depósitos, permitindo-lhe assim acesso aos excelentes equipamentos, acima referidos, de que o edifício dispõe.

A Culturgest Porto, situa-se no Edifício Caixa Geral de Depósitos, na Avenida dos Aliados, nº 104, 4000-065 Porto, e funciona com um novo horário desde dia 6 de Maio, de quarta-feira a domingo das 12h30 às 19h30.



EQUIPA

A equipa da Culturgest é constituída por um grande número de pessoas que, em conjunto, permitem o bom funcionamento da Fundação. Há uma divisão por equipas, sendo que cada uma delas lida com tarefas muito diferentes e específicas.

A equipa de Exposições, equipa com a qual estou a fazer o meu estágio, tem como coordenador de produção Mário Valente. António Sequeira Lopes, ocupa-se da produção e montagem, estando à responsabilidade dele a organização dos transportes das obras para cada uma das exposições, entre outras tarefas. Paula Tavares dos Santos, também na área da produção, trata de oficializar empréstimos de obras, seguros, entre outros. Fernando Teixeira, chefe de montagem, coordena as montagens da cada uma das exposições, desde as obras para alteração do espaço expositivo até à colocação das obras de arte e limpeza do espaço. Existe depois uma equipa de montagem, que actua conforme as indicações do chefe de Montagem, Fernando Teixeira. É com esta equipa que trabalho mais directamente, por estar a trabalhar na exposição de O FOTÓGRAFO ACIDENTAL – SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL 1968 – 1980. Abordarei a importância de cada um destes elementos para a concretização da exposição num próximo capítulo. É importante referir que, para que se torne possível a criação das exposições, todos estes elementos trabalham directamente com o curador, neste caso o Professor Delfim Sardo.

A equipa da colecção da Caixa Geral de Depósitos está à responsabilidade de Miguel Caisoti, Lúcia Marques, Mariana Manuel Conceição e Isabel Corte-Real (presentemente requisitada pelo Ministério da Cultura). Cabe a esta equipa a manutenção, conservação e catalogação

das obras pertencentes à colecção, bem como a coordenação das exposições itinerantes realizadas com peças da colecção.

Para além destas, podemos identificar outras equipas na fundação, tais como: equipa de Comunicação (responsável pela promoção dos eventos da Culturgest); equipa de Publicações (assuntos relacionados com a livraria, bem como as programações trimestrais, convites, ...); a equipa de Produção; e equipa dos Serviços Comunicativos, entres outras. Existem ainda um assessor para cada uma das áreas artísticas: na **música** temos Gil Mendo, no teatro o Francisco Frazão e na arte contemporânea o professor Delfim Sardo.

Apresento em anexo um organigrama da equipa completa da Culturgest.

FOTOGRAFIA EM PORTUGAL NOS ANOS 70

“A técnica fotográfica arrisca o corte de toda a experiência directa do real, obrigando o homem a ver em diferido, através de filtros, onde o mundo nos surge como enorme iconosfera.”

*A Fotografia como Arte / A Arte como Fotografia, Maio Junho 79,
Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa*

A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA EXPERIMENTAL

Nos seus primórdios, a fotografia surgiu como uma forma de captar a realidade que o olho humano via, mas rapidamente ganha funções de apoio à pintura, para que se pudesse representar e confrontar com a realidade. Por exemplo, alguns artistas usavam a fotografia projectada como modelo, para pintar sobre a tela, e assim obter como resultado uma pintura mais fiel à realidade. Era, pois, uma ferramenta artística subalterna a outras formas de arte. No entanto, paulatinamente foi sendo compreendida e aceite como uma forma de arte, embora inicialmente uma arte menor. Podemos identificar dois pontos de partida para a fotografia artística actual. A primeira encontra-se na própria fotografia, desenvolvida por fotógrafos profissionais, como o exemplo da fotografia jornalística nos anos 20 ou a fotografia publicitária pós 2ª Guerra Mundial. Quando a televisão surge retira à fotografia a sua função de transmissão visual actual e de função jornalística, dando espaço para o desenvolvimento de uma fotografia artística livre, em que a fotografia começa a ser entendida como obra de arte em diversas exposições.

O segundo ponto de partida advém da arte plástica. Quando se começam a criar e desenvolver os happenings e as performances, a fotografia ganha um papel documentarista dos mesmos, sendo esta a única prova e documentação da realização dos mesmos, perenizando-os, permitindo a eternidade que perderiam devido à precariedade das intervenções.

No entanto, sempre existiu uma dualidade e debate sobre a função da fotografia: esta é não é uma arte? Atentemos nos exemplos de Albert Renger-Patzch e László Moholy-Nagy, duas figuras alemãs que, na década de 30, eram os principais protagonistas deste debate. O primeiro advogava uma fotografia vinculada às qualidades intrínsecas da fotografia, defendendo que os diversos assuntos do mundo moderno deveriam ser representados com

rigor, sobriedade, simplicidade, e ao mesmo tempo ser tecnicamente perfeitas, com precisão técnica, representação exacta do assunto, sentido composicional e atenção às estruturas e formas. Por seu lado, para Moholy-Nagy era fundamental experimentar as potencialidades da fotografia para além da técnica, as práticas da fotografia deveriam procurar um imaginário estético próprio e original.

Esta dualidade foi-se mantendo presente ao longo de todo o século, sem nunca, no entanto, adquirir muita importância. Só a partir da década de 60 se intensifica a atracção pela fotografia, com o despontar de uma nova geração de artistas motivados pelas “oportunidades de uma ampla análise crítica de algumas premissas de arte modernista.” Neste contexto, emergem questões como a da desmaterialização do objecto artístico.

É seguro afirmar que a fotografia sofreu grandes alterações e ganhou grande destaque entre 1960 e 1980, e para comprová-lo podemos observar obras feitas por artistas ligados à pintura, desenho e escultura, mediadas por fotografia ou recorrendo a esta. A fotografia é vista de um modo instrumental, sendo a câmara uma ferramenta para auxiliar as suas obras.

É só na década de 70 que a fotografia adquire um estatuto determinante. Alguns artistas começam a usar a fotografia abertamente, e deixam completamente de lado os aspectos técnicos da fotografia, para começarem antes a trabalhar a fotografia experimental.

PANORAMA NACIONAL

A nível nacional, a fotografia portuguesa manteve-se num círculo fechado até à década de 70 do séc. XX. Até esta altura, a fotografia tinha um papel essencial e fundamental na propaganda e publicidade, usando-se a imagem para propaganda do regime português, saído da ditadura militar de 1926. Esta sujeição dos fotógrafos ao Estado Novo não era, no entanto, exclusiva de Portugal. Fora do país, por todo o continente, ditaduras e democracias usavam a fotografia como propaganda: muitos países, por exemplo, usavam as estéticas da fotografia revolucionária russa nas suas

campanhas. Os profissionais respondiam às solicitações do público e do estado, criando trabalhos de teor político, ou limitando-se a fotografar os acontecimentos no país (fotografia documental). Os amadores, por sua vez, aproveitavam para fazer circular os seus trabalhos, também estes imbuídos de propaganda e militância, de um modo particularmente forte anos 30/40.

Existiam alguns salões que expunham trabalhos de profissionais e amadores, e até se criavam concursos de fotografia, conquanto os seus júris estivessem geralmente ligados ao regime, o que tornava estes concursos muito controlados e fechados, marginalizando todos os trabalhos fora deste âmbito.

No entanto, desde o fim da década de 60 e durante toda a década de 70 assistiu-se a uma série de transformações no contexto da arte fotográfica internacional, tendo o também impacto no nosso país, dentro das condições políticas impostas. Nesta época, a fotografia e o filme são usados como meio exploratório e ferramenta de trabalho na investigação dos artistas sobre os mais variados temas: o corpo, o estatuto das imagens, a matéria física, ..., mas sem nunca lhe ser dada autonomia plástica. Inicia-se a época com perspectivas renovadas pelo lado das modalidades experimentais da arte contemporânea: o filme, o vídeo, a fotografia e performance.

Neste período, Portugal atravessa um conjunto de situações políticas que agitaram e transformaram o país: vive-se a primavera Marcelista, seguida a revolução dos Cravos; assiste-se à estabilização da democracia parlamentar, à descolonização e conseqüente retorno dos colonos e ainda à adesão do país à comunidade Económica Europeia. É, finalmente, depois do 25 de Abril, com a “libertação da imprensa”, que se assiste a uma assimilação muito rápida destas experiências criativas criadas nos últimos anos nos espaços institucionais e/ou públicos. Acelera-se a institucionalização da arte contemporânea e a entrada nos museus de arte de objectos resultantes de experiências, a partir de materiais e suportes não convencionados artísticos, considerados secundários quando comparados com as modalidades artísticas clássicas da pintura e escultura, como o caso da fotografia. A

fotografia plástica em Portugal começa assim finalmente a adquirir visibilidade pública e reconhecimento institucional.

Começam-se a distinguir então dois grupos de utilizadores: os amadores, que usam a fotografia sem conhecer as leis específicas da imagem e os profissionais, conscientes dos meios, técnicas e regras da fotografia.

Fugindo ao panorama geral do país, é também no fim da década de 60 que muitos artistas, num luto da prática da pintura, procuram a fotografia para as suas obras de arte. Os artistas, não necessariamente fotógrafos, começam a procurar uma nova linguagem, mais fluida, onde haja um contacto directo com o real e encontram-na através das práticas fotográficas e fílmicas. Se no início da década usam a fotografia apenas como um meio para um fim, como apoio para as suas obras de arte e para elaborar experiências, a partir do meio da década já tinham aceite a fotografia como obra de arte per si e começam a criar e expor obras fotográficas, ou a usar a fotografia como técnica prima das suas obras mesmo que misturadas com outras, em busca de uma comunicação mais imediata e de uma expressividade mais directa. Esta nova geração de artistas era motivada pelas oportunidades de um contexto crítico de premissas de arte modernista: desmaterialização do objecto artístico, ênfase na ideia, conceito e mecanismos da linguagem. A expressão fotográfica deixa de começar e acabar na fotografia e remete antes para modos de perceber, pensar e sentir.

As experiências fotográficas desta época parecem ignorar em grande parte a história da fotografia como procedimento artístico, bem como as técnicas da fotografia, usando-a como forma de reinvenção da pintura e escultura.

Todos estes factores, desde a libertação política do país, passando pela transformação de mentalidades, até ao desejo de experimentar novas técnicas para além da pintura, conduzem a que a fotografia deixe de ser vista somente como documental e informativa, ou obra de arte figurativa, em prol de uma NOVA FOTOGRAFIA

A "NOVA" FOTOGRAFIA

Não há ainda apelativos absolutamente correctos para o novo.

É sobre o novo que eventualmente qualquer pessoa pode exercer a crítica; na prática, que a poderiam exercê-la os especialistas

Voltemos ao novo à crítica. Diz-se por exemplo nova fotografia, como novo livro ou livro-de-artista, novo filme ou filme-de-artista. Para meios tecnicamente novos há menos ambiguidade e cai-se na redundância como vídeo-arte ou arte-do-corpo.

neste domínio - o novo, o verdadeiramente novo, nós temos que recorrer com frequência à redundância, ao pleonasma e até a uma certa contradição lingüística para designar os novos objectos do nosso apaixonado conhecimento...que nunca são apenas novos meios. A fotografia, por exemplo, existe tal como a conhecemos hoje tecnicamente, há uns três quartos de século - e agora nós falamos de nova fotografia.

E não sem razão.

Entendemos, portanto, que há um súbito desinteresse em relação à técnica fotográfica: deixa de ser importante uma estética da fotografia, deixam de se seguir regras e de obedecer a padrões e procura-se antes usar a fotografia como ferramenta para criar imagens sem o peso da tradição e composição exímia que até então lhe era exigida. Há, pois, uma falência da imagem extraordinária, bem estruturada e testemunhal do instante, a favor de uma sequencialidade e imagem experimental.

Nesta década, o contexto de utilização da fotografia encontra-se ligado a dois tópicos importantes: o interesse pela "desmanualização" dos processos artísticos e interesse pelos processos de reprodutibilidade e serialidade.

A **serialidade**, já usada nas várias práticas artísticas como a pintura e escultura, é usada ainda mais sistematicamente na fotografia artística, transformando-a numa actividade mapeadora de práticas e acontecimentos. O uso mais intenso da serialidade (definição) deve-se ao facto de se encontrarem ferramentas úteis nos processos fotográficos: muitos autores usam as sequências de 36 imagens do rolo como unidade

“natural” e conseguem assim criar uma série, criar uma semântica visual e gerar uma gramática serial. Esta facilidade em fotografar muitas imagens rapidamente de uma só vez e a facilidade de multiplicação da imagem com elementos variáveis e elementos textuais faz com que haja um aumento de obras seriais e/ou associadas ao registo do movimento. Os artistas adoptam esta nova estética da prática fotográfica e conseguem assim conceptualizar e criar obras de forma muito mais complexa.

É neste contexto que surgem os primeiros encontros de fotografia, internacionais e nacionais, bem como exposições temáticas, ainda que este panorama expositivo fosse muito débil. Destacam-se três exposições principais:

-A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa, no Centro de Arte Contemporânea no Museu Soares dos Reis, no Porto, entre Março-Abril de 1977

-18x18 – Nova Fotografia, em exibição no Museu Soares dos Reis e de seguida na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1978

- A Fotografia como Arte/ A arte como Fotografia, na Fundação Gulbenkian e mais tarde no Centro de Arte Contemporânea do Museu Soares dos Reis e edifício Chiado, entre Maio e Junho de 1979, tendo sido esta última a dar um panorama do uso da fotografia nas artes visuais em Portugal.

Mais sobre exposições?

IMAGEM – catálogos, obras referidas em artistas

ARTISTAS PORTUGUESES E SUA RELAÇÃO COM A FOTOGRAFIA

Podemos destacar alguns artistas que se destacaram pelos seus trabalhos de fotografia nesta década. Noronha da Costa, 1111. Julião Sarmiento, Helena Almeida, Vitor Pomar, entre outros, são todos artistas que, neste período, não sendo fotógrafos, se apoderaram da fotografia para os seus trabalhos. Há uma aglutinação técnica da performance, do filme e da fotografia por parte destes criativos. Muitos dos bolseiros da Fundação Gulbenkian tiveram um papel preponderante para uma mudança significativa do panorama artístico nacional. Trazendo os conhecimentos dos locais onde anteriormente tinham estado a estudar e desenvolver os seus projectos, estes artistas começam a expor no fim de 60 mas só pós 25 de Abril a sua afirmação artística se estrutura em exposições colectivas e individuais.

Alguns artistas, que inicialmente usam a fotografia como ferramenta para os seus trabalhos principais, tomam a fotografia como uma técnica artística por si só, enquanto que outros aliam várias técnicas à fotografia, criando trabalhos experimentais, pertencentes a esta vaga de NOVA FOTOGRAFIA. Alguns artistas viram a câmara para o exterior, fotografando paisagens, outros para si mesmo, e alguns optam por trabalhar o objecto de forma conceptual. Começam a usar a fotografia em sequências, em séries de imagens, e incorporam nesta a paixão cinematográfica. rompem com uns cânones mas abraçam outros.

No seguimento do explanado, abordaremos alguns exemplos de obras dos artistas representados em O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968- 1980, (exposição na qual participei), para compreender como esta nova fotografia influenciou os artistas em Portugal.

Ângelo de Sousa criou os seus primeiros trabalhos de fotografia quando viveu em Londres entre 1967 e 1968 e em Portugal, quando posteriormente regressa. Compreendemos através destes trabalhos que ele usa a fotografia como uma ferramenta, para mapear, como vemos na sua obra “Umanistas”, onde nos são apresentadas fotografias captadas da janela de sua casa. Esta obra tem um carácter exploratório do foco sobre o olhar.

Por sua vez, Alberto Carneiro, profundamente ligado à natureza e ao seu estudo, usa a fotografia como documentação para as suas performances privadas na natureza, encontrando a sua narratividade na fotografia e texto.

As suas series fotográficas iniciadas em Londres fim da década de 60 transformam-se num dos aspectos mais significativos do seu trabalho. Nas series fotográficas reconhece-se o seu carácter ritualístico de forma mais intensa e explícita, pela presença do artista, pela forma como exterior é ostentado na narrativa das series-

Helena Almeida é uma das artistas que mais uso dá à fotografia e o integra com outras actividades artísticas, misturando técnicas. Trabalha muito a serialidade. Atentemos o exemplo de Desenho Habitado, 19xx, em que a artista se fotografa a si própria e depois de impressas estas imagens, opta por pintar por cima delas, para criar uma narrativa. Junta a pintura com a fotografia, dá à fotografia a condição de experimental que surge nesta época, através da fusão das técnicas. Outro exemplo experimental de Helena Almeida em podemos referir é XXX, em que para além das fotografias, a obra contém um fio de crina de cavalo, para que a obra faça sentido. Usa a fotografia como base do seu trabalho e como documentação das suas performances, adicionando depois algo para lhe dar um sentido. No âmbito da serialidade, é importante destacar *Ouve-me*, uma obra claramente serial, e das mais importantes da artista. MAIS

Também Vítor Pomar faz grande uso da serialidade e mapeamento, fotografando por exemplo o seu espaço de trabalho na Holanda, em CRUSH PROOF BOX.

Outros: FERNANDO CALHAU, NORONHA DA COSTA

Podemos assim compreender, através das obras de estes e outros artistas que a fotografia na década de 70 ganha uma nova importância, deixa de ser vista apenas com documental ou de imitação do real, e passa considerar-se também a fotografia experimental, um novo tipo de fotografia, como obra de arte, especialmente pós 25 de Abril, abrindo portas para a criação de novas obras de arte, consideradas nos dias de hoje as mais importantes desses artistas. Mais?

Convertem-se assim em aliados naturais da performance, que ajudam a materializar e perpetuar a mesma no tempo. A fotografia sofre uma reformulação no território das artes visuais.

O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL, 1968 - 1980

CONCEPTUALIZAÇÃO

O meu estágio na Culturgest teve início em Outubro de 2016, e a incidência principal foi a organização da exposição **“O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL, 1968 – 1980”**, que foi inaugurada no dia 19 de Maio de 2017, a par da exposição **SIMULTÂNEA**, a qual será abordada mais à frente. O intuito foi assistir o Professor Delfim Sardo e Mário Valente na organização e desenvolvimento desta exposição. Esta exposição apresenta trabalhos fotográficos da década de setenta de alguns dos mais conceituados artistas portugueses: Helena Almeida, Fernando Calhau, Leonel Moura, Julião Sarmiento, Ernesto de Sousa, José Barrias, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro e Vítor Pomar.

Como já descrito no capítulo anterior, numa época em que os artistas se encontram num luto da prática de pintura e curiosos pelos processos conceptuais da altura, a fotografia surge como uma oportunidade de experimentação, de inovação das obras de arte e de estudo das práticas fotográficas/fílmicas. Os artistas procuram uma linguagem mais fluída, mais prática e que permita um contacto mais directo com o real do que o que concretizam com a pintura e escultura, usando a fotografia para tal. Este grupo de artistas, não sendo nenhum deles fotógrafo, começam a usar a fotografia em séries de imagens – *o serialismo* - abrindo assim portas a um novo movimento. Começam a usar a câmara para fotografar o exterior, o interior (as pessoas?) (fotografando-se a si mesmos), ou ainda para trabalhar

objectos de uma forma mais conceptual. É no seguimento dessa experimentação que surge esta exposição, a qual pretende dar a conhecer ao público os resultados deste novo movimento nascido na década de 70. Nos pontos seguintes pretendo abordar cada uma das fases de produção desta exposição.



A par desta exposição, surge a exposição **SIMULTÂNEA**, a inaugurar no mesmo dia, onde são apresentadas obras da colecção, com alguns dos artistas presentes na exposição acima referida, obras estas que nada se relacionam com a fotografia. Surge assim um paralelismo interessante entre as duas exposições. Enquanto que a primeira apresenta exclusivamente obras fotográficas, quase todas de fora da colecção, a segunda apresenta obras não fotográficas e pertencentes à colecção da Caixa Geral de Depósitos. Estas acabam, no entanto, por se complementar, dado que ambas expõem trabalhos da década de 70, o que nos permite entender o que os artistas, claramente não fotógrafos, criavam e produziam para lá do experimentalismo da fotografia. Esta surge como ferramenta e não como disciplina, sendo muito interessante ver como este trabalho difere dos apresentados em **SIMULTÂNEA**. As duas exposições são como que um espelho uma da outra, na medida em que começam e terminam com os mesmos artistas. É uma forma interessante de conceptualizar a exposição de obras de arte, pois cria alguma relação de continuidade e complementaridade e permite ao visitante criar uma ligação entre elas.

PESQUISA

O meu trabalho neste estágio, na área da produção, acabou por ser essencialmente de pesquisa: desde a pesquisa das obras, da informação de cada uma destas, de informações sobre autores das criações que se pretendiam expor, passando pela pesquisa de textos da época, até à consulta de periódicos e livros de autor, e de outras informações para catálogo.

O primeiro passo para a criação de uma exposição é a escolha de um tema e dos artistas a apresentar. O professor Delfim Sardo já tinha uma ideia muito concreta da exposição que queria organizar, bem como dos artistas a usar e, portanto, o trabalho iniciou-se com uma pesquisa das obras de cada

um destes artistas para uma posterior selecção. Se havia artistas que o professor já sabia quais obras queria expor, de outros não tinha uma lista fechada e foi necessária uma pesquisa extensa de todas as obras. Esta pesquisa inicial demorou cerca de três/quatro semanas e foi-se prolongando de um modo mais casuístico, sempre que surgia conhecimento acerca da existência de uma outra obra.

Para além de identificar as obras, era necessário saber também quais as suas dimensões, locais onde esteve anteriormente exposta e a quem pertencia. Não pertencendo a obra à da colecção CGD, é importante saber quem pertence: a colecções privadas? A outros museus? aos próprios artistas? No caso de O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980, havia obras da colecção CGD, obras pertencentes à Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação de Serralves, à Associação Ernesto de Sousa, à Fundação Leal Rios, à Fundação Luso Africana para o Desenvolvimento, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, à Galeria Filomena Soares, à Colecção de fotografia contemporânea do Novo Banco e ainda obras das colecções dos próprios artistas, como por exemplo Julião Sarmento. A pesquisa destas obras foi feita na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde me dediquei à procura das obras em catálogos, livros temáticos, periódicos de arte, e livros de autor, entre outros. À medida que ia encontrando a referência às obras ia apontando os seus nomes, dimensões e propriedade e ainda os documentos onde eram mencionados. Com estas informações foi possível criar um dossier de produção (em anexo), com todas as informações, para posterior selecção.

Um dossier de produção de uma exposição é um documento onde se apresentam todos os detalhes considerados importantes para a elaboração de uma exposição. É importante que conste neste todas as informações pertinentes em relação a cada uma das obras: o nome, a data, as dimensões, a localização – a que colecção ou pessoa particular pertence, se tem e o qual o valor do seguro, e outras informações que possam ser relevantes. Tomemos como exemplo a obra de Ernesto de Sousa: para além das

informações básicas, foi necessário e importante colocar nas observações o tipo de material a usar (as televisões), os leitores dos textos presentes na obra na data da primeira apresentação da mesma e os textos a usar na performance. No mesmo período, foi feito um outro dossier de produção para a exposição SIMULTÂNEA, que serviu para contabilizar as obras, organizar os pedidos de empréstimo, e ter uma noção das obras escolhidas.

Uma pesquisa muito interessante de fazer foi a efectuada na Biblioteca Nacional, nos arquivos reservados. Uma das obras a apresentar na exposição, de Ernesto de Sousa, *The Promised Land: Requiem para Vilarinho das Furnas*, apresentada pela primeira vez em 1979, consistia numa performance, em que 4 artistas (Ana Hatherly, Ernesto de Sousa, Julião Sarmento e Teresa Gouveia O'Neill) liam textos da Bíblia, de Sigmund Freud e de Michel Foucault, escolhidos pelo artista, sendo que estas leituras eram acompanhadas de slides com fotografias de Vilarinho das Furnas. Para esta exposição optou-se por se apresentar uma nova performance, sendo que para tal era necessário encontrar as passagens apresentadas na década de 70. Em conversa com Isabel Alves, viúva de Ernesto de Sousa, foi sugerido que se consultasse a caixa 24 – 1.4.1. (36) do espólio de Ernesto de Sousa, nos documentos reservados da Biblioteca. Nesta encontrei vários documentos relacionados com a obra a apresentar: a folha entregue na inauguração, fotografias dessa mesma performance na inauguração, alguns dos textos lidos, na altura, os pedidos para deslocação do artista a Vilarinho das Furnas, notícias relacionadas com a barragem, além de documentos não pertinentes para esta acção. Esta pesquisa foi útil para a performance e para a validação dos textos a incluir no catálogo, uma vez que nos permitiu compreender que passagens o artista escolheu para a primeira apresentação de *The Promised Land: Requiem para Vilarinho das Furnas* e assim recriar a mesma **quá**si fielmente.


THE PROMISED LAND

by


Ernesto de Sousa



THE PROMISED LAND - REQUIEM FOR VILARINHO DAS FURNAS
Video action in Vilarinho das Furnas: 5 October 1979



Video-sculpture: 4/3 monitors to 4 cassettes UNATIC system 525 lines CCIR 1/4" idea, Scotch cassettes, Performance with 4 voices. DIRECTION OF ERNESTO DE SOUSA. Collaboration of Fernando Curado Matos, Luisa Matos, Isabel Alves and Vitor Leitão. Produced by Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém (Cultural Site Dept.) with the support of Park Nacional Gerês. Technical support of "Instituto de Tecnologia Educativa". Duration: 20 minutes. S.N.B.A. (Fine Arts Association) included in the collective expo. "Arts Portuguesa Hoje". Performance on January 17th, 19, 00 hrs. Voices: Ana Hatherly, Ernesto de Sousa, Julião Sarmento and Teresa O'Neill. Documental photos of the performance Alberto Picco and Monteiro Gil.


 REPÚBLICA PORTUGUESA
 MINISTÉRIO DA AGRICULTURA E PISCAS
 SECRETARIA DE RECURSOS DO PORMENTO AGRÁRIO
 Direcção Geral do Ordenamento e Gestão Florestal
PARQUE NACIONAL DA PENEDA-GERÉS
 Tâmega, 2-64 72

Exmº Senhor
 Ernesto de Sousa
 Travessa Pala-85, 15 - 1ª Esqª, s.
 120-133-04

Sua referência: Sua comunicação de: Nome referenciado: Rua R. Gerês, 20-B - P. R. A. G. A.
 10/3 - 0703

ASSINADO: *[Signature]*

Neste resgate a T. Exmº o cheque nº 492 029 de euro 15 660,00, relativo a um subsídio concedido para a elaboração da sêrie-vídeo "Requiem para Vilarinho das Furnas".
 Cumpre-se informar que este subsídio tem como contrapartida a entrega a este Parque Nacional duma cópia da sêrie-vídeo.
 A fim de ser legalizado, junto resgate a T. Exmº o respectivo recibo.

Com os melhores cumprimentos,
 O SUPERVISOR SILVÍCOLA
 Director do Parque Nacional,
[Signature]

AS/SP

Oficina de S. João - Page 7/3

Paralelamente a esta pesquisa, a presença em algumas reuniões relacionada com a produção das exposições, reuniões com Serviços Educativos e mais tarde a participação na montagem da exposição (a abordar num tópico mais à frente) foram muito úteis para a compreensão do processo de criação de uma exposição e do modo como todos os departamentos se conseguem integrar naquele.

ARTISTAS E OBRAS

Para a exposição **O Fotógrafo Acidental: Serialismo e Experimentação em Portugal, 1968-1980**, o professor Delfim Sardo seleccionou os seguintes artistas: Helena Almeida, Ernesto de Sousa, Jorge Molder, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, José Barrias, Vítor Pomar, Leonel Moura, Fernando Calhau e ainda Julião Sarmento. Após a selecção dos artistas, seguiu-se a pesquisa e escolha das obras. Apresento em baixo uma pequena bibliografia de cada um dos artistas, feita a partir da recolha de informação de vários catálogos e websites oficiais dos artistas, galerias com obras desses artistas, bem como uma listagem das obras.

LISTAGEM DAS OBRAS

ALBERTO CARNEIRO

Título: **Operação Estética em Vilar do Paraíso**

Data: 1973

Técnica: Provas em gelatina de sais e prata e papel impresso (76 elementos)

Dimensões: 30,2 x 42,2 cm (cada)

Localização: Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



Título: **Operação Estética no Alto de S. João (Aregos)**

Data: 1974 – 1975

Técnica: Provas em gelatina de sais e prata e papel impresso (44 elementos)

Dimensões: 32 x 44 cm (cada)

Localização: Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



Título: **Ele mesmo – outro**

Data: 1978 – 1979

Técnica: provas em gelatina de sais de prata montadas sobre contraplacado de madeira (288 elementos)

Dimensões: 17,8 x 17,8 cm (cada)

Localização: Coleção Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa



ÂNGELO DE SOUSA

Título: Sem Título (da série Londres)

Data: 1968

Técnica: Dispositivos a cores

Dimensões: Variáveis

Localização: Colecção Particular



Título: Umanistas

Data: 1968 – 1970

Técnica: Provas em gelatina de sais de prata

Dimensões: 21 x 30 cm ; 30 x 21 cm

Localização: Colecção particular



Título: A Mão

Data: 1976 - 1978

Técnica: diapositivos a cores (99 elementos)

Dimensões: variáveis

Localização: Colecção particular



ERNESTO DE SOUSA

Título: **The Promised Land: Requiem para Vilarinho das Furnas**

Data: 1979 - 1980

Técnica: Vídeo-escultura para quatro monitores; vídeo U-Matic transferido para HD (preto e branco, som 26'40'') 625 linhas; performance com leitura simultânea de 4 textos (excertos da Bíblia, Sigmund Freud e Michel Foucault, 20')

Dimensões: Variáveis

Localização: Espólio Ernesto de Sousa/ Coleção Isabel Alves



FERNANDO CALHAU

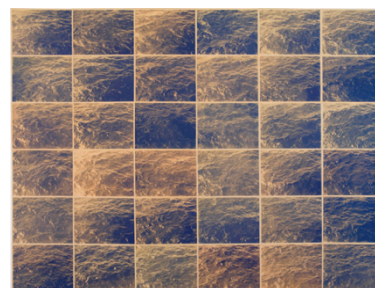
Título: **#71 (Time-Space)**

Data: 1976

Técnica: Papel heliográfico (36 elementos)

Dimensões: 180 x 250 cm

Localização: Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



Título: **#68, Night Works**

Data: 1978

Técnica: provas de gelatina em sais de prata (80 elementos)

Dimensões: 77 x 517 cm (17x23 cm cada)

Localização: Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, Lisboa



Título: **#67, Night Works**

Data: 1977

Técnica: provas de gelatina em sais de prata, acrílico sobre tela e palhetas sobre tela (12 elementos)

Dimensões 138 x 356 cm (total dos painéis)

Localização: Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa



Título: **#86 (de um ponto ao infinito)**

Data: 1976

Técnica: Provas em gelatina de sais de prata (8 elementos)

Dimensões: 27 x 362 cm

Localização: Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa

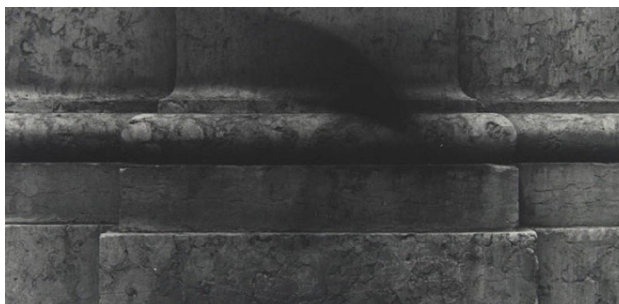
Título: **Stage**

Data: 1977

Técnica: provas em gelatina de sais de prata (36 elementos)

Dimensões: 11 x 23cm (cada)

Localização: Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa



HELENA ALMEIDA

Título: **Ouve-me**

Data: 1979

Técnica: prova de gelatina em sais de prata (16 elementos)

Dimensões: 17,5 x 23,5 cm

Localização: CGD – Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa



Título: **Ouve-me**

Data: 1980

Técnica: fotografia p/b (8 elementos)

Dimensões: 30 x 50 cm

Localização: Galeria Filomena Soares, Lisboa



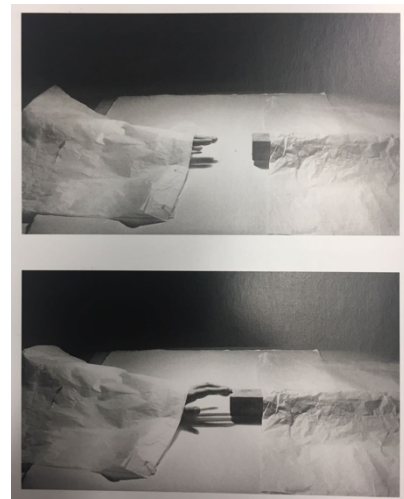
Título: **Sente-me**

Data: 1979

Técnica: Fotografia a p/b (5 elementos)

Dimensões: 52,6 x 77,7 cm (cada)

Localização: Coleção Fundação Leal Rios, Lisboa



Título: **Pintura Habitada**

Data: 1976

Técnica: Tinta Acrílica e fotografia a preto e branco (14 elementos)

Dimensões: 40 x 60 cm (cada); 80 x 420 cm (total da obra)

Localização: Fundação Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa



Título: **Desenho Habitado**

Data: 1976

Técnica: Fotografia a preto e branco, Desenho e Colagem (12 elementos)

Dimensões: 40 x 50 cm (cada)

Localização: Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa



Título: **Tela habitada**

Data: 1977

Técnica: provas em gelatina de sais de prata e tinta acrílica (12 elementos)

Dimensões: 29,5 x 39.5 cm

Localização: Colecção de Fotografia Contemporânea do Nobo Banco, Lisboa



Título: **Tela Habitada**

Data: 1976

Técnica: Fotografias a preto e branco (16 elementos)

Dimensões: 30 x 40 cm (cada) ; 126,5 x 167,5 cm (total da obra)

Localização: Galeria Filomena Soares, Lisboa



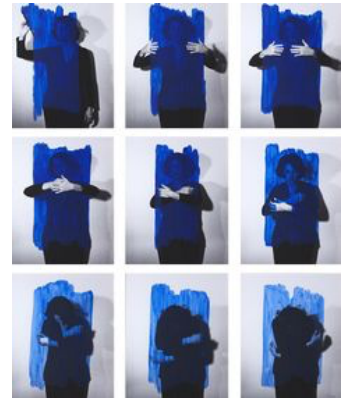
Título: **Para um enriquecimento Interior**

Data: 1976

Técnica: fotografia a preto e branco e tinta acrílica azul (9 elementos)

dimensões: 62,5 x 52,6 cm (cada)

Localização: Coleção Fundação Leal Rios, Lisboa



Jorge Molder

Título: **Vilarinho das Furnas (Uma Encenação)**

Data: 1975 - 1977

Técnica: provas em gelatinas de sais de prata sobre papel Kodalith

Dimensões: Variáveis

Localização: Coleção do artista



JOSÉ BARRIAS

Título: **Barragem**

Data: 1980

Técnica: Fotografia e Vídeo/Super 8 (14 elementos)

Dimensões: 202 x 497 cm (total da instalação das fotografias)



JULIÃO SARMENTO

Título: **1947**

Data: 1978

Técnica: provas de gelatina de sais de prata montadas em pvc; acrílico sobre tela, placa de latão gravada, peanha em madeira de carvalho (um elemento)

Dimensões: 122x216 cm, 11x223 cm, 122x211 cm, 122x195 cm, 122x200 cm, plinto: 50x 20,6 x 30,3 cm

Localização: Colecção do artista



Título: **Don Juan**

Data: 1976

Técnica: Provas de gelatina em sais de prata e foto-textos montados em platex, gaiola e pássaro, vitrines com edições dos livros Selected Poetry and Letters (de Lord Byron) e The Observer's, Book os Birds; gravação áudio (leitura de Lord Byron, Don Juan, 32')

Dimensões: 46 x 40 cm (39 elementos), 30 x 24 cm (74 elementos), 30 x 39 x 21,5 cm (gaiola), 28 x 38 x 6,5 cm (vitrines)

Localização: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



Título: **Projecto para “Door Piece”**

Data: 1976

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (12 elementos)

Dimensões: 11,5 x 41,3 cm

Localização: Colecção do artista



Título: **Projecto para “Dicionário”**

Data: 1975

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (6 elementos)

Dimensões: 23,3 x 83 cm

Localização: Colecção do artista



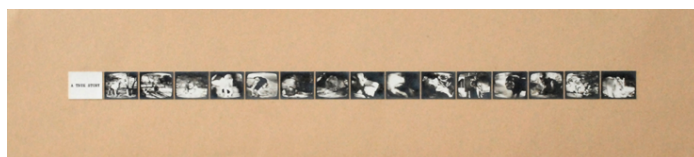
Título: **Projecto para “A true story”**

Data: 1975

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina e foto-texto montado em cartolina (um elemento)

Dimensões: 12,1 x 54,4 cm

Localização: Colecção do artista



Título: **Projecto para “Sem Título (Lena e Peles)”**

Data: 1975

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (3 elementos)

Dimensões: 27,7 x 46 cm (totais)

Localização: Colecção do artista



Título: **Projecto para “Memoy Piece (two friends)”**

Data: 1976

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (20 elementos); texto dactilografado em cartão (um elemento)

Dimensões: 49,7 x 65,1 cm

Localização: colecção do artista



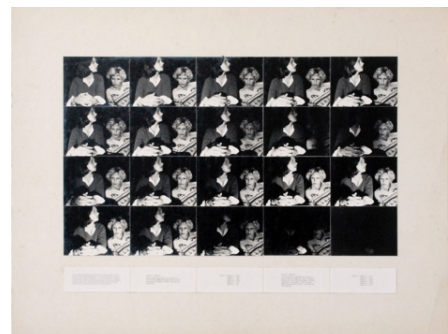
Título: **Projecto para “Light Place”**

Data: 1976

Técnica: Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (20 elementos) ; foto-texto montado em cartão (5 elementos)

Dimensões: 50,5 x 65,1 cm

Localização: colecção do artista



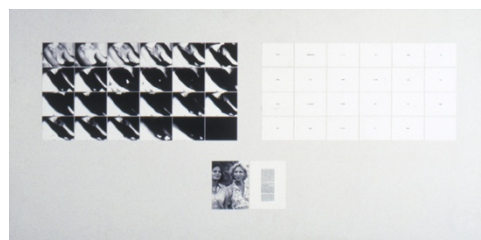
Título: **Projecto para “Sem Título (Bataille)”**

Data: 1976

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (52 elementos)

Dimensões: 37,5 x 70,4 cm

Localização: Colecção Thieck, Paris



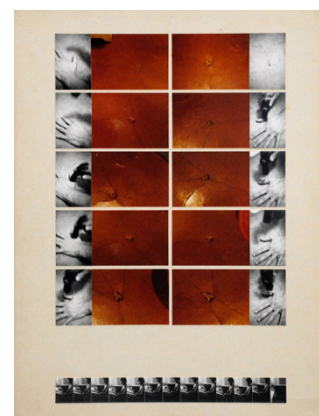
Título: **Projecto para “Alice”**

Data: 1977

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina (23 elementos) ; fotografias a cores em cartão (10 elementos)

Dimensões: 65 x 50 cm

Localização: Colecção do artista



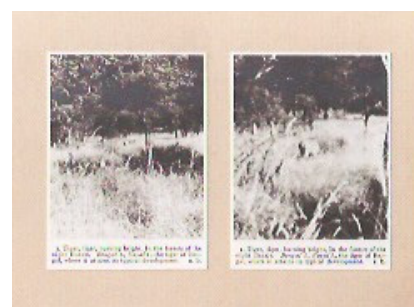
Título: **Projecto para “Tiger, Tiger...”**

Data: 1975

Técnica: provas de gelatina em sais de prata montadas em cartolina

Dimensões: 23,7 x 31,5 cm

Localização: Colecção do artista



LEONEL MOURA

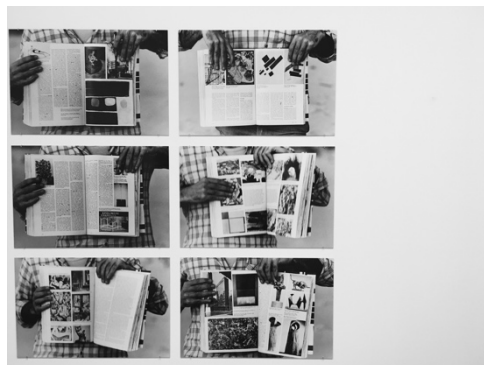
Título: **História**

Data: 1976

Técnica: prova de gelatina em sais de prata (6 elementos)

Dimensões: 50,5 x 76,5 cm (cada)

Localização: Colecção do artista



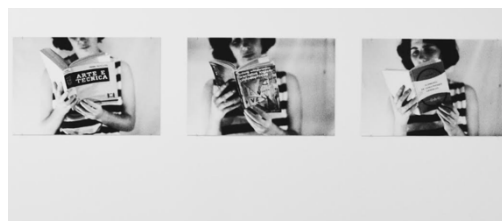
Título: **Leituras**

Data: 1977

Técnica: prova de gelatina em sais de prata (12 elementos)

Dimensões: 50,5 x 76,5 cm (cada)

Localização: Colecção do artista



VÍTOR POMAR

Título: **Crush Proof Box**

Data: 1972

Técnica: Fotografia p/b em papel baritado (47 elementos)

Dimensões: 46 x 70 cm (41 elementos); 70 x 46 cm (6 elementos)

Localização: Fundação Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna, Lisboa



Título: **R&B**

Data: 1972

Técnica: Fotografia

Dimensões: 100 x 210 cm

Localização: Fundação Calouste Gulbenkian –
Colecção Moderna



Título: **Sem Título**

Data: 1970

Técnica: Fotografia p/b (4 elementos)

Dimensões: 140 x 200 cm

Localização: Col. Fundação Serralves – Museu de Arte
Contemporânea, Porto. Aquisição em 2001



Título: **Cieux! (Teotihuacan)**

Data: 1974

Técnica: prova em gelatina de sais de prata

Dimensões: 65 x 17 cm

Localização: Col. Fundação Serralves –
Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 2001



PRÉ-PRODUÇÃO

Um dos primeiros passos da pré-produção de uma exposição é o pedido de empréstimo das obras de arte às instituições a que estas pertencem, assim que se fecha a listagem das obras a integrar a exposição. Os pedidos de empréstimo variam de acordo com o número de obras a solicitar a cada uma destas instituições. O processo inicia-se através do envio de uma carta formal, onde se explica o teor da exposição, as datas da mesma e se dá conhecimento da intenção de usar uma das obras da instituição a quem esta carta se dirige. A acompanhar, segue uma ficha com a lista e descrição detalhada de cada uma das obras de arte (a que for possível encontrar, por vezes não é fácil encontrar/confirmar datas e dimensões). A instituição, remetente, pessoa particular, ao receber estes documentos confirma e acrescenta os detalhes apresentados, os valores de seguro e estado da obra e devolve o documento assinado, oficializando assim o processo. Se assim o entenderem, podem requerer, através de um contracto, saber quais as condições a que a obra vai estar sujeita, informações do espaço, da montagem, entre outros.

Para esta exposição em concreto, e uma vez que a maioria das obras não pertencia à colecção CGD, foram efectuados pedidos de empréstimo de obras à Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação de Serralves, à Associação Ernesto de Sousa, à Fundação Leal Rios, à Fundação Luso Africana para o Desenvolvimento, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, à Galeria Filomena Soares, à Colecção de fotografia contemporânea do Novo Banco e ainda aos próprios artistas. Esta tarefa foi efectuada pela Dr. Paula Santos, (produção) responsável pelos empréstimos e seguros na Culturgest. Em anexo encontra-se um exemplo desta lista de empréstimos.

Nem sempre estes pedidos de empréstimos são processos fáceis: por vezes não se consegue localizar a obra, ou o contacto com o seu proprietário é demoroso, outras vezes ao pedirmos as obras não sabemos qual o seu

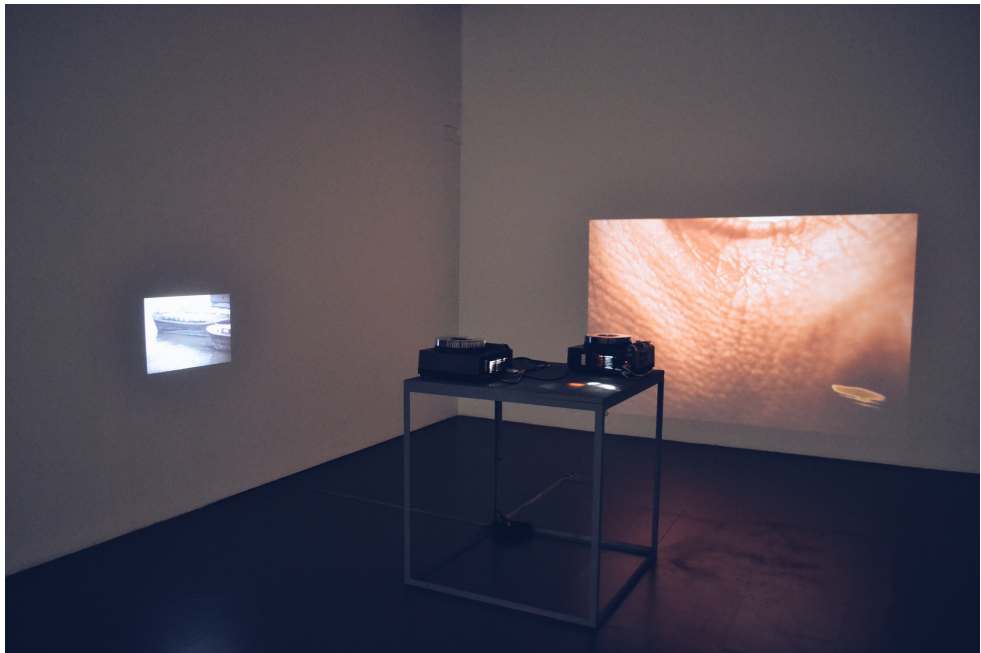
estado e as suas condições para exibição, seja a nível do ambiente, dos materiais necessários, entre outros, tornando esta fase uma fase demorada, com alguns contratempos/obstáculos.

Tomemos como exemplo as obras de Ângelo de Sousa. *A mão*, 1976-1978, *Sem título (de série Londres)*, 1968, e *Umanistas*, 1968-1970, são obras de arte seriais. Enquanto que o primeiro trabalho mostra fotografias experimentais da sua mão, a segunda e terceira obra consistem numa série de fotografias tiradas pelo artista aquando da sua estadia em Londres, e fotografias tiradas da janela da sua casa no Porto nos anos seguintes a ter voltado de Londres. Estas obras, datadas da década de 70, são fotografias ainda tiradas em película, em rolos, para serem posteriormente reveladas e impressas para apresentação. Os negativos originais não se podem reproduzir, e como tal é necessário duplicar os slides. É quase necessário criar as obras de raiz. Se há uns anos a facilidade em revelar, criar duplos dos negativos era ainda uma tarefa relativamente fácil, devido à abundância de película e de laboratórios de revelação, hoje em dia é cada vez mais raro encontrarmos estas películas (especiais da época, que criavam logo um original e um duplo) para além das genéricas. Também os locais de revelação e duplicação da mesma têm fechado e hoje em dia são escassos os locais em Portugal. Isto torna a tarefa da duplicação ainda mais complicada. No caso da série de “Londres”, de Ângelo de Sousa, o processo foi dividido entre a Gamut e uma casa em Londres que também ajudou na duplicação. Só aqui, os níveis de produção são muito mais complicados e elevados, quer a nível prático, quer a nível monetário, e conseguimos perceber a dificuldade que é criar uma exposição, neste caso de fotografia, em que as obras quase que têm que ser “re-criadas”, e não são as já existentes.

Assim que foi ultrapassado este momento, ou antes em simultâneo com este momento, há que encontrar os aparelhos certos para apresentar as obras ao espectador. Enquanto que em *UMANISTAS* as fotos foram impressas e emolduradas, as outras duas obras do artista eram apresentadas através de um projector de slides, aparelhos cada vez menos utilizados, se não mesmo descontinuados. É necessário fazer um esforço

maior para encontrar os aparelhos adequados. Houve uma preocupação com encontrar os materiais, aparelhos, etc, adequados à época da exposição, para manter uma certa coerência. À partida, o mais fácil seria reproduzir as obras e adapta-las para dvd, mp3, outros, mas assim passaria a ser uma demonstração do que seriam as obras se fossem reproduzidas de tal maneira, passava a ser documentação, o espectador teria noção que anteriormente tinha sido exposto num projector de slides, ou numa televisão da época, mas não o veria, podendo não ter tanto impacto, perdendo-se essa noção de ser uma exposição dos anos 70-80. Assim, com a procura e uso destes aparelhos de época, foi possível criar uma ambiência dentro da exposição em que o espectador se sentiu na época que pretendemos demonstrar, e para além as obras conseguiu perceber o modo como elas foram pensadas, o modo como o artista as pensou para serem apresentadas, bem como os métodos “antigos”, mais trabalhosos que nos dias de hoje.

A escolha das fotografias em si também foi um processo demorado. Não sendo obras terminadas pelo artista, coube ao curador fazer a selecção das fotografias a usar, a partir dos slides que existiam no arquivo de Ângelo de Sousa. Como os slides originais datam a década de setenta, encontram-se já muito fragilizados e degradam-se muito rapidamente com a luz, tendo por isso que ser preservados, o que obrigou a uma duplicação dos slides. De xxx negativos foi feita uma pré selecção das mesmas, que foi reduzindo o numero de negativos até se obter o numero final de 80 diapositivos. (CONFIRMAR) Foi uma tarefa trabalhosa, principalmente porque a escolha teve que ser feita a partir dos negativos encontrados, que pareciam adequados mas acabavam por não ser quando vistos em ampliado.



Paralelamente à produção de exposições, o departamento dos Serviços Educativos cria eventos, workshops, para as acompanhar. Os Serviços educativos têm sempre a preocupação de integrarem as exposições nos seus planos programáticos e esta exposição não foi excepção. No mês de Maio a programação contou com alguns encontros com professores, uma antevisão da exposição com o Delfim Sardo, e um debate com os responsáveis dos Serviços Educativos. Existem depois ao longo de toda a duração da exposição visitas jogo, que têm como destinatários crianças e escolas. Por fim existem algumas visitas guiadas para adultos, com o curador. Fizeram-se parcerias com conhecedores e especialistas do tema, como por exemplo a AICA e o ifotografiap??, para criarem assim as conversas temáticas em torno da exposição, contando com a participação de Marc Lenot, Sérgio Mah, Emília Tavares e Margarida Medeiros, sendo que qualquer interessado pode assistir, participar nas mesmas. Para além disso fizeram-se contactos com os alunos da Escola Secundária António Arroios para que estes pudessem integrar nos seus estudos uma parte mais prática e profissional, através da filmagem de entrevistas e da exposição. Privilegia-se o que está feito, agilizam-se os contactos existentes e rentabilizam-se os esforços para assim criar actividades relacionadas com a exposição sem estar em falta com a parte técnica, conhecimentos.

Aquando da montagem de uma exposição, e num espaço desconhecido, é necessário estudá-lo, e para esta exposição criei algumas plantas virtuais do espaço, onde colocava as obras. Para tal recorri ao sketch up, e a partir das plantas que tinham a possível localização das obras, criei esses modelos 3d, para percebermos a localização no espaço de cada uma. Acho um programa útil porque permite ter uma noção do espaço a usar, se as obras se “atropelam”, outros. ??? organização mapa de montagens.

MONTAGENS

As montagens desta exposição tiveram início no dia 8 de Maio, assim que se terminou a desmontagem da exposição anterior, **Alice Creischer**. As montagens iniciam-se com a equipa de obras do espaço, para acrescentar e/ou retirar paredes, criar corredores, conforme a planta acordada previamente com o curador. Houve uma grande alteração do espaço, relativamente à exposição anterior, para que as obras funcionassem no espaço. Pessoalmente, considero que o espaço terminado ficou bastante funcional e intuitivo, a pessoa sabe como se movimentar, e por onde seguir, sem nunca haver uma sobreposição enorme das obras, não se torna massudo para o espectador. É um pouco labiríntico, mas funciona bem com a disposição das obras.

Assim que a equipa de obras terminou as primeiras obras, e equipa de montagem começou a montagem da exposição em si. Acompanhei esta montagem da exposição todos os dias, e considero que isto foi uma mais valia pois aprendi imenso com os vários elementos da equipa de montagem.

Quando as obras chegam à galeria/museu onde vão ser expostos, vão sendo distribuídas pelo espaço de exposição conforme a montagem da mesma. Por norma vêm embaladas e guardadas em caixas do local de origem, e só se procede à desembalagem destas obras junto do local onde vão ser colocadas. Geralmente as obras emprestadas vêm do local de empréstimo fazem-se acompanhar de uma ficha de peritagem, onde constam as informações da obra, desde o modo de desembalar, passando pelas instruções de montagem (se a obra assim o necessitar) até aos danos que as obras podem conter. É importante que a obra se faça acompanhar desta ficha para que se algo acontecer entre viagens, ou à chegada da obra, se saiba onde aconteceu, e não tenha que se responsabilizar as entidades sem saber os factos.



À chegada à instituição, esta ficha de peritagem é verificada, e faz-se numa verificação, uma peritagem da obra. A peritagem das obras serve para identificar problemas, observações, alterações verificadas na obra, acrescentando-os à ficha de peritagem existente ou criando uma nova, se não for acompanhada da mesma. Assim, torna-se possível compreender qual o estado da obra antes e depois da exposição, para garantir o mínimo de danos possíveis. A equipa de montagem da Culturgest preocupa-se em fazer sempre a peritagem das obras.

Como é feito este processo de peritagem das obras?

A peritagem das obras consiste na documentação fotográfica das obras de arte, feita desde o momento em que as obras chegam à instituição da exposição. As obras são fotografadas na caixa, fora da caixa, embrulhadas, enquanto se abre a peça e complemento desembalada. Depois de desempacotadas, as peças são avaliadas individualmente e fotografam-se todos os pormenores encontrados na obra, ao mesmo tempo que se assinalam os mesmos numa ficha de peritagem.

No caso específico das obras da Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna uma *courier* esteve sempre presente a acompanhar a verificação das obras da sua instituição, participando também na peritagem das mesmas. Nesta peritagem procuram-se pequenos danos e ou modificações da peça, sejam estes retoques, vidros partidos, manchas, riscos, lixo, molduras danificadas, desgaste da peça devido à luz, entre outros.

Para a exposição **O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980** assisti e ajudei na peritagem das obras de arte. As primeiras obras às quais assisti à peritagem foram Pintura Habitada, 1976, e Desenho Habitado de 1976, de Helena Almeida. Uma das fotografias de Pintura Habitada apareceu com um vidro lascado. O que fazer nestas situações? O ideal é contactar a instituição a quem a obra pertence, informar a ocorrência e em conjunto tentar chegar a uma solução. Neste caso não foi necessária uma troca do vidro da peça, por ser uma lasca muito pequena,

que em nada afectava a visualização ou segurança da obra, mas, através das fichas de peritagem, esta ocorrência ficou aponte e todas as partes tomaram conhecimento da mesma, para que mais tarde possa ser resolvido.

Se há peças em que o processo de peritagem é bastante demorado e minucioso, há outras em que esta se torna mais simples, seja pela dimensão da obra, o número de peças da mesma, ou o material. Consideremos o exemplo da obra de arte *#68, Night Works, 1978*, de Fernando Calhau. Esta obra conta com 80 provas de gelatina em saís de prata, mas a sua grande maioria consiste em fotografias muito escuras, completamente pretas, tornando o processo mais rápido, por ser mais fácil de identificar os riscos, lixo, detalhes.



Apesar de haver uma pré-definição do espaço das obras na planta, com a visualização das mesmas no espaço, a planta tem tendência a sofrer pequenas alterações, para que a apresentação das mesmas se torne mais agradável ou funcional. As obras projecto de Julião Sarmento, apesar de já terem um lugar pré-definido para serem colocadas, tiveram que ser experimentadas, através da recolocação e troca de posições entre elas até se encontram uma disposição que agradava ao Professor Delfim Sardo, e que era agradável à vista. Outro exemplo a mencionar são as obras de Fernando Calhau. Inicialmente pensadas para uma parede, acabaram por ser recolocadas para que fizessem sentido no trajecto pela exposição e para que outras obras coubessem no lugar destas.

O processo de colocação das obras na parede é feito pela equipa de montagens, de acordo com as normas estabelecidas pelo curador e/ou coordenador de produção: há que definir altura das obras, local de colocação dos materiais tecnológicos, se estes existirem na exposição, altura das tabelas. Durante a montagem desta exposição a equipa, constituída por 10 pessoas dividiu-se pela galeria, para que esta fosse mais rápida. Assim que se terminou a montagem das obras, procede-se à limpeza da galeria e por fim à colocação das tabelas, segundo medidas predefinidas.





O material é um ponto fulcral da produção de uma exposição. Como referido anteriormente em 3.3. Pré-Produção, através do exemplo das obras de Ângelo de Sousa, esta exposição, por ter como época a década de 70, O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL 1968-1980 é uma exposição que conta com o apoio de material tecnológico existente nessa altura, obsoleto nos dias de hoje. Para manter a “veracidade” da exposição e para que as obras possam ser apresentadas na íntegra no seu formato original, e não sejam assim apenas uma “ projecção” do que seria naquela época, foi importante tentar ser o mais fiel possível aos materiais de época. Procuraram-se encontrar projectores de slides, e televisores antarex em boas condições para a apresentação das obras, e também houve um cuidado em, nas obras que tiveram que ser reproduzidas de novo, o fazer nos materiais em que haviam sido reproduzidos anteriormente. Assim, foi possível tornar a exposição mais “realista” e agradável, apetecível, provocando uma curiosidade a um público mais alargado: se por um lado o espectador mais novo está curioso por não estar familiarizado com o material, por outro provoca uma sensação de nostalgia ao público mais adulto, que se lembra destes mesmos materiais dos seus tempos de escola, daquela época, do trabalho.

As montagens da exposição terminaram no dia da sua inauguração, dia 19 de Maio, tendo demorado, portanto cerca 11 dias até ficar pronta para apresentação.

PERFORMANCE

The Promised Land: Requiem para Vilarinho das Furnas, 1979-1980, é uma obra de Ernesto de Sousa, apresentada pela primeira vez em 1980, na exposição “Arte Portuguesa Hoje”, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, e contou com uma performance: quatro televisores passavam as imagens fotografadas pelo artista na barragem de Vilarinho das Furnas, enquanto Julião Sarmiento, Ana Hatherly, Ernesto de Sousa e Teresa Gouveia O’neill liam passagens da Bíblia e de textos de Sigmund Freud e Michel Foucault. Para esta exposição, tentou recriar-se esse momento, através de uma nova performance da obra. No hall da Caixa Geral de Depósitos, entre as duas galerias de exposições foram colocadas televisões com os mesmos conteúdos de 1980, e Delfim Sardo, Julião Sarmiento, XX e XX leram os mesmos textos, durante a inauguração da exposição. Para que esta obra fizesse sentido neste local, foi necessária uma adaptação do espaço, para que este pudesse suportar os televisores e a gravação da leitura dos textos (previamente feita para que durante todo o período de exposição possa ser observada), tendo também sido este trabalho efectuado pela equipa de montagens.



EQUIPA TÉCNICA

Curador

Delfim Sardo

Coordenação de produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopres

Paula Tavares do Santos

Fernando Teixeira

Inês Ferreira (estagiária)

Montagem

Joana Batel

Bruno Cecílio

Rute Delgado

Heitor Fonseca

Ricardo Leite

Laurindo Marta

João Nora

Sílvia Santos

Maria Torrada

Isabel Zarazúa.

CATÁLOGO O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM PORTUGAL, 1968 - 1980

Um catálogo de exposição, um livro de artista ou um livro de texto, ainda que tenham uma relação entre si, na medida em que todos eles surgem para apresentar conhecimentos, histórias e ideias, apresentam níveis de produção distintos.

A ideia para um catálogo, livro de artista, e/ou livro de texto parte normalmente do curador, e surge com o intuito de servir como um registo da exposição e documentação apresentada. Pretende-se com este produzir conhecimento e justificar a reunião das obras em exposição. O curador desenvolve um trabalho essencialmente curatorial, preocupa-se com a concepção do livro: é dele que vem a ideia, é ele que escolhe o modelo do livro, os conteúdos do mesmo - textos, imagens, ordem de apresentação das obras, outros. Cabe, portanto, a ele decidir quais os conteúdos a constar no catálogo e, por isso, conceber todo o livro.

A par do curador, é de extrema importância haver um coordenador editorial. Este coordenador assume como que a função de pivot, é o elo de ligação entre todos os colaboradores deste catálogo. Esta pessoa organiza todos os conteúdos, depois de escolhidos pelo curador, e preocupa-se em dar-lhes coerência: recolhe todos os textos e imagens a contar no catálogo, preocupa-se em garantir que não há gralhas nos textos ou discrepâncias nas traduções, garantir a qualidade das imagens, a precisão e correção das legendas, em enviar todos os documentos para os designers e gráfica para que se cumpram prazos sem problemas. Este editor tem, pois, que ter uma articulação muito próxima com todas as partes - desde os fotógrafos para fotografias que sejam necessárias, passando pela Sociedade Portuguesa de Autores (S.P.A.) para procurar os autores de fotos, até às instituições para recolher as fotos e as autorizações para recolha de fotos tiradas nas mesmas, tradutores e designers - para que seja possível coordenar a produção de um

catálogo. Para o poder fazer, é essencial que conheça a fundo os conteúdos do livro, saiba olhar para o mesmo de um ponto de vista crítico e que entenda que o livro vai ser visto por pessoas que nem sempre são entendedoras de arte, conhecedoras das obras ou da exposição sendo por isso essencial que haja um fio lógico e um critério que seja aplicado ao longo do livro para que este seja coerente. Por exemplo: em certas situações em que poderá haver mais que um autor a escrever no catálogo, geralmente sobre o mesmo tema, estes nem sempre se referem ao tema com o mesmo nome, e é importante garantir que a nomenclatura seja uniforme para que haja a coerência acima referida, e seja possível uma leitura correcta do mesmo. (nome de obras, por exemplo)

Em conjunto com o designer, que é a pessoa responsável por dar uma forma e design aos conteúdos escolhidos pelo curador, o coordenador deve assegurar-se que a criação do catálogo segue os requisitos, se não há erros de paginação, verificar a posição das imagens, se as notas de rodapé estão nos sítios certos, se os textos com que o designer está a trabalhar são de facto os vistos pelo revisor, e as traduções correctas. O designer preocupa-se assim só e apenas em dar imagem à ideia do curador e coordenador editorial.

Assim que este processo termina, o catálogo está pronto para impressão, tarefa executada pela gráfica, de acordo com o formato desejado, tipo de papel, tipo de capa, entre outros.

Ainda na produção do catálogo, podemos destacar com colaboradores essenciais a S.P.A. (Sociedade Portuguesa de Autores) e os fotógrafos. O coordenador contacta a Sociedade Portuguesa de Autores quando tem uma imagem e não consegue creditá-la, por haver falta de informação sobre o detentor de direitos da mesma. Esta sociedade preocupa-se em procurar os autores das fotos para que seja possível creditá-los no catálogo, para evitar problemas por falta de creditações. Os fotógrafos são contactados quando é necessário fotografar mais obras, por falta de qualidade, por não haver imagens das mesmas, ou até mesmo pela questão de direitos de autor acima referida.

Para que a produção do catálogo seja mais fácil, cria-se um calendário de produção, que se tenta cumprir e trabalhá-lo ao contrário. Se, por exemplo, precisamos do catálogo para a inauguração da exposição que este acompanha, podemos a partir daí fazer uma estimativa, para trás, onde calculamos o tempo de cada uma das fases de produção do catálogo, desde a pesquisa dos textos, recolha das imagens, formatos e traduções. O tempo necessário para a impressão varia com o formato, tipo de papel, tipo de capa, outros, sendo por isso importante saber todos os detalhes para que se possa então organizar o calendário. Por norma, demora 2 a 3 semanas e pode chegar a 4 se a capa for mais trabalhosa. Para que se inicie a produção, o designer deve enviar o documento final para a gráfica e para conseguir fazer o trabalho correctamente, todos os conteúdos lhe devem ser entregues com pelo menos duas semanas de antecedência, para haver tempo suficiente para formatações, revisões, verificação de nomes e dimensões de obras, conseguindo-se assim corrigir o equívoco e não perpetuar o erro.

Para a exposição O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980, criou-se um catálogo convencional com o mesmo nome, onde se reúnem todas as obras expostas e uma colectânea de textos, com o objectivo de enquadrar e justificar a reunião destas obras, como acima referido. Para este catálogo interessava alargar o espectro e introduzir o contexto internacional, tendo por isso Sérgio Mah escrito um texto que consta no catálogo, sobre o contexto da utilização da fotografia de forma artística no enquadramento internacional até aos anos 70, enquanto que o texto do Professor Delfim Sardo nos transmite a informação do panorama nacional, ao que os artistas portugueses tinham acesso, e compreendemos como se enquadram com os restantes países da Europa.

Para a elaboração do catálogo foi, também, necessária uma pesquisa, centrada na procura de textos de época sobre fotografia experimental nos anos 70 em Portugal, bem como textos referentes às obras escolhidas. Para tal, recorri de novo à biblioteca de arte da Gulbenkian e ainda à Biblioteca Nacional e à ARCO, para pesquisar textos críticos de época em semanários generalistas como o SEMPRE FIXE, Diário de Notícias, entre outros. Serviu esta pesquisa para compreender o contexto em que as obras expostas surgem. Compreender qual o panorama da fotografia na década apresentada na exposição, a aceitação da fotografia como objecto de experimentação, e a sua evolução, bem como o uso da mesma por artistas que não sendo fotógrafos a adoptam, questionam, experimentam, etc. Ao mesmo tempo permitiu uma selecção dos textos, artigos e notícias de época relacionados como fotografia na década de 70.

A pesquisa de textos de época foi uma pesquisa muito intensa e trabalhosa, e pouco proveitosa, uma vez que, talvez por serem novidades, eram muito poucos os artigos da época. Muitos dos textos encontrados datavam 1980 para cima, já depois da época pretendida. Na ARCO por exemplo, há uma enorme reunião de artigos, catálogos, e informações, mas todas elas começam nos anos 80, quando se decidiu começar a arquivar todos esses artigos. Ainda assim, foi possível uma reunião de uma compilação de textos, não só sobre fotografia no geral, mas de obras concretas expostas na exposição, fazendo por isso todo o sentido constarem no catálogo.

Para as imagens do catálogo foi pedida autorização a todos os artistas vivos para a reprodução das suas obras em catálogo e pedir depois aos proprietários - Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, Fundação Leal Rios, M.N.A.C, entre outros - e aos próprios artistas que nos facultassem as imagens das mesmas. Em caso de artistas falecidos, o pedido teve que ser feito a herdeiros (por ex. o filho de Ângelo de Sousa ou a esposa de Fernando Calhau). Quando os proprietários adquirem as obras, adquirem também os direitos sobre as obras, neste caso sobre a apresentação pública

das mesmas, mas não o direito de as reproduzirem. Assim, se no acto da compra não estiver previsto esse direito, sempre que um proprietário quiser reproduzir a obra, também eles têm que pedir aos herdeiros/ artistas autorização. Quando as instituições cedem as imagens, por vezes podem cobrar pelas mesmas, como no caso de Serralves), uma vez que a obra só fica em domínio publico passado 75 anos.

Uma vez que algumas obras apresentavam uma documentação muito incompleta, decidiu-se encomendar algumas imagens adicionais. Temos o caso das duas obras de Alberto Carneiro vindas de Serralves, Operação Estética em Vilar do Paraíso, 1973 e Operação Estética no alto de S. João (Aregos), 1974-75, duas obras que apresentavam uma documentação muito incompleta, e como tal foi pedido a um fotografo do Porto que fotografasse mais alguns pormenores das mesmas. No caso das obras de Ângelo de Sousa e de Jorge Molder, obras nunca antes reproduzidas, optou-se por fazer a reprodução na Gamut, por uma questão prática: para além das reproduções era necessário fazer o scan de negativos, slides e impressões em papel, e a Gamut tinha as condições necessárias para todos estes processos.

Para a capa do catálogo surgiu a ideia de usar fotografias da obra Sem Título (da série Londres), 1968, de Ângelo de Sousa, mas a forma ainda não estava definida. Esta foi surgindo ao longo do tempo e foi afinada até que se concretizou a ideia de apresentar alguns dos slides na capa à escala real, como se de uma folha de arquivo se tratasse. Pretendia-se transmitir na capa uma sensação de aleatoriedade, de uma organização acidental, ou desorganização indo assim de encontro ao titulo da mesma, ao mesmo tempo que se mantém agradável à vista, estética e graficamente bonito e funcional.

O catálogo conta então com textos de Delfim Sardo e Sérgio Mah a acompanhar as fotografias das obras, biografias dos artistas e os textos de época, ficando assim o catálogo composto.



EXPOSIÇÕES DA COLECÇÃO CGD vs EXPOSIÇÕES DE OBRAS EXTERNAS

DIFERENÇAS DE PRODUÇÃO ENTRE OS DOIS TIPOS DE EXPOSIÇÕES

SIMULTÂNEA, em exposição de 19 de Maio a 10 de Setembro de 2017, surge a par da exposição O Fotógrafo Acidental: Serialismo e Experimentação, 1968 – 1980, e apresenta obras da colecção da Caixa Geral de Depósitos de artistas portugueses de renome. Surge para apresentar as obras da colecção ao mesmo tempo que pretende completar em simultâneo, tal como o nome indica, a outra exposição através dos paralelismos presentes, e dos artistas comuns às duas exposições. Nesta, são apresentadas obras de Helena Almeida, Julião Sarmento, Alberto Carneiro, Noronha da Costa, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Pires Vieira, entre outros.



Conforme apresentado em 3., são numerosos os passos e cuidados a ter na criação de uma exposição de artistas variados e obras de diferentes colecções, o que implica um nível de produção elevadíssimo desde a escolha das obras até ao dia da inauguração, quando equiparado com os passos de uma exposição de colecção. Ainda que sejam os mesmos processos, acabam por ser mais simples, por ser menos complexo. Podemos assim afirmar que uma exposição com obras de uma só colecção tem um nível de produção muito diferente de uma exposição que conte com obras provenientes de variadas colecções, pessoa singular, museus.

Na produção de uma exposição com obras de mais de que uma colecção, há toda uma burocracia a cumprir desde início: o primeiro passo é fazer os pedidos de empréstimos das obras individualmente a cada uma das instituições, e aguardar resposta, que nem sempre é a mais rápida. Assim que se recebe resposta, há que tratar dos seguros das obras, que pode variar conforme os proprietários das obras: se a obra já está assegurada com uma seguradora, devemos continuar a trabalhar com essa seguradora, se não, podemos trabalhar com a seguradora que entendermos. Em seguida, todas as obras devem ser verificadas. Por norma as obras fazem-se acompanhar de uma ficha de peritagem ou, quando contactamos a entidade, esta dá-nos a conhecer o estado da obra, para saber se é viável a sua exposição. Por vezes, as obras pretendidas nem sempre estão nas melhores condições, e obrigam a gastos extra para a sua “reconstrução”, ou requerem condições especiais como vidros, molduras, etc, que só sabemos na altura em que recebemos confirmação de empréstimos, ou quando visitamos as obras para saber o seu estado.

Peguemos no exemplo prático da obra *Ele mesmo- outro*, 1978-79 de Alberto Carneiro. Depois de ter sido selecionada a obra e feito o pedido de empréstimo, descobriu-se que uma parte dos painéis da obra, cerca de trinta, tinham as fotografias descoladas, sendo por isso necessário restaurá-los, sendo esta restauração, em que tem que se refazer a colagem, é um processo demorado e delicado atendendo à idade e materiais originais

usados na peça. Para o efeito contratam-se dois restauradores de papel e fotografia, que trabalham com papel e fotografia para o restauro destes elementos da obra. Ora, esta restauração, para além de representar um atraso no calendário de montagem, representou também um custo adicional de produção não previsto, uma vez que o restauro foi pago pela Culturgest, por ser a única solução para apresentação da peça.

Sendo as peças de sítios diferentes, o transporte das obras vai ser obrigatoriamente mais dispendioso, devido aos vários trajectos que terão que ser feitos para a recolha das mesmas, cada uma em seu sítio. Quando chegam ao espaço expositivo, cada uma das obras deve ser cuidadosamente peritada, e por vezes só nos apercebemos que uma obra não está apresentável, ou tem um dano mais complicado na altura desta peritagem, estamos sujeitos às condições em que elas vêm.

Temos o exemplo da obra de Vítor Pomar, pedida à Colecção da Fundação Serralves. No momento do pedido de empréstimo a resposta foi positiva, e geralmente quando isso acontece assume-se que a obra está em condições para ser exposta. No entanto, no momento da recolha, reparou-se que havia um problema com as obras: algumas das fotografias estavam descoladas e corriam o risco de se desolarem ainda mais na viagem, com a trepidação os movimentos bruscos, etc. Para evitar transtornos, a pessoa que coordena a exposição, neste caso o António Lopes 1111, em coordenação com a transportadora concordou em fazer o transporte especial e já em Lisboa ser feito o restauro, o que levou claro a custos adicionais.

Todo este processo se torna mais fácil quando trabalhamos com obras de uma só colecção. Para começar, todo o processo do pedido de empréstimo das obras é facilitado, apenas se queria uma ficha com todas as informações para o responsável pela colecção. Também o transporte é mais fácil, uma vez que (quase) todas as obras se encontram nas mesmas reservas. É claro que há sempre imprevistos, tais como as obras estarem emprestadas a exposições de fora, ou estarem a ser usadas (exemplo de

obras colocadas nos gabinetes das pessoas), mas são sempre problemas mais fáceis de contornar. Outra coisa que é mais fácil controlar é o estado das obras, especialmente se a exposição que estivermos a organizar for com obras da nossa colecção. Na CGD há um controlo das obras, existem fichas de controlo, fichas de condições para a exposição da obra, um maior controlo das obras que facilita o trabalho na hora da peritagem e montagem. O facto de conhecermos o espaço também é uma mais valia, pois já sabem quais obra têm ou não condições para aquele ambiente.

Ainda que a exposição SIMULTÂNEA não apresente obras exclusivamente da colecção CGD – tem três obras de fora, mas que se consideraram essenciais para a composição da exposição – podemos considerá-la uma exposição de colecção.

A nível da listagem das obras, em Simultânea é muito mais fácil organizar uma: a colecção CGD apresenta uma base de dados organizada com toda a informação relevante, desde informações de embalagem, montagem, medidas, condições de exposição, tudo. Quando uma exposição tem obras de diferentes proprietários torna-se mais difícil recolher toda essa informação, por vezes os proprietários não sabem todas as informações, ou se sabem, nem sempre são fidedignas.

Dentro de uma colecção gerir as obras é portanto uma tarefa mais fácil, porque já sabemos o estado das obras. À partida, quando fazemos o pedido das obras à colecção, somos logo informados do estado das obras, se há alguma que não pode ser exposta, se há alguma que necessita de algum tratamento específico. Também podemos alterar algo na obra se o quisermos, sem ter que depender do proprietário. Atentemos o exemplo das obras de Álvaro Lapa, três obras da colecção seleccionadas para a SIMULTÂNEA. Uma das obras apresentava uma moldura diferente das outras, e conclui-se que faz sentido dar uma dimensão uniforme às obras, tendo-se por isso trocado as molduras e melhorar a peça. Outro exemplo a referir é a obra de Helena Almeida, OUVÉ-ME, 19XX, a peça mais solicitada da colecção. Esta obra era apresentada emoldurada com vidro normal, mas

a sua substituição por vídeo museu era já algo a ser pensado. Assim, na ocasião desta exposição, tornou-se possível antecipar esse trabalho e apresentar a obra já com o novo vidro museu.

O que fazer quando identificamos uma obra danificada não pertencente à coleção quando estamos a prepará-las para ser expostas? Idealmente se uma obra está com algum dano, este deve constar na ficha da obra que a transportadora carrega junto com a obras. Nem sempre acontece, por vezes o dano ocorre no transporte, ou não se dá conta do dano até a desembalarem. O poder de decisão sobre a alteração ou não na peça depende do dano e onde o dano foi feito. Por vezes, avisa-se o proprietário e ele aceita que a obra seja reparada desde que não seja ele a cobrir os custos da mesma, outras vezes nem permite que a obra seja exposta com esses danos, ou não quer que haja o reparo da mesma. Se o mesmo acontece com obras da coleção torna-se muito mais fácil articular estas decisões.







SIMULTÂNEA e O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968 – 1980 são bons exemplos de como duas exposições podem ser geridas de forma tão semelhante, mas com diferenças significativas no que diz respeito à produção. Ainda que Simultânea seja uma exposição menos trabalhosa, não significa que deixe de ter menos importância, antes pelo contrário, uma vez que se preocupa em mostrar as obras da colecção própria, e que tem todas as condições reunidas para que esta esteja em condições exímias aquando da inauguração e ao longo de todo o período de exposição. Por outro lado, O FOTÓGRAFO ACIDENTAL pode ser entendido como um “desafio” para a produção, pelas diferentes tarefas em triplicado a cumprir para que as obras possam ser apresentadas. As duas exposições acabam por se complementar e estar completamente em harmonia, que o espectador não se apercebe do diferente trabalho que cada uma delas implicou, e entende sim que as duas foram trabalhadas da mesma forma, para um objectivo comum.

CONCLUSÃO

Os oito meses de estágio na Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest foram uma experiência muito enriquecedora. A oportunidade de trabalhar nesta instituição de renome foi essencial para poder aplicar a nível prático os conhecimentos teóricos adquiridos no ano anterior do mestrado.

Esta oportunidade permitiu-me um contacto com as metodologias de trabalho fora do âmbito académico, mas sim num ambiente profissional e compreender as relações profissionais e interpessoais dentro da equipa da Culturgest, aumentando os meus conhecimentos na área de curadoria e produção de exposições, duas áreas profissionais que pretendo seguir no futuro.

O FOTÓGRAFO ACIDENTAL: SERIALISMO E EXPERIMENTAÇÃO 1968-1980, exposição na qual estive envolvida ao longo destes meses de estágio foi um projecto trabalhoso. Ao acompanhar todos os passos de produção desta exposição, ganhei conhecimentos sobre métodos de pesquisa de obras, artistas e textos de época, ao mesmo tempo que fiquei a conhecer em profundidade o trabalho fotográfico de muitos artistas portugueses. Consegui aprender um conjunto de componentes necessários para a organização da exposição, desde a concepção da ideia até à montagem e inauguração da mesma, experiência altamente enriquecedora.

Ao mesmo tempo, este estágio permitiu-me ter noções dos diferentes níveis e produção em diferentes tipos de exposições e catálogo. Compreendi que, ainda que as exposições tenham todas um método de produção inicial muito semelhante, este se altera de acordo com as obras, localização das mesmas, transportes. Certamente que uma exposição que contenha obras da colecção da instituição onde vai ser apresentada tem níveis de produção muito mais simples do que uma exposição que implique obras de diversas instituições em diversas partes do país, e diferentes

contactos com as mesmas, e foi interessante ficar a conhecer essas diferenças, para que as possa aplicar em situações profissionais futuras.

As pesquisas nas diferentes bibliotecas (Biblioteca da Fundação Gulbenkian, Ar.CO, Biblioteca Nacional) foram importantes, na medida em que ao longo dos meses fui compreendendo cada vez melhor quais os conteúdos relevantes para uma pesquisa deste calibre, de como pesquisar estes mesmos conteúdos e de como obter a documentação e bibliografias necessárias para uma pesquisa o mais bem-sucedida possível.

Esta mesma pesquisa, e toda a conceptualização da exposição permitiu-me adquirir conhecimento sobre o panorama da fotografia na década de 70. Numa época em que os artistas procuram novas técnicas para os seus trabalhos, a fotografia surge como a resposta a esta procura. Afasta-se da fotográfica clássica, como até então era usada, para dar lugar ao experimentalismo e permitir a criação de novas obras de arte fotográficas ou de técnicas mista. Podemos afirmar que foi nesta década que a fotografia ganha lugar de destaque em Portugal, fora do âmbito jornalístico e documental, como podemos conferir através desta exposição.

A fotografia sempre foi uma área de grande interesse da minha parte, que tenho tentado estudar cada vez mais ao longo dos anos e, portanto, foi muito gratificante participar numa exposição com uma temática fotográfica, uma vez que me permitiu ficar a conhecer os primeiros trabalhos fotográficos significativos portugueses, o aparecimento da fotografia artística e conhecer as raízes da mesma de tal forma que me fez ver a fotografia de um novo modo, diferente de anteriormente, abrindo novos horizontes e criando novas ideias do que foi e poderá ser a fotografia num futuro próximo.

IMAGEM

BIBLIOGRAFIA

<http://www.culturgest.pt/arquivo/index.html> - fotos e informações sobre exposições e espaços da Culturgest

<http://www.culturgest.pt/info/informacoes.html> - informações sobre localização, espaços da Culturgest, Culturgest Porto

Arquivo Culturgest: organigrama, informação sobre a instituição, missão e valores, equipa

PERNES, Fernando - A fotografia na Arte Moderna Portuguesa, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, Março/Abril 1977

PERNES, Fernando - A Fotografia como Arte/a Arte como Fotografia, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1979.

SENA, António - Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991, Síntese da Cultura Portuguesa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda., data de edição

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - Anos 70: Atravessar Fronteiras, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009

REIS, José - Fotografia Portuguesa 1970-1980, Lisboa: Direcção-Geral da Acção Cultural, Abril de 1982

SENA António, Uma História de Fotografia, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, imp. 1991.

SOUSA Ernesto de; Artes Gráficas, Veículo de Intimidade, S.l. : s.n., 19--.

SARDO, Delfim – Fotografia: Modo de Usar, Lisboa: Documenta, D.L., 2012

FUNDAÇÃO DE SERRALVES - Mais tempo, Menos História, Porto: Fundação de Serralves, 1996

XIe Biennale de Paris: Manifestação internacional dos Artistas Jovens, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral da Acção Cultural, 1981

Revistas:

Lapiz 139/140 , Fotografia Portuguesa Contemporânea, M. Carmo Serén
Arte Ibérica, Março 1998, nº2, Delfim Sardo, Especular.

Colóquio Artes , 16, Fevereiro 1974, A Arte Ecológica e a Reserva Lírica de
Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa

Colóquio Artes 27, 1976, Fernando Calhau e o vazio como Angústia,
Ernesto de Sousa

Colóquio Artes 42, 1979, Os fotógrafos e as coisas, Rocha de Sousa, (22-29)

Colóquio Artes 31, Fevereiro 1977, Helena Almeida e o vazio habitado,
Ernesto de Sousa

Fotografia e fotógrafos, antes e depois da Revolução do 25 de Abril, M.^a
Teresa Siza

EM FALTA

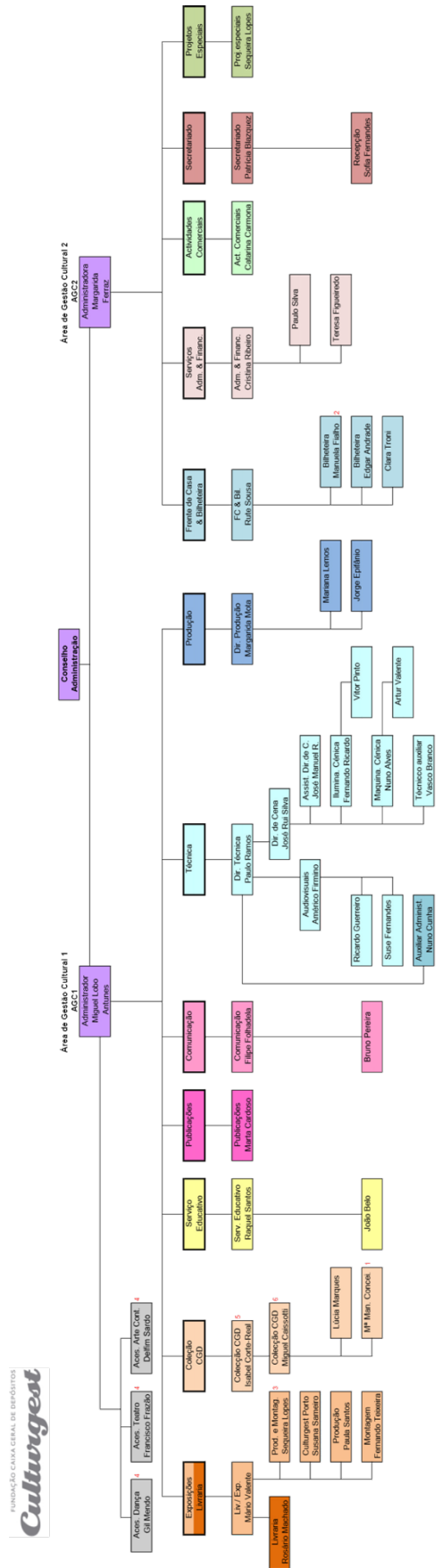
ANEXOS

ANEXOS

Textos de parede?

Dossier de produção ?

ORGANIGRAMA EQUIPA CULTURGEST



- Notas:
1. Está no Luminar
 2. Está no Luminar e online
 3. Tem o seu cargo em Projetos Especiais
 4. Consultores
 5. Encarregado de responsabilidade pelo Ministério da Cultura
 6. Com contrato de trabalho de colaboração social Corte-Real



BIOGRAFIA ARTISTAS

Alberto carneiro, São Mamede do Coronado, 1937 – Porto,2017

Começou a expor em 1963. Entre 1954 e 1960 estudou escultura nos cursos noturnos na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto, e na Escola António Arroio, em Lisboa. Entrou na Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1962, com uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (1962-1967). Entre 1968 e 1970 frequentou o Advanced Course in Sculpture, da Saint Martin's School of Art, Londres.

Ângelo De Sousa, Lourenço Marques, 1938 – Porto, 2011

Viveu e trabalhou no Porto desde 1955. Fez o Curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, entre 1955 e 1962, onde foi professor. Como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do British Council, frequentou a St Martins School of Fine Arts e a Slade School of Art em Londres, entre 1967 e 1968.

Ernesto de souza, Lisboa,1921 – Lisboa,1988

Frequentou, até 1947, o Curso de Ciências Físico-químicas na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Dedicou-se ao estudo, divulgação e prática das artes, bem como à curadoria, crítica e ensaística, ao cinema (D.Roberto, 1962) e ao teatro, tendo sido um dos críticos de arte mais ativos durante a década de 1970. Entre 1966 e 1968 recebeu uma bolsa de investigação na Fundação Calouste Gulbenkian para estudar a história, arqueologia e antropologia cultural da escultura portuguesa de expressão popular. Em 1977 comissariou a exposição *Alternativa Zero*, um dos projetos artísticos mais influentes da década.

Fernando Calhau, Lisboa,1948-2002

Em 1973 completou o curso complementar de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Entre 1973 e 1974 obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para a frequência de estudos pós-graduação na Slade School of Fine Art, University College, Londres. Em 1975 recebeu uma bolsa de trabalho da Fundação Calouste Gulbenkian.

Helena Almeida, Lisboa 1934

Vive e trabalha em Lisboa. Estudou pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Em 1964 recebeu uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian para Paris. Em 1975 recebeu uma bolsa de investigação do Ministério da Educação e Investigação Científica.

Jorge Molder, Lisboa,1947

Vive e trabalha em Lisboa. Estudou filosofia.

José Barrias, Lisboa,1944

Viveu no Porto de 1950 e 1967. Entre 1967 e 1968 viveu em Paris e em 1968 mudou-se para Milão, onde viveu dez anos. Em 1972 fez a sua primeira exposição individual. Em 1979 regressou a Portugal, onde viveu até ao início de 1981, ano em que regressou a Milão com uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

Julião Sarmiento, Lisboa,1948

Vive e trabalha no Estoril. Estudou pintura e arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa, entre 1967 e 1974

Leonel Moura, Lisboa, 1948

Vive e trabalha em Lisboa. Entre 1969 e 1974 viveu na Holanda, tendo frequentado a Academia de Arte de Haia, onde desenvolveu as bases conceptuais do seu trabalho com fotografia e vídeo.

Vítor Pomar, Lisboa,1949

Vive e trabalha em Assentiz, Rio Maior.

Frequentou o curso de Pintura na Escola de Belas Artes do Porto(1966-67) e de Lisboa(1967-69).Realizou a sua primeira exposição individual de gravura em Lisboa(1970),no mesmo ano em que decidiu emigrar para a Holanda, continuando os estudos na Academia de Roterdão e na Academia Livre em Haia, onde estabeleceu o seu primeiro atelier.

Alberto Carneiro
Ângelo de Sousa
Ernesto de Sousa
Fernando Calhau
Helena Almeida

Jorge Molder
José Barrias
Julião Sarmento
Leonel Moura
Vitor Pomar

Curador
Delfino Sardo

Coordenação de produção
Mário Valente

Produção
António Sequeira Lopes, Paula Tavares
dos Santos, Fernando Teixeira, Inês Ferreira
(estagiária)

Montagem
Joana Bateil, Bruno Cecílio, Rute Delgado,
Héitor Fonseca, Ricardo Leite, Luírrnido
Marra, João Nora, Sílvia Santos, Maria
Torrada, Isabel Zarázón

Agradecimentos

A Culturgest agradece às entidades que
cederam obras para a exposição: Fundação
Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves,
Fundação Leni Riefé, Espólio de Ângelo de
Sousa, Associação Ernesto de Sousa, Helena
Almeida, Julião Sarmento, Leonel Moura,
E ainda a: Bruno Marques, Héitor Castro e
Escola Artística António Arroio, Luis Boella,
Paula Ganeva e Arquivo Municipal Fotográfico

Galerias

De terça a sexta, entre das 11h às 18h (última
admissão às 17h30). Sábados, domingos
e feriados, das 11h às 19h (última admissão
às 18h30). Poderá haver a seguinte febra.

Libreria

Aberta no âmbito das Galerias, durante a 100
períodos, em que não há exposição.

Palácio Saldanha Galeria Geral de Desenhos
Rua Alameda Capó, 40 - 1000-200 Lisboa
Telefone: 21 790 91 05
www.culturgest.pt

Exposição · 20 maio – 3 setembro 2017

O Fotógrafo Acidental

Serialismo e Experimentação em Portugal, 1968-1980

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Culturgest

FICHAS PEDIDO DE EMPRÉSTIMO

A colocar a versão original das fichas

Fotografia Experimental em Portugal – Anos 70

CULTURGEST – LISBOA | 19 MAIO – 3 SETEMBRO 2017

PROPRIETÁRIO
Fundação Leal Rios
Rua do Centro Cultural, 17-B
1700-106 Lisboa, PORTUGAL

PESSOA A CONTACTAR
Miguel Leal Rios
T
T 210 998 623
E miguel@lealriosfoundation.com
E joao@lealriosfoundation.com

OBRAS + SEGURO (EUR)

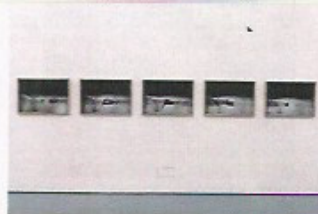
Helena Almeida
Para um Enriquecimento Interior, 1976
Fotografia a preto e branco e tinta acrílica azul
9 X (52,5 X 52,6cm)

VALOR DE SEGURO (€):



Helena Almeida
Sente-me, 1979
Fotografia a preto e branco
5 X (52,5 X 77,7cm)

VALOR DE SEGURO (€):



O PROPRIETÁRIO QUER SER...

- Mencionado pelo nome no jornal e tabelas da exposição
- Referido como "Colecção Particular"
- Outra indicação: _____

Data: 05/12/2016

Proprietário

Miguel Leal Rios

Culturgest

Miguel Lobo Antunes
Administrador

Fotografia Experimental em Portugal – Anos 70

CULTURGEST – LISBOA | 19 MAIO – 3 SETEMBRO 2017

PROPRIETÁRIO

Fundação Calouste Gulbenkian
Lisboa

PESSOA A CONTACTAR

Nome

T

F

E

OBRAS + SEGURO (EUR)

José Barrias
Barragem, 1980
Fotografia e vídeo/super 8
202 x 497 cm (dimensão da instalação com 14 fotografias)
N.º inventário: 96E1254



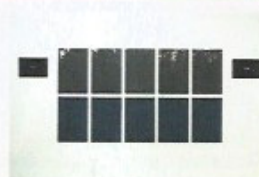
VALOR DE SEGURO (€):

Fernando Calhau
#68 Night Works, 1978
80 Fotografias a preto e branco
Dimensões: 17 x 23 cm cada
Nº Inventário: 04FP440



VALOR DE SEGURO (€):

Fernando Calhau
#67, Night Works, 1977
Fotografia a preto e branco e acrílico sobre tela (12 elementos)
Dimensões 138 x 356 cm (total dos painéis)
Nº Inventário: 97FP581



VALOR DE SEGURO (€):

Fernando Calhau
#86 (de um ponto ao infinito), 1976
Fotografias a preto e branco (8 elementos)
Dimensões: 27 x 362 cm
Nº Inventário:



VALOR DE SEGURO (€):

Fernando Calhau
Stage, 1977
 36 fotografias a preto-e-branco
 Dimensões: 18 x 24 cm (cada)
 Nº Inventário:



VALOR DE SEGURO (€):

Helena Almeida
Pintura Habitada, 1976
 Fotografia e tinta acrílica (14 elementos)
 Cada fotografia: 40 x 60 cm
 Dimensão conjunto: 80 x 420 cm
 Nº Inventário: 80FP12



VALOR DE SEGURO (€):

Helena Almeida
Tela Habitada, 1976
 Fotografia (16 elementos)
 Cada fotografia: 40 x 30 cm
 Dimensão conjunto: 167,5 x 126,5 cm
 Nº Inventário: 80FP381



VALOR DE SEGURO (€):

Helena Almeida
Desenho Habitado, 1976
 Fotografia, desenho e colagem (12 elementos)
 Dimensões: 40 x 50 cm (cada)
 Nº Inventário: 94FP378



VALOR DE SEGURO (€):

Vitor Pomar
R&B, 1972
 Fotografia a preto e branco (3 elementos)
 Dimensão conjunto: 100 x 210 cm
 Nº Inventário: 98FP331



VALOR DE SEGURO (€):

Vitor Pomar
Crush Proof Box, 1972
 Fotografia a preto e branco (122 elementos)
 19,7 x 29,6 cm (82 elementos); 29,6 x 19,7 cm (40 elementos)
 Nº Inventário: FP567 1-122



VALOR DE SEGURO (€):

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

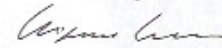
CRÉDITO			
CONTACTO E MORADA PARA RECOLHA DAS OBRAS:	Morada:		
	Nome:	T +	E
CONTACTO E MORADA PARA DEVOLUÇÃO DAS OBRAS:	Morada:		
	Nome:	T +	E

Data: 13/12/2016

Proprietário

Fundação Calouste Gulbenkian

Culturgest



Miguel Lobo Antunes
Administrador

BIBLIOTECA NACIONAL – ARQUIVOS ERNESTO DE SOUSA?

FONTES DAS IMAGENS

FERREIRA, Inês Mariana Coelho. O Fotógrafo Acidental: serialismo e experimentação 1968-1980. Caixa Geral de Depósitos – Culturgest. 2017
Relatório de Estágio de Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes.
Universidade de Coimbra.

FERREIRA, Inês Mariana Coelho. *The Accidental Photographer: Serial Imagery and Experimentation in Portugal, 1968-1980*. Caixa Geral de Depósitos – Culturgest. 2017. Master's Degree internship Report in Curatorial Studies, College of Arts. Coimbra University.



CA COLÉGIO DAS ARTES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA