

Simulacro da Memória

Helena Maria Ribeiro Bastos

**Relatório
de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação - Cinema e
Televisão**

Agosto, 2021

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica de Maria Irene Aparício

Simulacro da Memória

Helena Maria Ribeiro Bastos

Resumo

Este relatório de estágio tem como principal objetivo a análise e reflexão sobre projetos articulados e construídos no âmbito digital, visando as possibilidades e implicações da transcrição e leitura sobre o arquivo e a memória, tal como a sua respetiva transição para o espaço virtual.

A primeira parte deste relatório visa a descrição dos diferentes processos de desenvolvimento do projeto História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, no qual o estágio se insere.

Numa segunda parte, apresento como objeto de estudo a obra do realizador lituano Jonas Mekas, com ênfase no projeto digital *365 Day Project* (2007), como forma de aprofundamento das questões levantadas pela realização do estágio, sobretudo no que diz respeito à viabilidade da construção de arquivo e conseqüentemente da memória, ao nível cinematográfico.

Palavras-chave: arquivo, memória, digital.

Abstract

This internship report as its main objective the analysis and reflection about projects built on a digital way, looking at the possibilities and implications of the transcription and interpretation about the archive and the memory, and their respective transition to the virtual space.

The first part of this reports aims to describe the different processes of the development of the project History of the Calouste Gulbenkian Foundation's Art Exhibitions, where the internship was done.

In a second part, I present as a study object the work of the Lithuanian director Jonas Mekas, with an emphasis on the digital project *365 Day Project* (2007), as a way of deepening the questions raised by the internship, mostly in what concerns the viability of the construction of an archive and consequently the memory, on a filmic level.

Keywords: archive, memory, digital.

Índice

	Página
Resumo/Abstract	i
Introdução	ii
I.História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital	
1. Génese e Objetivos	1
2. Catalogue Raisonné	3
3. Estruturas de Apoio	8
4. Materiais e Dados	
4.1. Tipos de Materiais	13
4.2. Ficha de Exposição	18
4.3. InArte	20
5. Organização do Projeto: Questões Metodológicas	22
5.1. Investigação	23
5.2. Imagem	25
5.3. Inventariação	27
5.4. Direitos de Autor	28
5.5. Produção	29
II. 365 Day Project (2007)	
1. Enquadramento	30
2. Transições	36
3. Construções	
3.1. Do Arquivo	40
3.2. Da Memória	45
Conclusão	46
Bibliografia	47
Anexos	49

Introdução

O presente relatório, integrado no Mestrado em Ciências da Comunicação, área de especialização em Cinema e Televisão, versa sobre o estágio realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, mais concretamente no projeto transversal *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital*, no cumprimento dos requisitos necessários para conclusão de curso e obtenção do grau de mestre.

O projeto referido encontrava-se sediado no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, tendo sido iniciado no ano de 2014 e concluído no segundo trimestre de 2021. Na sua génese, consta um protocolo estratégico entre o Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Neste contexto institucional e científico, o projeto tem como objetivos traçados a preservação e divulgação da memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian através do estudo e análise das suas contribuições artísticas no panorama nacional assim como a sua projeção internacional, sobretudo através da sua forma documental.

Por consequência, assistimos à criação de uma ferramenta de pesquisa, na forma de website¹, sobre as exposições de arte realizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, cujas informações inerentes a estas são disponibilizadas tanto para um público especializado como acessíveis ao público em geral.

Este projeto conta com a colaboração e a contribuição de estruturas como a Biblioteca de Arte Gulbenkian e os Arquivos Gulbenkian, onde se encontra grande parte do espólio referente às exposições de arte estudadas e contempladas pelo projeto, como também de instituições alheias à Fundação Calouste Gulbenkian, como a Cinemateca Portuguesa, a Rádio e Televisão de Portugal, entre outras.

Em termos funcionais, este processo de recolha de informação inerente aos eventos expositivos parte da existência de uma vasta documentação relativa às exposições de arte dentro do contexto institucional da Fundação, documentação essa que é alvo de uma seleção e estudo por um grupo de investigação que se propõe a criar uma identidade para cada uma das inúmeras exposições, elaborando um texto científico onde é possível encontrar um enquadramento que releva novas

¹ <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/?lang=pt-pt>

leituras sobre um arquivo previamente estabelecido. Esta informação é organizada e estes dados são compilados, o que antes não se registava na documentação por si só. Estes documentos, cuja proveniência é acima referida, passam por um processo de digitalização e tratamento por parte de uma equipa de imagem, a qual tem a seu cargo a organização e integração destes elementos documentais e/ou gráficos, fundamentais na criação da identidade imagética de cada uma das exposições em questão.

Deste modo, procede-se à inventariação de todos estes elementos científicos assim como documentais por parte de uma equipa que garante a migração destes na base de dados, os quais mais tarde serão convertidos e alojados num site, assumindo assim o aspeto e espaço final deste projeto (fase de ordem mais editorial).

A metodologia deste processo será explicitada com maior aprofundamento nos diferentes capítulos que concernem este relatório, com ênfase na organização e linha lógica de trabalho, nos materiais e nas ferramentas utilizadas para a inventariação destes. A seguinte dissertação propõe-se também a relatar e descrever o processo de trabalho realizado no contexto do projeto nas suas diversas componentes e fases, realizando também uma análise sobre várias questões levantadas devido à natureza do mesmo, relativas ao arquivo e à memória, à materialidade convertida em valores digitais, e também as implicações da sua inserção neste espaço digital, ou seja, a transição do físico para o virtual.

Numa segunda parte deste relatório, estas questões serão transpostas para o campo cinematográfico, através do foco no projeto digital do realizador Jonas Mekas *365 Day Project* (2007) que será objecto de estudo, pela forma como se encontra em alinhamento com esta discussão, enquanto projeto pensado para existir na Internet como seu espaço expositivo, compilando no site um ano inteiro, dividido por meses e dias, de vídeos filmados pelo seu autor, como um registo video-diarístico.

I. HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - CATÁLOGO DIGITAL

1. Gênese e Objetivos

O projeto multidisciplinar *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital* foi criado através de um protocolo entre a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH/UNL) sob a coordenação institucional de Rui Gonçalves (FCG) e Raquel Henriques da Silva (IHA-FCSH/UNL) que assumia igualmente a coordenação geral do projeto em parceria com Helena de Freitas (FCG). Em 2016, houve alterações na equipa sendo designada Penelope Curtis (FCG), em substituição de Rui Gonçalves, e Leonor Nazaré (FCG), em substituição de Helena de Freitas. A coordenação científica do projeto foi assumida por Leonor Oliveira (entre 2013 e 2015), Joana Baião (entre 2015-2016) e Isabel Falcão (2016-2020). O projeto foi idealizado e iniciado em 2014, tendo como data de lançamento o segundo trimestre de 2021.

Estando supervisionado pelos órgãos responsáveis da Fundação Calouste Gulbenkian, o projeto conta com a participação dos seus respetivos serviços institucionais, na disponibilização de documentação, que se encontra na competência da Fundação, e na concessão do espaço necessário para a instalação da equipa do projeto, no Centro de Arte Moderna, em Lisboa. É através da articulação entre as estruturas físicas e técnicas prestadas pela Fundação Calouste Gulbenkian e a assistência científica do Instituto de História da Arte, que se corporiza a base estratégica para alcançar o principal objetivo do projeto: *a eficaz projeção internacional da memória expositiva da Fundação.*²

O Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa é uma unidade de investigação já enquadrada em projetos desta tipologia, no âmbito tanto museológico como historiográfico, possuindo o enquadramento científico necessário para a interpretação da documentação relativa às exposições, através da qual é possível a caracterização de cada uma das mostras em estudo, as exposições de arte organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1957 e 2016.

² <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/catalogo-digital/>

Este processo investigativo é suportado pelo apoio documental do Arquivos Gulbenkian e da Biblioteca de Arte Gulbenkian, assim como de outras instituições parceiras, como por exemplo a Cinemateca Portuguesa, a Rádio e Televisão de Portugal, a Biblioteca Nacional de Portugal e a Hemeroteca Municipal de Lisboa.

A inúmera documentação referente ao regime das exposições confirma a imposição de um trabalho de levantamento e de seleção circunstanciado, com critérios baseados na sua relevância e pertinência para propósitos de tratamento científico, inventariação e por fim, divulgação pública. Afinal, é a partir deste procedimento de avaliação documental, de uma equipa de investigação, que são evidenciados os conteúdos significativos para a contextualização e determinação das exposições, presentes nas propriedades internas do documento.

Consequentemente, devido a esta sólida componente documental, torna-se imperativa a sistematização do trabalho em diferentes tarefas, definidas por funções específicas e relativas às diferentes operações realizadas no âmbito da documentação. Esta questão será desenvolvida com maior relevo no ponto **Organização do Projeto: Questões Metodológicas**.

Dentro da grande variedade temática presente no grupo de exposições realizadas, ficou estabelecido que a concentração analítica do projeto daria exclusividade às exposições de arte ou aquelas cujas características integrassem obras ou elementos artísticos. Nesta sequência, a cronologia proposta para o estudo das exposições de arte da Fundação Calouste Gulbenkian encontra-se compreendida entre o ano de 1957, ano da primeira exposição, até ao ano de 2016. Inicialmente, o acordo sobre esta investigação estabelecia que esta seria finalizada nas exposições patentes até 2010, porém sofreu esta modificação durante a progressão do projeto por parte da instituição responsável, a Fundação Calouste Gulbenkian, devido a uma reestruturação dentro da sua própria organização.

Este projeto pretende uma amplificação destas questões no ramo académico, através da sua própria produção científica, do apoio prestado na elaboração de artigos, teses de mestrado e doutoramento, como também na aceitação de estágios curriculares. Neste sentido, o projeto cumpre o seu propósito de divulgação através da participação e apresentação em conferências com especialistas, tendo como objetivo programático *a participação no amplo debate internacional que decorre na área da História das Exposições, disciplina emergente da História da Arte e dos Estudos dos Museus*.³

³ <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/catalogo-digital/>

Em suma, considerando o cariz científico deste projeto, é criada uma ferramenta informática, base de dados InArte, cuja intenção reside na democratização de informação de Arquivo. Este catálogo digital permite assim a acessibilidade pública, em que é expectável a comunicação com um público equiparado com a condição do projeto, um destinatário de caráter científico, artístico ou académico, mas também a transmissão de informação para o público em geral. Em resultado da concretização do objetivo anterior, torna-se possível a atribuição de novas leituras, interpretações e suscitar novas investigações sobre a documentação relacionada com o estudo das exposições, cujos conteúdos divulgados revelam uma grande diversidade documental e bibliográfica. Assim, é determinada a valorização da memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian através da criação de metodologias próprias e adequadas para esta aplicação.

Por fim, o projeto, mesmo condicionado à definição da sua conclusão, ambiciona a continuidade da catalogação digital dos eventos expositivos realizados na Fundação Calouste Gulbenkian, pois *uma atividade expositiva contínua equivale a um projeto igualmente contínuo*⁴.

⁴ BAIÃO, Joana; FALCÃO, Isabel. 2017. «Exposições como património: uma reflexão a partir do projeto História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Catálogo Digital». Encontro Anual MuSt, Porto: FBA, 2-11-2017

2. Catalogue Raisonné

Como forma de esclarecimento sobre a conjuntura na qual este projeto se insere, é importante alinhar a configuração deste catálogo digital com o conceito de *catalogue raisonné*. Um *catalogue raisonné*, por definição, é composto pelas seguintes características:

*By contrast, catalogue raisonnés are retrospective, archival endeavours, constructed after the event for consultation by significantly fewer users. A catalogue raisonné of exhibitions comprises information about a series of exhibitions rather than just a single one and is as much about institutional history as exhibition history.*⁵

Deste modo, esta orientação para uma prática de informatização e de digitalização da informação inerente à história expositiva de determinada instituição é coincidente com o advento tecnológico e determinada na sua forma mais explícita, com o aparecimento da Internet⁶. Este processo de transgressão, do espaço exclusivamente físico para o digital, só se torna possível com a consciência de um alinhamento e instrumentalização tecnológica, enquanto medida que facilita a circulação mais eficiente de informação e por conseguinte o contato mais próximo junto do público.

Esta tendência descrita, cada vez mais comum e com maior adesão dentro do circuito museológico, demonstra uma crescente preocupação pela preservação da memória de certa atividade expositiva e a importância do exame sobre este passado, seja no sentido mais coletivo da instituição seja no sentido mais individual, como por exemplo a catalogação da obra de um determinado artista. Este processo digital é visível através da criação de uma rede de conteúdos disponíveis nos seus sites institucionais ou outras plataformas públicas. Este catálogo digital, *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital*, por sugestão da equipa de transformação digital da Fundação Calouste Gulbenkian, terá uma entrada própria porém acessível a partir do website da Fundação Calouste Gulbenkian, quando finalizado.

Assim sendo, este projeto acompanha os modelos de outros catalogues raisonnés, em curso ou finalizados, como o do Centre Georges Pompidou e o do Museum of Modern Art, na sequência de um fenómeno internacional que se dedica à inventariação recorrente das exposições realizadas no passado. O projeto, mesmo que retirando alguma inspiração e apoiando-se nos protótipos de

⁵ **Greenberg, Reesa** *Remembering Exhibitions Online: Microsites and Catalogue Raisonnés* Carleton University, pp. 2

⁶ **Greenberg, Reesa** *Landmark Exhibitions Issue "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web* Tate Papers 2009, pp. 7

outros projetos desta tipologia, também se propõe criar novas metodologias de trabalho e assim colaborar nesta prática de catalogação.

3. Estruturas de Apoio

Como dito anteriormente, o projeto *História de Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital* conta com o apoio de estruturas da própria Fundação Calouste Gulbenkian, respetivamente a Biblioteca de Arte Gulbenkian e o Arquivos Gulbenkian, entre outras instituições parceiras.

Estas estruturas têm como desígnio a inventariação e/ou a conservação dos documentos produzidos pela e para a Fundação Calouste Gulbenkian, prática que difere dos princípios do projeto abordado, pois este reflexiona cientificamente sobre a documentação proveniente destes fundos documentais.

A primeira imagem da Fundação Calouste Gulbenkian, em consonância com as suas outras áreas de intervenção social, era a de uma instituição museológica. Esta idealização fundacional passava pelo encargo da preservação e exibição da coleção particular de arte do Fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955). Por vontade testamentária, esta coleção foi transferida para Portugal para a sua instalação no museu a ser construído, o Museu Calouste Gulbenkian, tendo sido este aberto ao público em 1969, ano coincidente com o centenário do nascimento do Fundador.

Neste período de formação, são criados simultaneamente os serviços necessários para acompanhamento dos objetivos previstos em testamento, como exemplo do Serviço do Museu e do Serviço de Belas-Artes, serviços constituídos no mesmo ano da aprovação dos estatutos legais e, assim, da instituição da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956. Na sua fase inicial, estes respetivos serviços funcionavam como um só, mas com responsabilidades diferenciadas. Por consequência, estes dois serviços passaram por um processo de cisão em 1960, data em que se tornaram independentes com a reformulação da sua vocação e das bases estratégicas de cada um deles.

Após esta divisão, o Serviço do Museu passou a estar encarregue da coleção reunida por Calouste Gulbenkian, aquela que hoje integra o Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, ou seja, este serviço ocupava-se da gestão museológica e preservação da coleção. Por outro lado, o Serviço de Belas-Artes tinha como função a atribuição e distribuição de bolsas de estudo e de investigação nas diferentes áreas artísticas e científicas, em território nacional ou internacional, e consequentemente a prestação de apoio aos artistas bolseiros que beneficiavam destes importantes apoios.

Nesta sequência, outros serviços podem ser nomeados a respeito da produção de documentação relevante para o estudo das exposições, como o Serviço de Projetos e Obras. Este serviço tinha como função o acompanhamento das obras de construção dos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian e, num momento pós-construção, conceder o apoio técnico às diferentes atividades culturais da Fundação Calouste Gulbenkian. Por último, um outro serviço do organograma da Fundação, o Serviço de Exposições e Museografia, criado em 1969, ocupava-se particularmente pela realização de exposições de carácter temporário, patentes na Fundação Calouste Gulbenkian.

Por conseguinte, é a partir destes serviços e da sua atividade paralela que se constata a produção de um vasto número de documentos, que ao serem incorporados nos seus devidos repositórios adquirem este estatuto documental, como por exemplo o processo dos artistas, a gestão da programação museológica, as plantas do espaço expositivo, entre outros que serão detalhadamente elaborados no ponto **Materiais de Apoio**.

Noutro plano institucional, constatava-se uma procura pela formação de uma coleção moderna, por meio de aquisições e doações de obras de arte contemporâneas como consequência da corrente assimilação de artistas orientados para uma certa multidisciplinaridade vigente no cenário artístico. Desta forma, ao ser declarado um crescimento significativo desta coleção e uma possibilidade da sua instalação, é, em 1983, instituído e inaugurado o Centro de Arte Moderna, um espaço dedicado exclusivamente à exibição pública e conservação das obras de arte moderna pertencentes à Fundação Calouste Gulbenkian⁷.

Neste mesmo contexto, em 1985, dá-se a criação do *Departamento de Documentação e Pesquisa*, instalado no CAM, devido à necessidade de composição de um corpo documental sobre os artistas representados na Coleção Moderna, através da recolha de informação referente a estes como também de documentos sobre arte internacional. O seu fundo era constituído por *catálogos de exposições, periódicos e dossiers de artista e temáticos e um núcleo de multimédia*⁸. Em 2000, o departamento é extinto e a sua documentação é depositada na Biblioteca de Arte.

A Biblioteca de Arte Gulbenkian, originalmente denominada por Biblioteca Geral, é instaurada em 1968, no Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo aberta ao público no ano seguinte. Esta biblioteca reúne e centraliza os fundos bibliográficos existentes e

⁷ *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão Guide to the Collection*, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 2004, pp. i

⁸ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 333

propriedades da Fundação, entre eles se apresentam: a Biblioteca do Palácio de Oeiras, onde se encontravam os títulos pessoais do Fundador; a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, reservada às publicações *editadas e subsidiadas pela Fundação, os trabalhos dos bolseiros, as espécies permutadas e oferecidas e as aquisições*⁹; e por fim, a Biblioteca Internacional que agrupava *estudos de autores estrangeiros sobre Portugal bem como as obras de autores portugueses impressas no estrangeiro*.¹⁰

Em 1993, a Biblioteca Geral passa a compreender apenas, como especialidade e qualidade bibliográfica, as obras referentes ao campo das Artes Visuais, da História de Arte e da Arquitetura, passando à designação consequencial de Biblioteca Geral de Arte Gulbenkian, e mais tarde Biblioteca de Arte Gulbenkian, exclusivamente dedicada a estas amplas áreas temáticas. Em 1999, evidencia-se igualmente a necessidade de informatizar esta documentação sob forma de catálogo informático, passando por fases de remodelação tanto a nível espacial como conceptual¹¹.

Esta estrutura está igualmente dedicada à aquisição de títulos ou obras de outras espécies (no entanto, sempre no âmbito temático estabelecido pelos critérios programáticos da Fundação) e na incorporação de catálogos de exposições, monografias e periódicos que enquadrassem nessa mesma área científica.

Em suma, estando responsável por este corpo documental produzido ou associado à Fundação Calouste Gulbenkian ao longo do seu funcionamento, a Biblioteca de Arte Gulbenkian permite a consulta pública de modo a fomentar a investigação no campo das artes como também servindo de apoio às restantes unidades orgânicas pertencentes à Fundação.¹²

Dentro deste grupo de grande diversidade documental, ainda se encontra disponível um núcleo multimédia onde constam vídeos, como documentários ou reportagens, expedidos tanto pela própria Fundação como por outros órgãos externos, sobre arte e artistas nacionais ou estrangeiros e também diapositivos das suas respetivas obras, normalmente em formato CD-ROM ou noutros suportes.¹³

⁹ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 329

¹⁰ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 329

¹¹ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 340

¹² *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 336

¹³ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 338

De forma independente, o Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian foi instituído durante a década de 1970 como forma de auxiliar documentalmente as investigações no campo da História da Arte, principalmente em consonância temporal com a atividade do Serviço de Belas-Artes, na qual eram produzidos documentos resultantes das funções exercidas, acima mencionadas. O Arquivo tinha como responsabilidade a inventariação e conservação deste grupo de documentação produzida pelos serviços, assim como a documentação adquirida por meio de doação ou aquisição de espólios ou coleções de certas entidades externas à Fundação. Estas coleções armazenadas no Arquivo, para além de conterem documentos de ordem organizacional, ainda continha espécies fotográficas que foram igualmente conservadas pelo Arquivo de Arte Gulbenkian, agrupando um extenso número de fotografias, negativos, transparências, entre outras tipologias. Em comparação ao público da Biblioteca de Arte Gulbenkian, o Arquivo contava com um público-alvo muito semelhante ao primeiro, essencialmente composto por investigadores, estudantes, produtores e comissários de exposições.¹⁴

A Biblioteca de Arte Gulbenkian e o Arquivos Gulbenkian, por decisão administrativa, passam, em 2001, a ser um só repositório em função da fusão num só organismo, com critérios próprios, passando a citar as seguintes instruções: *as que têm valor documental para o estudo e investigação das artes, permanecerá na Biblioteca de Arte; as coleções com valor artístico intrínseco, incorporar-se-ia nas coleções do CAMJAP; e por fim, as coleções com interesse para a história da fotografia, seriam depositadas no Centro Português de Fotografia.*¹⁵ Embora estas coleções fossem entregues a estes dois últimos organismos (um externo e um outro inserido na Fundação Calouste Gulbenkian), seria possível a sua consulta no catálogo da Biblioteca de Arte Gulbenkian.

A Fundação Calouste Gulbenkian, devido aos motivos atrás mencionados, apresenta uma intensa atividade arquivística, devido à entrega regular de documentação ao Arquivo (em diferentes formatos de acesso e organizados por este), um exercício comum desde a sua instituição.

Deste modo, o projeto *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital* usufrui destas estruturas documentais, de diferentes proveniências, desde o seu início, devido ao rápido entendimento e necessidade de criar as bases necessárias para esta consulta, inventariação e reprodução dentro do e pelo projeto. As restantes unidades orgânicas da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como o Museu Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna José

¹⁴ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 335

¹⁵ *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007 pp. 335

de Azeredo Perdigão, completam a colaboração com este projeto, a nível infra-estrutural. Nesta rede de organismos parceiros, estão incluídos outros sustentáculos como a Cinemateca Portuguesa, mais especificamente o Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), no qual é conservado material audiovisual, como por exemplo documentários sobre a atividade expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian; a Rádio e Televisão de Portugal (RTP), no mesmo âmbito audiovisual com maior incidência para entrevistas ou reportagens sobre as exposições realizadas; a Hemeroteca Municipal de Lisboa, com uma coleção de periódicos de enorme importância para a seleção da fortuna crítica sobre as exposições; e, por último, a Biblioteca Nacional de Portugal, que apresenta uma vasta coleção de cartazes, objetos igualmente integrados no contexto do projeto.

Por fim, é importante concluir a densidade documental presente nestas estruturas de apoio e sob a qual o projeto reside o seu objetivo mais funcional, a divulgação da memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian através da interpretação científica dos materiais oriundos desta enumeração de proveniências. Assim sendo, é necessária a recolha intensiva de informação relevante para o estudo das inúmeras exposições artísticas realizadas, seja em contexto nacional ou internacional. Através desta documentação, é possível estabelecer um retrato sobre a concepção, produção, cronologia e contexto histórico de cada exposição enquanto objeto passível de interpretação científica sobre a memória de determinada instituição¹⁶.

¹⁶ Falcão; Isabel; Lobinho, Joana *Exposições como património: Reflexão a partir do projeto História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital*, Lisboa: FCT, junho 2018.

4. Materiais e Dados

4.1. Tipos de Materiais

Como explicitado, esta iniciativa investigativa depende do suporte técnico proporcionado pelos fundos documentais provenientes da Fundação Calouste Gulbenkian e de outras instituições associadas. Dado que este projeto se dedica ao estudo dos eventos expositivos sobretudo temporários e estando estes condicionados ao seu caráter provisório e episódico, explícitos na sua transitoriedade, é através dos remanescentes e dos vestígios físicos da sua existência que se reiteram estes acontecimentos, ou seja, a partir da documentação produzida ao longo da atividade institucional:

Given their ephemeral presence, works only existed for as long as the exhibition lasted, so from then on the exhibition view became an especially conceptual and essential document for studying the art praxes of that period¹⁷.

É através de uma recolha minuciosa de documentação referente às exposições, sob a qualidade de materiais de apoio, que se evidencia conseqüentemente um elevado número de informação bibliográfica, estatística, informativa ou visual. Estas componentes documentais auxiliam no acesso a dados mais gerais como detalhados sobre as exposições artísticas e as suas características originais. Assim, consoante a análise particular de cada documento e a extração de informação, é possível retroceder a um passado expositivo e estabelecer uma reinterpretação e reflexão teórica e coesa a partir desta documentação. A título de exemplo, a forma como estas exposições foram concebidas ou conceptualizadas por parte das entidades competentes na realização destes eventos, como os serviços da Fundação Calouste Gulbenkian, os órgãos responsáveis pela sua organização e também os artistas ou obras contempladas, todos agentes na própria produção de documentação. Estas informações extraídas da documentação são fundamentais para a descrição dos eventos expositivos e a sua respetiva definição na importância que sustenta em relação ao panorama artístico nacional ou internacional, e por consequência no património histórico-cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.

Esta descrição só pode ser estabelecida, por um lado, através de um processo seletivo da documentação que melhor auxilia na criação de um quadro circunstanciado sobre as exposições

¹⁷ Parcollet, Remi *(Re)producing the Exhibition, (Re)thinking Art History. On the Visual Archives of Primary Structures Critique d'art* 46 2016 pp. 3

(porém conciso por respeito a diretrizes próprias do projeto), e por outro, da análise e estudo da mesma documentação como forma de criar as circunstâncias necessárias para o seu aproveitamento teórico.

Neste processo criterioso, é necessário o levantamento de todo e qualquer tipo de materiais cuja natureza se encontra sempre associada a cada evento expositivo artístico como também aos seus eventos associados, como conferências, visitas guiadas, sessões de cinema ou de música, entre outros tipos de programação paralela. Assim, os registos gerados em contexto presente ou póstumo a cada exposição são, por definição, importantes declarações do momento expositivo e ao serem arquivados, revelam conteúdos relevantes que contribuem para a investigação e posicionamento científico das exposições.

Dentro deste corpo documental encontramos divisões materiais para cada exposição incorporada na base de dados, num grande grupo de especificidade documental com subdivisões ainda mais específicas, isto é, os materiais recolhidos pela equipa do projeto são segmentados por categorias mais abrangentes consoante as suas tipologias elementares. Este conjunto de materiais é organizado dentro de um sistema metodizado mas necessita de especificações sobre o tipo de material em questão tal como das suas características particulares, como o local e a data de produção do documento, o seu autor e os respetivos créditos, entre outros elementos importantes para a descrição do documento. Como forma de adequar esta análise material, dividirei estes corpos documentais do mesmo modo que o projeto organiza no seu sistema de inventariação, denominados por referências.

Num primeiro grupo mais geral, encontramos os documentos cuja qualidade documental está inserida no campo visual, como o *material fotográfico*¹⁸. Neste grupo, são incorporadas fotografias referentes às exposições catalogadas, como os *aspetos* do espaço ou projeto expositivo, que remontam à concepção da exposição, à sua organização espacial e ao modo como esta foi integrada, num aspeto mais conclusivo, nos espaços museológicos; a *montagem* da exposição e dos objetos artísticos incluídos nesta, que retratam a forma como estas exposições foram instaladas no espaço expositivo como também o próprio processo de construção em consonância com as características próprias de cada objeto artístico, como por exemplo a sua dimensão e por isso as exigências constatadas dentro deste tipo de trabalho compositivo; e por fim, de outras *ações* dentro do âmbito da exposição como as inaugurações, as visitas guiadas, as conferências, ou ainda outros tipos de eventos paralelos cujos registos podem referir a forma como a exposição foi recebida pelo

¹⁸ Ver anexo 1

público e a sua respetiva adesão ao evento expositivo, mas também inferir a presença de figuras importantes e/ou diplomáticas dentro do contexto destes mesmos eventos.

Estas imagens contribuem para a reconstrução visual do evento expositivo, na medida em que estabelecem um retrato referencial sobre o cenário artístico, social ou político da altura em questão, constituindo assim uma componente muito sólida para o projeto em si.

Dentro deste grupo está reunido uma grande diversidade tipológica de fotografias, reunidas em arquivo, aspeto que exige, necessariamente, um processo de escolha seletiva. O objetivo funcional desta seleção é o de fazer maior referência à exposição e demonstrar de uma forma mais ou menos sucinta as questões referentes à espacialidade e assim como ao impacto público destes eventos.

Estes itens fotográficos servem equitativamente uma função instrumental e de certa forma ilustrativa para o projeto, na medida em que estabelecem a recuperação da exposição no seu modo mais ou menos próximo do tangível:

What is the content of the photographic message? What does photograph transmit? By definition, the scene itself, the literal reality. From the object to its image there is of course a reduction - in proportion, perspective, colour - but at no time is this reduction a transformation¹⁹.

Num sentido semelhante, mas no entanto ampliado²⁰, se encontra o material audiovisual²¹, onde se integram neste grupo as entrevistas, os documentários e as reportagens, tanto em formato áudio como em vídeo. Estes elementos audiovisuais, devido à sua especificidade técnica, apresentam outro tipo de conteúdos e dados que se encontram ausentes no âmbito fotográfico, tal como a possibilidade de uma contextualização artística ou histórica subjacente à exposição em pauta; os diferentes processos perceptíveis da exposição, como a sua conceptualização, concepção e construção assim como o seu acompanhamento e adesão por parte do público; as impressões de artistas ou de outro tipo de indivíduos relacionados às exposições sob a forma de diálogo entre entrevistador e entrevistado ou documentário sobre os artistas contemplados ou movimentos artísticos; a participação e a integração de alguma exposição em circunstância de conferência ou palestra; os anúncios no circuito televisivo ou institucional, dentre outros.

¹⁹ **Barthes, Roland** *The Photographic Message* trans. Stephen Heath, chap. in *Image-Music-Text*, essays, New York: Hill and Wang, 1977 pp. 16

²⁰ “Viewed in this perspective, the cinema is objectivity in time. The film is no longer content to preserve the object, enshrouded as it were in an instant, as the bodies of insects are preserved intact, out of the distant past, in amber.” **Bazin, André** *The Ontology of the Photographic Image* trans. Hugh Gray, *Film Quarterly*, Vol.13, No.4, 1960 pp. 8

²¹ Ver anexo 2

Ainda neste tipo de produção documental, também se enquadra o *material gráfico*, que reúne convites, cartazes, folhetos, desdobráveis das exposições. Este grupo desempenha uma função mais ou menos ilustrativa pois aqui se apresenta a configuração e caracterização gráfica da exposição, na vertente do design.

Por fim, o *material cartográfico*²² que agrupa as plantas, os alçados, as maquetes, os desenhos técnicos, entre outros tipos de ordem mais construtiva. Este tipo de documentação enuncia sobre a organização espacial, a concepção e a construção da exposição, recompondo e reconstruindo o espaço ou projeto expositivo, declarações da exposição na sua forma mais estrutural e técnica.

Numa componente mais textual, encontramos o *material epistolográfico*²³ que se baseia na troca de correspondência sobre as exposições, neste nível: entre a instituição principal com outras instituições (como os ofícios); o contato da instituição com os artistas convidados e o acompanhamento deste processo (como os relatórios); entre outro tipo de troca de informações sobre as exposições e as suas condições de ordem mais burocrática.

No entanto também é possível encontrar outro tipo de epistolografia/documentação cujo enquadramento no contexto da exposição é igualmente incorporado mas de ordem mais informal. Este material permite o acesso a referências sobre acordos institucionais ou individuais, o que constitui um testemunho sobre o processo de realização de uma exposição, estabelecendo assim uma compreensão sobre o modo como determinada proposta, contato ou pedido foram estipulados.

Do mesmo modo, de caráter mais bibliográfico, encontramos também o *monografias*²⁴ correspondente aos catálogos de exposições e outras publicações que sintetizam num só suporte um grande número de informações elementares para a extração de aspetos específicos para a formação de um texto científico. O tipo de informações que podem ser identificadas e levantadas nestas monografias são relativas à lista de obras, à ficha técnica e a um discurso contextualizado sobre a exposição ou artista.

Por último, o material que compreende os documentos referentes à circulação de informação dentro dos veículos de comunicação, nacionais ou internacionais, como recortes de imprensa em periódicos²⁵. De forma técnica, este material pode estar dividido em artigos, as críticas, os anúncios

²² Ver anexo 3

²³ Ver anexo 4

²⁴ Ver anexo 5

²⁵ Ver anexo 6

sobre as inaugurações de exposições, entre outros objetos. A forma como a exposição foi recebida tanto pela crítica como pelo público está de certo modo implícita nestes documentos, na medida em que estabelecem formalmente como determinada exposição foi assimilada e anunciada publicamente, como também se encontram representadas outras características mais externas à exposição.

Em resumo, deste conjunto de documentação é possível extrair importantes informações e, assim, incluir neste projeto digital a documentação selecionada para que seja possível a sua consulta pública.

Com a intenção desta integração digital, é necessário o tratamento de toda a documentação através de uma através de uma categorização, a ser desenvolvida no ponto **Organização do Projeto: Questões Metodológicas**.

Estes materiais são requisitados aos Arquivos Gulbenkian e à Biblioteca de Arte Gulbenkian tal como a sua reprodução. Após esta solicitação, estes documentos são consultados pela equipa de investigação do projeto, reunidos em pastas de arquivo, devidamente inventariadas com cota e mechas. Daí é feita a seleção de documentação que deverá ser digitalizada e editada pela equipa de imagem para que essa imagem seja inserida na ficha do documento, na base de dados.

É possível o acesso à catalogação dos diferentes materiais em modo online e fazer os seus pedidos nas plataformas digitais, como exemplo do Arquivo Digital Gulbenkian (DAMS), que realiza o seu próprio trabalho de digitalização e inventariação dos seus documentos neste sistema digital. Estas plataformas digitais que se assemelham ao próprio projeto e ao propósito do catálogo digital refletem a necessidade e a demanda pelo processo de digitalização, cada vez mais frequente.

4.2. Ficha de Exposição

De forma a organizar as informações recolhidas a partir dos materiais disponíveis, e facilitar a sua inserção na base de dados, questão que será abordada no ponto seguinte **InArte**, encontrou-se uma metodologia que tanto auxilia o trabalho de investigação como o de inventariação, e serve igualmente como meio de consulta e apoio a outras funções realizadas no decurso do projeto.

Esta ficha²⁶ é um instrumento metodológico que permite a organização e uniformização de todas as exposições consoante as suas informações gerais. As características de cada exposição são inseridas nesta ficha e esta incorporação é realizada durante o trabalho de investigação, com uma exigência e obrigatoriedade por certos campos, quando existente informação relativa a eles, que auxiliam na consistência processual.

Em resumo, estabelece-se uma recolha de informação elementar sobre as exposições onde é predeterminada a organização de uma ficha técnica, cujos campos presentes estão estruturados sob um caráter mais protocolar, isto é, organizados no sistema prático da exposição. Em consequência disso, é esquematizada toda a informação de ordem mais técnica inerente às exposições, semelhante às condições expectáveis de um catálogo convencional.

A ficha técnica, a ser incluída na ficha de exposição, inclui os seguintes pontos: a organização da exposição, como o serviço responsável e os serviços envolvidos da Fundação Calouste Gulbenkian, e o parceiro organizador, caso se verifique uma parceria deste tipo; o coordenador geral; o comissário/curador; a produção; a museografia/projeto; os parceiros institucionais; os emprestadores; os mecenas; os participantes na exposição; as obras incorporadas na Coleção Moderna por ocasião da exposição; as obras pertencentes às Coleções do Museu Calouste Gulbenkian; e por fim, a programação paralela como visitas-guiadas, conferências, entre outros eventos associados à exposição.

Neste processo de sistematização da informação, a ficha de exposição ainda contém outros campos integrais como o título da exposição; a cronologia que diz respeito ao período de produção da exposição; o orçamento se estes dados tiverem sido divulgados; o número de visitantes sob a mesma condição que a anterior; uma breve descrição sobre a exposição; por último, o tipo de exposição, dividida em dois grupos tipológicos, tipo I e tipo II²⁷.

²⁶ Ver anexo 7

²⁷ Ver anexo 8

O tipo I pode ser uma exposição coletiva, individual, itinerante, nacional, internacional, mostra da coleção, genérica, temática, fora de portas ou rotativa.

Já o tipo II diz respeito a uma exposição que pode ser integrada em evento cultural, organizada em parceria, exposição concurso, exposição de bolseiros, representação portuguesa, documentação fotográfica, arte-educação, diplomática, evocativa, comemorativa ou retrospectiva; a área para que a exposição está orientada como artes plásticas, artes decorativas, arquitetura, artes gráficas, artes cénicas ou iconográfica; a categoria da exposição como pintura, escultura, instalação, medalhística, mobiliário, têxtil, ourivesaria, performance, numismática, entre outras; as geografias pelas quais a exposição esteve, sob a forma de georreferenciação; e por fim, as temáticas como por exemplo ballet, ciência, poesia concreta, entre outros. Estes últimos campos descritos não são textuais, isto é, não são explicados mas sim selecionados consoante as características expositivas constatadas pelo trabalho científico, na qual esta seleção pode ser múltipla.

Por fim, são introduzidas as referências, ou seja os materiais levantados e selecionados para a inventariação, como as publicações, os periódicos, o material gráfico, a documentação associada, o material audiovisual e os eventos associados. Estas referências são acompanhadas de descrições sobre o local, a cota, a proveniência, os autores, entre outros elementos que ajudam tanto a localizar e a aceder a esta documentação nos seus devidos espaços físicos e/ou virtuais, tal como a creditar devidamente a mesma documentação.

Nesta ficha de inventário da exposição é igualmente introduzido o texto científico elaborado por um dos membros da equipa de investigação, de modo a ser incluído no sistema por parte da equipa de inventariação e de migração tal como todos os elementos e referências acima identificados.

4.3. InArte

O InArte²⁸, a base de dados de inventariação da coleção utilizada na Fundação Calouste Gulbenkian pelo Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador e Coleção Moderna, tem como finalidade, a gestão e a catalogação da respetiva atividade expositiva.

Esta base de dados tem como finalidade a adequação da coordenação patrimonial, sobretudo a nível da documentação. É possível ser utilizado através da instalação do programa nos computadores institucionais como estando também disponível em modo online, em *cloud*, sendo indispensavelmente necessários o acesso à rede de internet e a utilização de credenciais próprias.

Assim sendo, o projeto *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital*, usufrui da mesma plataforma informática como forma de inventariar todos os elementos necessários para a caracterização das exposições estudadas, já levantados neste relatório. Esta apropriação, por parte do projeto, partiu da necessidade óbvia de informatizar a história das exposições de arte, existindo e sendo este programa previamente utilizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, foram modificados certos campos presentes no sistema e adicionados outros consoante a progressão do projeto e a respetiva necessidade de adequar o trabalho de inventariação.

Esta base de dados contém num só espaço informático todas as informações inerentes às exposições, devidamente digitalizadas, sendo estas mais tarde traduzidas e incorporadas no aspeto final do projeto, o desenvolvimento do website, que expõe todos os dados coletados.

Como dito anteriormente, a ficha de inventário contém campos comuns e semelhantes à própria estrutura deste sistema computacional, este dividido por várias ramificações e dentro destas outras são encontradas, no sentido de uma *object-oriented database*²⁹.

É necessária a criação de um registo geral para cada exposição e a inserção da sua informação elementar, com base na ficha de investigação. Dentro deste registo, novos registos são criados sob uma lógica relacional ao registo principal, sendo, por isso, de extrema importância assegurar constantemente a criação destas relações com a exposição pois é a forma como o sistema reconhece os elementos associados. Estes elementos associados correspondem por um lado, à documentação relacionada com os eventos expositivos registados, e por outro, às entidades que

²⁸ Ver anexo 9

²⁹ **Manovich, Lev** *The Language of New Media* The MIT Press, 2001 pp. 218

participam de alguma forma dentro destes eventos, num campo paralelo com o mesmo nome. Este campo das entidades apresenta um grande número de registos criados pois agrupa em si todos os indivíduos envolvidos, tanto na própria produção da exposição como na da documentação, ao longo de um largo período que compreende o arco cronológico das exposições em estudo.

As relações são também estabelecidas entre exposições, aquelas que de alguma forma apresentam características comuns ou pelo menos um denominador comum, como por exemplo a especificidade programática ou temática, os artistas representados, as exposições integradas num mesmo ciclo, entre outras espécies de relações possíveis. Este mecanismo permite, enquanto funcionalidade, criar uma rede de recomendações ou sugestões de outras exposições aos seus utilizadores, sob forma de pesquisa dinâmica.

A pesquisa avançada, reflexo do funcionalismo do próprio programa informático, permite o acesso mais estrito à informação, conforme a procura do utilizador por palavras-chave respeitantes a artistas, entidades, publicações, entre outras.

Neste seguimento, um outro campo que revela uma sobrecarga no sistema é aquele relativo aos ficheiros de imagem, por corresponder a uma componente bastante imprescindível para o projeto, sendo permitido pelo próprio sistema o carregamento destes ficheiros multimédia num espaço próprio para essa finalidade. Todos os campos presentes no InArte que possibilitam este processo de catalogação envolvem uma lógica igualmente descritiva de todos materiais introduzidos, ou seja, qualquer informação ou material que seja inserido ou carregado demanda de uma descrição dos seus elementos, como por exemplo, o tipo de material, a sua cota, a sua proveniência, e assim por diante.

Resumidamente, este programa utilizado para criação do catálogo digital é utilizado de modo geral pelas diferentes equipas integrantes do projeto, enquanto ferramenta medular e servindo de espinha dorsal para o projeto em si.

5. Organização do Projeto: Questões Metodológicas

Este projeto representa, na sua estrutura organizacional, para além das suas componentes e questões individuais, uma exigência enraizada nas propriedades deste tipo de projeto, isto é, um projeto que se responsabiliza por um número exorbitante de informação e se confronta num debate sobre a forma mais apropriada desta mesma informação ser divulgada. Encontrando no processo de digitalização a melhor ferramenta de divulgação da informação sobre as exposições realizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, é criado então um corpo laboral capaz de estabelecer estas transferências, do nível material para o nível digital.

Por isso, com a finalidade de assegurar as operações necessárias para a realização deste projeto, a Fundação Calouste Gulbenkian contrata indivíduos especializados nas áreas consideradas fulcrais para o desenvolvimento do projeto (abaixo descritas), admite estágios curriculares e cria um grupo de trabalho através dos seus programas de voluntariado.

Dadas as características e as ferramentas utilizadas por este projeto, é fundamental a criação de metodologias próprias e adequadas à especificidade presente em cada área de trabalho, correspondentes à de investigação, imagem, inventariação, direitos de autor e produção. Do mesmo modo, é necessária a formação sobretudo no que diz respeito à utilização do programa informático usado.

De modo a adequar a análise sobre a organização do projeto, estabelecerei uma lógica processual, isto é, dividindo estes grupos pelas diferentes fases de trabalho, do seu início ao seu fim, mesmo que as funções se realizem em simultâneo.

5.1. Investigação

O trabalho inicial reside na metodologia desenvolvida pela equipa de investigação que procede, numa primeira fase, ao levantamento e à consulta, à seleção e ao tratamento científico da documentação reunida. Como atrás referido, esta equipa é constituída por investigadores provenientes de áreas disciplinares como a História da Arte, a Filosofia e Estética e as Belas-Artes, conformidade com o apoio prestado pelo Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a sua respetiva unidade científica, órgão integrante e indispensável deste projeto.

Como forma de sustentar este trabalho, é criada, como dito anteriormente, a ficha de exposição enquanto metodologia de apoio ao trabalho investigativo, sobretudo na medida em que facilita a triagem da informação na sua tentativa própria de síntese através das categorias criadas nesta. A equipa de investigação encontra-se encarregue do preenchimento desta ficha consoante as informações que foram selecionadas como relevantes para a identificação da exposição. Paralelamente, é desenvolvido um texto científico, que remete a uma breve descrição de cada exposição, e que, de forma mais ou menos sucinta, retrate os vários aspetos inerentes à exposição em questão, respetivamente os *aspetos museológicos, museográficos, curatoriais e artísticos*³⁰. Ou seja, esta equipa encontra-se capacitada para desenvolver um discurso sobre a exposição e assim caracterizar mais formalmente a exposição, ou seja, mais objetivamente. É nesta fase de trabalho que se constata a formação de identidade da exposição, devido ao processo de escolha e prioridade dada à documentação que melhor comprova ou retrate o património cultural deixado pela exposição, e assim, proporcionar o acesso a um relevante subproduto desta, tanto sob a forma textual como documental, que será disponibilizado ao público. Desta forma, a receptividade deste mesmo público a uma reunião circunspecta de *aspectos que se encontravam invisíveis até então*.³¹

Este texto científico, parte mais significativa deste procedimento investigativo, é produzido a partir das seguintes diretrizes, tais como: a presença de *uma contextualização da exposição no âmbito da instituição e as suas relações institucionais, bem como no panorama artístico nacional e internacional e ainda no percurso dos artistas*; de uma *explicitação dos objetivos de cada*

³⁰ BAIÃO, Joana; FALCÃO, Isabel. 2017. «Facing exhibitions as heritage. The project *History of the Calouste Gulbenkian Foundation's art exhibitions - online catalogue*». Art Exhibitions: Archive, History and Research. International Meeting, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 6-11-2017.

³¹ **Greenberg, Reesa** *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, Tate Papers Issue 12 2009 pp. 7

*exposição e a sua integração nas linhas programáticas, bem como a colaboração entre os diferentes serviços da Fundação, das parcerias com outras instituições e entidades e as itinerâncias; e uma explanação do discurso expositivo e do percurso proposto; por fim, a análise dos aspetos do projeto museográfico, do impacto e do modo como as exposições foram recebidas pelo público e pela crítica*³².

A equipa de investigação, tendo em conta os critérios acima elaborados, deve ter em conta a incorporação de um rigor científico e, ao mesmo tempo, de uma acessibilidade ao público.³³

Assim, é instaurada, através deste processo científico com base em fontes documentais, uma abordagem histórica e sociológica da cultura em Portugal, sobretudo sobre a Fundação Calouste Gulbenkian como centro de dinamização cultural a nível nacional.

³² Sessão de apresentação pública de resultados de Projetos I&D - IHA Lisboa: Museu dos Coches, 2019.

³³ Sessão de apresentação pública de resultados de Projetos I&D - IHA Lisboa: Museu dos Coches, 2019.

5.2. Imagem

A documentação selecionada por parte da equipa de investigação requer um tratamento do seu aspeto, de forma a ser inserida corretamente na base de dados e respetivamente no website, através de ferramentas como o Photoshop. Em primeiro lugar, os documentos passam por um processo de digitalização adequado, de forma que não percam as suas qualidades originais e fazendo assim referência o mais próximo possível do material. Em segundo lugar, após estarem digitalizados e agrupados nas devidas pastas de trabalho, estes documentos são convertidos em imagens passíveis de edição. Esta edição consiste na eliminação de elementos dissonantes dentro da imagem, tal como poeiras ou outro tipo de resíduos presentes, mas também na dimensão da imagem, no nível da colorimetria, entre outros aspetos que possam surgir. O tratamento destes documentos nunca pode comprometer os conteúdos da imagem a ser preservada, mesmo que a nível digital.

É assim necessário que seja certificado um método conciliado de edição de modo a criar uma constância visual, a ser transcrita no website.

Os documentos de pequenas dimensões como as fotografias, os convites, os recortes de imprensa, entre outros, são adaptáveis ao método utilizado de scaneamento. Já os documentos de grandes dimensões ou *formatos especiais* como cartazes ou plantas de maior escala, apresentam a necessidade de serem fotografados em estúdio, tendo sempre em conta questões de uniformidade técnica acima referida.

Esta equipa de imagem está igualmente responsável pela transferência e carregamento das imagens tratadas no InArte, assim como desempenha outras funções relativas à parte imagética do projeto, por exemplo a escolha de *thumbnails* para cada exposição e para o material audiovisual. Este carregamento, na lógica da base de dados, é sempre acompanhado de um registo, onde são encontrados campos a respeito da descrição visual a serem preenchidos. Neste nível, devido à necessidade descritiva das imagens, está latente uma procura por informação inerente à documentação, presente na documentação selecionada pelas equipas do projeto ou em informações acessíveis noutros suportes.

Nesta sequência, a nível visual, outra responsabilidade que pode recair sobre esta equipa é o pedido e recepção de mais material fotográfico ou gráfico e a sua seleção, levando em consideração

dar prioridade a imagens que melhor reconstituam as exposições, isto é, privilegiar aquelas que apresentam um maior número de detalhes sobre as exposições.

Por fim, esta equipa está também responsável pela área de audiovisual, pela sua exportação e conseqüente transferência para a base de dados.

Devido à abundância de elementos visuais que este projeto comporta, este grupo de trabalho é responsável por todo e qualquer conteúdo de ordem visual e a sua disponibilização através de um processo cuidadoso referente às especificidades dos diferentes materiais integrados no estudo das exposições de arte da Fundação Calouste Gulbenkian..

Aqui também se verifica a possibilidade trazida pelo processo de digitalização sobre o domínio da imagem, no que diz respeito à alteração, correção e duplicação do objeto original, ao contrário da pura conservação material³⁴.

³⁴ “*In contrast to analog media where each successive copy loses quality, digitally encoded media can be copied endlessly without degradation.*” **Manovich, Lev** *Language of New Media* The MIT Press, 2001 pp. 49

5.3. Inventariação

Na sequência dos grupos acima descritos, após a reunião de toda a informação devidamente estudada e tratada, esta é inventariada na base de dados pela equipa responsável por esta migração, a equipa de inventariação. Esta equipa está sob a responsabilidade de, com base na ficha elaborada pela investigação e das pastas criadas para o carregamento da documentação, inventariar as exposições e a documentação relativa a elas, através da criação de inúmeros registos no InArte. Por isso, tendo este programa informático como ferramenta quase exclusiva, é neste grupo que se constata o melhor entendimento sobre o seu funcionamento.

A inventariação segue invariavelmente uma lógica presente nas categorias identificadas na ficha de exposição e consequentemente nos campos semelhantes no InArte, através tanto da transcrição textual como do preenchimento destes mesmos campos e da criação de relações com todos os elementos que são carregados dentro do registo geral da exposição. É nesta fase de trabalho que são inseridas as entidades, quando ainda não criadas ou reconhecidas pelo sistema. Esta criação de novas entidades é acompanhada da inserção e da apresentação de dados biográficos relativos a cada indivíduo assimilado no sistema, através de um processo de pesquisa e de recolha deste tipo de informação.

O processo de inventariação é síncrono aos processos de outros grupos e vice-versa, conforme o estudo de cada exposição é finalizado por parte da investigação, as fichas formuladas são entregues ao grupo de inventariação que assegura a inserção da exposição no InArte, nas suas componentes textuais ou visuais.

Neste sentido, aproximadamente 1300 exposições foram inventariadas, fora um número ainda mais extenso de documentação associada a estas.

5.4. Direitos de Autor

Toda a documentação levantada e trabalhada pelo projeto detém uma autoria, seja no âmbito manuscrito, epistolográfico, fotográfico, entre outros suportes documentais que reclamam um direito autoral.

Em consequência, é importante a integração de um grupo de trabalho que assegure os pedidos de autorização e da reprodução dos documentos presentes no contexto do projeto, pois ao serem digitalizados e integrados no website estão acessíveis à consulta e reprodução do público em geral. Esta dinâmica de trabalho é marcada por um processo lento devido a questões próprias deste tipo de trabalho, como por exemplo o contacto esparso estabelecido com as instituições, os indivíduos, os familiares dos autores, ou outro tipo de responsabilidade sobre a produção de algum documento ou produto intelectual.

Portanto, é apenas com a autorização dos autores (ou pessoas competentes por este cumprimento legal), que se torna exequível a disponibilização desta documentação e a sua duplicação no catálogo digital. A nível institucional, os documentos reproduzidos que estão sob a autoridade da Fundação Calouste Gulbenkian não demandam nenhum tipo de contato semelhante ao anterior, pois tratando-se de documentos incorporados por um projeto interno à partida a sua assimilação já se encontra autorizada, apenas com o dever de creditação dos mesmos.

Nesta fase, é igualmente revelado o cruzamento entre Fundação Calouste Gulbenkian e outras instituições ou entidades assim como as suas respetivas relações institucionais.

5.5. Produção

Esta parte do trabalho dedica-se à transposição da base de dados para a componente editorial, o aspeto e estrutura do website. Esta produção encontra-se sob o domínio de um projeto autónomo ao projeto, mas ainda associado à Fundação Calouste Gulbenkian.

Aqui se verifica a procura por soluções gráficas, técnicas e editoriais para a transcrição de data em valores inerentes à programação visual³⁵.

Todo a documentação selecionada e informação inserida na base de dados deve respeitar a matriz idealizada para o website, no sentido de manter uma ordem consensual entre os elementos traduzidos digitalmente. É importante sublinhar esta preocupação por uniformidade técnica pois é neste momento que se configuram as propriedades do projeto, a respeito da acessibilidade, legibilidade e utilização da informação presente no website por parte do utilizador.

Deste modo, o alojamento do website também é aqui realizado, enunciando assim a parte terminal do projeto, a criação de um instrumento dinâmico de pesquisa e síntese de todo o desempenho executado nestas diferentes fases laborais:

*The strength of digitized archivalia lies not in their (highly vulnerable) migrability into the technological future but in their substantially potentized present online accessibility*³⁶.

³⁵ Ver anexo 10

³⁶ Ernst, Wolfgang *Digital Memory and the Archive* Electronic Mediations, Volume 39 University of Minnesota Press 2013, pp. 133

II. 365 DAY PROJECT (2007)

1. Enquadramento

Na sequência das questões acima descritas a respeito da memória e da sua respetiva digitalização, dedicarei esta parte do relatório à análise do projeto digital do realizador Jonas Mekas, *365 Day Project* (2007), instalado no seu website pessoal³⁷. Esta incorporação investigativa sobre a obra do realizador, ainda que em consonância com os propósitos presentes noutros filmes de sua autoria, permite discutir as questões inerentes à digitalização, isto é, a transição do físico para o digital, neste caso do filme para o vídeo, e posteriormente do vídeo para o espaço virtual.

Aqui, nesta obra, estão presentes igualmente as questões de memória, de tempo e de arquivo. No entanto, a questão de arquivo encontra-se alinhada com os pressupostos desenvolvidos pelo autor Jacques Derrida em *Archive Fever: A Freudian Impression* mas também relacionada com um sentido de criação de imagens, onde elas próprias são responsáveis por outro tipo de arquivamento, neste caso pelo registo de tempo, da *experiência do tempo enquanto presença*³⁸. Em última análise, esta obra ainda estabelece outra possibilidade de referência ao arquivo, devido à sua especificidade, e estando estas imagens retidas de certo modo no espaço cibernético e este enquanto espaço elegido para lá permanecerem originalmente, estabelece-se outra relação com o arquivo, ou melhor, alojamento.³⁹

Nesta análise, serão levantadas as seguintes questões que pretenderei responder ao longo desta investigação, a exemplo: em que sentido, esta obra condiciona em si mesma todas as propostas e intenções artísticas do realizador, presentes ao longo da sua filmografia, na sua procura por meios apropriados de transmissão das suas aplicações fílmicas e o seu processo artístico? De que forma esta obra revela de forma mais precisa as suas preocupações estéticas, conceptuais, distributivas e exibitivas, como por exemplo a compreensão do presente transcrita em valores visuais, a relação estabelecida entre o registo do instantâneo e a preservação da sua perpetuidade

³⁷ <http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>

³⁸ “What film archives, then, is first and foremost a “lost” experience of time as presence, time as immersion” **Doane, Mary Ann** *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive* Harvard University Press, 2002 pp. 221-222

³⁹ *The real archive on the Internet (in the sense of arché) is its system of technological protocols. The archive becomes a memory only at the moment of its standardization.* **Ernst, Wolfgang** *Digital Memory and the Archive* Electronic Mediations, Volume 39 University of Minnesota Press 2013, pp. 130

(sob a forma de diário, e por isso de memória)? De que modo o suporte digital se instaura como veículo mais viável para a condição de presença (no sentido físico mas também temporal)?

Desde já, é importante caracterizar a figura do realizador Jonas Mekas e o seu devido posicionamento no circuito cinematográfico, através das características próprias do seu cinema em relação à sua história pessoal.

Nascido em 24 de dezembro de 1922, em Semeniškiai, na Lituânia, Jonas Mekas de naturalidade lituana consolidou-se como uma das principais figuras do cinema independente americano, ou por outras palavras, no cinema de avant-garde. A formação da sua narrativa americana, como também da sua carreira enquanto realizador, arquivista, poeta, entre outras funções importantes que exerceu ao longo da sua vida, é resultado da necessidade imposta pela Segunda Guerra Mundial, que obriga a Jonas Mekas e ao seu irmão Adolfas Mekas a encontrarem exílio nos Estados Unidos da América, mais precisamente em Nova Iorque⁴⁰.

Da mesma forma, o início da sua atividade no campo cinematográfico demonstrou um rápido desenvolvimento coincidente com o seu estabelecimento em Nova Iorque, através do seu contacto e envolvimento com o cenário artístico vigente na cidade e a criação de inúmeras instituições das quais foi fundador ou co-fundador, entre elas: a revista *Film Culture*, a cooperativa *Film-Makers' Cooperative*, a sua participação na coluna de crítica de cinema do jornal *Village Voice* e por fim, a *Anthology Film Archives*⁴¹, espaço de referência enquanto arquivo e plataforma de exibição do cinema de avant-garde⁴².

Enquanto realizador, Jonas Mekas realizou inúmeros filmes, dentro deles *Walden* (1968), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), entre outros de extrema importância para o seu enquadramento dentro do contexto do cinema independente americano.

Na sua prática e gramática cinematográfica, o realizador apresenta características formais e inclinações estéticas que o posicionam dentro do cinema diarístico, sob o qual criou o seu próprio estilo e sendo este marcante dentro do mesmo género. Ainda é possível posicionar este cinema

⁴⁰ <http://jonasmekas.com/bio.php>

⁴¹ Sitney, Adams P. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* Oxford University Press 2008, pp. 84

⁴² <http://jonasmekas.com/bio.php>

dentro de uma sub-categoria, a de *home movies*⁴³. Este interesse pela manutenção de um diário, tanto escrito como filmado, apresenta-se como uma prática prematura que antecede o percurso estabelecido no cinema e a sua procura por esta tipologia cinematográfica. O realizador demonstrou desde a sua infância⁴⁴ uma predisposição para a transcrição textual ou visual aos episódios de sua vida.

No entanto, as ferramentas e os suportes que foi utilizando e selecionando para a produção dos seus filmes marcam de algum modo a necessidade apresentada pela captação e preservação do presente, da contenção do fluxo e na reprodução da realidade, já que nos seus filmes são apresentadas imagens e vistas do seu quotidiano. Estas questões, latentes e expressas no seu cinema, estão em muito relacionadas com a história e a condição pessoal de Jonas Mekas, um emigrante separado de forma compulsória da sua terra natal:

*There are places and moments during which I feel that I would like to always remain there. But no: next moment I am gone. I seem to enjoy only brief glimpses of intimacy, happiness. Short concentrated glimpses. I do not believe that they could be extended, prolonged. So I keep moving ahead, looking ahead for other moments. Is it in my nature or did the war do that to me? The question is: was I born a Displaced Person, or did the war make me into one? Displacement, as a way of living and thinking and feeling. Never home. Always on the move.*⁴⁵

Deste modo, Jonas Mekas reconhece as instâncias presentes e que se encontram de algum modo encerradas no seu cinema, como um reflexo do exílio, do *deslocamento*, e, tratando-se de um cinema marcado pela subjetividade, estas questões traduzem-se em valores cinematográficos através da condição produzida pela fragmentação, pela negação do esquecimento através do acúmulo visual e pela instabilidade relativa à passagem do tempo e a sua retenção através da câmara.

O seu cinema está intimamente relacionado com a memória e cria relações análogas com esta matéria, no sentido em que o autor, devido à constância com que filma, parece não querer perder os aspetos e os eventos que se entrecruzam com a sua esfera pessoal e, assim, criando permanentes documentos biográficos.

⁴³ Sitney, Adams P. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* Oxford University Press 2008, pp. 84

⁴⁴ <http://www.logosjournal.com/mekas.htm>

⁴⁵ <https://www.interviewmagazine.com/art/jonas-mekas-i-seem-to-live>

A respeito do seu processo artístico, os seus filmes, na sua grande maioria, são compostos e montados a partir de imagens referentes ao plano temporal do passado, normalmente estas imagens são captadas décadas antes da sua composição final, como o caso exemplar de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) que compreende 30 anos de material filmado. Estas imagens são atualizadas a partir do processo de montagem, através da inserção de alguns elementos como banda sonora, comentários em voice-over ou intertítulos que inscrevem a obra completa no momento da realização em si, ou seja, no presente e não propriamente no passado no qual essas imagens se encontravam antes condicionadas.

É próprio do cinema, através das suas técnicas específicas e estruturantes como a montagem, criar este tipo de atualizações ou dessincronias temporais⁴⁶, efetivamente as imagens que Jonas Mekas seleciona para os seus filmes são novamente desatualizadas para o plano do passado, através dos elementos acima mencionados mas também pela forma como estes são inseridos no contexto global da obra, apresentando assim características de ordem mnemónica e estabelecendo referências ao tempo passado:

*Montage has the property of making the present past of transforming our unstable and uncertain present into “a clear, stable and desirable past”, in short of achieving time. This black note reinforces the classic, grandiose concept of montage king: time as indirect representation that flow from the synthesis of images.*⁴⁷

Tendo em perspetiva e como objeto a realidade que circunscreve o realizador e por isso o presente em questão, o cinema de Jonas Mekas é marcado por este tipo de microtemporalidades, micro-acontecimentos, micro-ações que convivem dentro do macro-tempo do filme (a duração) e, por isso, sujeito a uma linearidade temporal pouco óbvia ou por vezes ausente sobre os acontecimentos, pois a composição do *footage* que vai recolhendo ao longo do tempo apresenta muito mais uma noção de recomposição dos eventos que filma, isto é, de forma isolada eles são e convocam o tempo presente mas no seu conjunto não convocam a mesma realidade, mas múltiplas realidades e diferentes contingências.

Este cinema orienta-se para a instantaneidade, para a qualidade daquilo que é atual e presente nas coisas que filma, e não convoca uma equivalência com o pré-estabelecido no momento de filmagem, é puramente um registo daquilo que se desenvolve no seu campo visual, as imagens

⁴⁶ “...the present is transformed into past” by virtue of montage, but this past “still appears as a present” by virtue of the nature of the image” **Deleuze, Gilles** *Cinema 2, The Time-Image* University of Minnesota Press, 1997 pp. 36

⁴⁷ **Deleuze, Gilles** *Cinema 2, The Time-Image* University of Minnesota Press, 1997 pp. 35

são uma representação direta daquilo que foi percebido pelo realizador como elegível para ser filmado⁴⁸.

Os processos artísticos de Mekas, configurados na sua obra, são exatamente estes, o realizador filma com frequência, a câmara servindo como uma extensão de si mesmo enquanto suporte que capta e regista a sua experiência pessoal, os indivíduos envolvidos nos aspetos do seu quotidiano, de forma obviamente fragmentária, e o suporte servindo como um simulacro da sua memória, como o próprio indica na citação abaixo:

*I'm working in a form of cinema that can be described, and has been described, as a diaristic form of cinema. In other words, with material from my own life. I walk through life with my camera, and occasionally I film. I never think about scripts, never think about films, making films. The result though, eventually, is a finished film, shorter or longer. But the film is determined by the material that I have shot. I'm not collecting material to illustrate a certain idea. The idea comes from how I put it together from the material that already exists. I'm a filmmaker but my working procedures are different. All my basic structuring is done during the filming. You know, how long I keep the shot, the exposure, or the speed – slower or faster, etc. That's structuring. And then there is a second stage of structuring that comes later when I begin to put those pieces together. I play with those pieces to make it all into some kind of unity. Sometimes I have to eliminate some pieces.*⁴⁹

Num certo sentido, embora o conjunto de imagens que correspondem aos seus filmes sejam registos diretos e extraídos da realidade atual (relativa ao momento de captação), há uma certa coerência imagética que em muito se relaciona com as questões da memória tal como a sua construção e relação com o tempo, a ser elaborado em **Construções**.

Os seus filmes, por efeito do espaçamento temporal mas também espacial (refletido através das suas escolhas conceptuais e processuais), revelam uma predisposição e preocupação pela tradução e inscrição da temporalidade e transitoriedade, marcado pelo presente mas também pelo passado, como dito anteriormente. Estas questões sobre o tempo, retratadas praticamente em todos os seus filmes, são as mesmas questões e tensões levantadas pelo próprio cinema, a respeito do tempo:

⁴⁸ “My film diaries cover now sixty five year period, you will see people being born, children grow up and they also die like in a huge novel and it's not really real because to be really real I would have to film it non-stop but I only make excerpts, the day had 24 hours and I choose only 15 seconds to film, why did I choose those 15 seconds and not the rest and that's the big question”. <https://www.youtube.com/watch?v=kzkzOExJ9rc>

⁴⁹ <https://www.anothermag.com/art-photography/2374/jonas-mekas-on-filmmaking>

*Cinema's time is surely referential; it is a record of time with the weight of indexicality. But its time is also always characterized by a certain indeterminacy, an intolerable instability. The image is the imprint of a particular moment whose particularity becomes indeterminable precisely because the image does not speak its own relation to time. Film is, therefore, a record of time, but a nonspecific, nonidentifiable time, a disembodied, unanchored time. The cinema hence becomes the production of a generalized experience of time, a duration.*⁵⁰

Deste modo, estas linhas gerais apresentadas sobre as opções filmicas de Jonas Mekas permitem analisar a obra virtual *365 Day Project* (2007) numa matriz semelhante, pois este objeto comporta os mesmos elementos e objetivos presentes na sua filmografia, embora estejam aqui implicadas algumas diferenças ou atenuações devido à linguagem específica deste projeto.

⁵⁰ **Doane, Mary Ann** *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive* Harvard University Press, 2002 pp. 162

2. Transições

Neste sentido, dado este enquadramento, é importante mencionar os suportes técnicos utilizados por Jonas Mekas e aos quais o realizador recorreu para o cumprimento das suas propostas artísticas.

A sua primeira câmara, uma Bolex 16mm⁵¹, cuja aquisição coincide com seu recente estabelecimento em Nova Iorque, tendo sido com ela captadas as imagens que hoje compõem grande parte da sua filmografia. A utilização de uma câmara deste tipo, de natureza mais portátil (porém não tão flexível economicamente devido à necessidade de uso de película), permite criar citações à sua preferência mecânica, isto é, demonstra já um entendimento entre o material preferencial do realizador e as propriedades patentes na sua obra.

No final da década de 1980⁵², coincidente com o aparecimento e início da comercialização do suporte vídeo, observa-se a transição técnica do realizador para uma câmara digital Sony⁵³. A adopção desta câmara revela a sua capacidade de adaptação e contacto com novos meios e recursos tecnológicos e, por consequência, consonante com os próprios propósitos destas inovações. Esta substituição expõe ainda uma consciência material, a respeito da relação entre o suporte e a inscrição direta da realidade, embora complique a mesma relação⁵⁴.

As implicações e complicações desta mesma transição tecnológica estariam ligadas sobretudo àquilo que seria a própria especificidade do cinema, a sua base material, como explicita Laura Mulvey:

“The specificity of cinema, the relation between its material base and its poetics, dissolves while other relations, intertextual and cross-media, begin to emerge. Furthermore, the digital, as an abstract information system, made a break with analogue imagery, finally sweeping away the relation with reality, which had, by and large, dominated the photographic tradition”⁵⁵.

⁵¹ Ver anexo 11

⁵² Ver anexo 12

⁵³ Ver anexo 13

⁵⁴ “Once live-action footage is digitized (or directly recorded in a digital format), it loses its privileged inxedical relationship to pre-filmic reality” **Manovich, Lev** *The Language of New Media* The MIT Press, 2001 pp. 300

⁵⁵ **Mulvey, Laura** *Death 24x a Second*, Reaktion Books, London, 2006, pp.18

Isto quer dizer, negando a fisicalidade destas inscrições filmicas, conforme a sua digitalização, e por sua vez, para o espaço virtual, a materialidade deste registos é desligada da sua relação primária, o próprio realizador reconhece o mesmo sentido presente nesta transição tecnológica:

*I would call it “invisible technology”. We see the results, but the technology itself is almost invisible. In film, video, cassette recordings, you can still see and touch the material. They can disintegrate in front of your eyes. Not so for digital technology. It’s like watching a spirit - there are results, but you don’t see how they got there.*⁵⁶

No entanto, as possibilidades trazidas por esta instrumentalização tecnológica produzem um maior alinhamento com o projeto filmico de Mekas, isto é, os seus trabalhos gravados em vídeo permitem perceber algumas mudanças na sua metodologia como também da sua linguagem. Em função da pouca utilização de edição por parte do realizador, o digital permite a construção lógica das imagens no próprio suporte como também menos interrupções na ação e, por isso, o prolongamento da duração de cada ação devido a uma maior capacidade do suporte utilizado em relação à retenção de informação.⁵⁷

Em filmes como *Self-Portrait* (1980) e *A Walk* (1990)⁵⁸, igualmente disponíveis no seu website, é possível perceber os elementos acima descritos, bem como uma maior presença do realizador, que interage com os objetos e se posiciona diante da câmara, tornando-se assim outro centro, elemento participante na ação ou protagonista visual e sonoro.

Assim, o projeto virtual *365 Day Project* (2007) surge alinhado com este contexto gradativo, porém agora assegurado pelo crescimento dos utilizadores da Internet e por ação do entendimento do realizador sobre este meio enquanto veículo de distribuição e exibição, que permite criar uma plataforma autónoma dos sistemas tradicionais do cinema. A criação de um projeto virtual permite também o contacto mais imediato e mais direto com o público, sem expressivos intermediários.

⁵⁶ https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-2-52776

⁵⁷ “At the beginning, I noticed that I was trying to adopt the same technique to video, with short shots or takes. But then I abandoned it and went into non-stop long takes. Video editing technology, like Final Cut, permits you to cut all the material to single frames. I work with Final Cut but I don’t like it. Final cut video editing is non-linear and I still somehow prefer linear editing. But when I make the 365 iPod poems, I may go a little bit more into non-linear editing”. <http://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>

⁵⁸ Ver anexo 14

Neste sentido, esta obra respeita igualmente as diretrizes previstas naquilo que consistiu a *Filmmakers' Cooperative*, uma cooperativa orientada para a distribuição de filmes à margem do cinema *mainstream*, como indica Jonas Mekas:

*Each medium has its own way of being disseminated, be it printed word or video, and the Internet is the perfect way to disseminate video works. That's why we created the Filmmakers' Cooperative because nobody wanted to distribute our film works. The shame now, Hollywood will screen commercial film, but they won't screen my work, so the Internet is the place.*⁵⁹

É devido a esta consciência tecnológica que se torna possível a execução deste projeto, cujas características principais consistem na seleção de um momento escolhido pelo realizador e consequente inserção na plataforma num dia específico do ano, isto é, a realização de um filme (normalmente de curta duração) por dia, durante o ano de 2007, sendo na sua totalidade apresentados 365 filmes.

Este exercício diário, de criação e divulgação de pequenas ações ou situações, respeita em termos da sua apresentação, à própria lógica diarística. Sob a fórmula de calendário, o filme é introduzido numa entrada geral que diz respeito ao mês e dentro desse mês encontramos os dias que o constituem, de forma organizada. Assim, nesta opção e programação visual da obra, é possível constatar uma adaptação do modelo diarístico ao mecanismo da Internet, com semelhanças possíveis daquilo que ela própria se transformou enquanto funcionalidade, permitindo este tipo de partilha e interação pelos seus utilizadores.

Este tipo de projeto ao permitir uma autonomia ao seu utilizador ao nível da exibição, algo cada vez mais convencionado na era digital como exemplo de plataformas digitais de tipologia semelhante, cria operações de eliminação entre os intermediários desta ação, criando assim um acesso mais direto entre o utilizador e neste caso o objeto filmico ou audiovisual.

Embora este projeto esteja condicionado à questão de atualização (própria do digital), é possível perceber a seleção de imagens do seu arquivo pessoal em certas “entradas” do seu diário online, ou seja, a recolha de imagens passadas que reforçam novamente técnicas anteriores, porém muito esporadicamente e com algumas diferenças.

Um caso exemplar desta ação é a entrada correspondente ao dia 27 de dezembro, intitulada *In search of Andy Warhol's Factory!*. Neste filme, o realizador procura nas ruas de Nova Iorque os antigos estúdios de Andy Warhol, questionando diante do espectador as transformações que aqueles

⁵⁹ http://jonasmekasfilms.com/images/SFAQ_issue_eleven.pdf

espaços sofreram em termos utilitários. Esta ação é acompanhada por questões colocadas a pedestres sobre a figura do artista plástico, nas suas intenções está sublinhada uma forma de manter a memória de Andy Warhol perdurável às restantes gerações. Num segundo momento deste exame espacial, na Union Square, onde estava antes localizado o segundo estúdio de Warhol, há uma coincidência entre o passado e o *presente*. Ao se incluir num mercado diante do edifício do antigo estúdio, Jonas Mekas insere uma imagem de Warhol no mesmo local, imagem essa retirada do seu filme *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections* (1982)⁶⁰.

Esta atualização, no plano da imagem, remete novamente à vontade de arquivo ou de arquivar, no sentido desenvolvido por Derrida: “archival technique has commanded that which in the past even instituted and constituted whatever there was as anticipation of the future”⁶¹. Neste sentido, a imagem final, que obviamente está no plano temporal do passado, tanto por um reconhecimento da montagem (como por exemplo o voice-over) como da qualidade visual dessa mesma imagem, retorna àquele presente com o sentido e vontade de uma nova reinterpretação, neste caso reviver e instaurar a figura de Warhol naquele espaço novamente, esse mesmo espaço que parece ter esquecido figurativamente o artista. Este esquecimento e *destruição* assombra o próprio arquivo de Jonas Mekas.

Outros exemplos poderão ser encontrados numa fórmula semelhante de coincidências temporais, ou então apenas enquanto uma mera reprodução do seu arquivo pessoal sem adições deste tipo.

Apesar do foco nas propriedades de alojamento virtual, como premissa original, o projeto acabou por encontrar qualidades físicas, ao ser introduzido em programas de galerias, salas de cinema, museus, etc.

Aqui, a escolha curatorial, em termos de configuração espacial e conceptual, é importante na medida em que apresenta variações na forma como a obra é apresentada ao público, criando assim novos contextos, novas interpretações e novas interações com a obra.

⁶⁰ Ver anexo 15

⁶¹ **Doane, Mary Ann** *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive* Harvard University Press, 2002 pp. 221

3. Construções

3.1. Do Arquivo

O que se verifica em *365 Day Project* é a construção de uma memória individualizada e subjetiva, seguindo modelos específicos na escrita, armazenamento e preservação desta mesma memória através dos meios escolhidos para atingir este fim como também através da tipologia cinematográfica de Jonas Mekas, permitindo assim criar a relação possível entre o seu cinema e a questão da memória e do arquivo.

Como dito anteriormente, parte da filmografia de Jonas Mekas é determinada por uma releitura, reconstrução e por vezes ficção da realidade transformada em memória com a passagem do tempo em relação à realização dos seus filmes. Neste projeto é observável este mesmo fenómeno porém com a diferença que tanto a construção como o processo criativo⁶² da memória encontra-se exposto e é desenvolvido diante do público, ao contrário do filme em que apenas o resultado enquanto escolha é apresentado ao espectador.

Esta construção é atingida através da captação constante de instantes sob a qualidade fragmentária que lhes é inerente, o arquivamento direto destes fragmentos da realidade, de circunstâncias, de momentos (por vezes irrepetíveis), no seu website. Neste caso em particular, esta plataforma serve como um repositório destes fragmentos, onde se vai produzindo em *tempo real* a escrita e a inscrição da memória, ainda que não totalmente correspondente ao tempo presente.

Ainda assim, a proposição deste projeto estabelece correspondência com a restante obra e prática de Jonas Mekas, sobretudo no que diz respeito à distância criada entre o período de concepção da obra e a recepção do público atual em relação à mesma. Este projeto, determinado pela sua finalização, constitui agora um registo, um arquivo baseado na recolha e assimilação de material fílmico, indícios daquilo que o projeto terá sido no tempo da sua produção, ou seja, se restabelece como a própria memória do projeto.

Deste modo, estas características adquiridas pelo projeto quando posicionado na atualidade são percebidas através da marcação do próprio formato escolhido, expresso na composição da obra, pois está condicionado ao primeiro dia e ao último dia desse ano, por isso a uma contingência específica, percebido por um espectador atual. O projeto deixou de estar no plano da manutenção,

⁶² Ver anexo 16

ou seja, no âmbito do presente, da periodicidade, para se encontrar retido numa conclusão, e neste caso, no passado.

Em suma, aquilo que é visualizado atualmente através do website é mais uma cristalização do projeto do que o projeto propriamente dito, isto é, sendo este projeto reconhecido pela frequência e pelo método que lhe foi atribuído, com o seu encerramento, as imagens que integram este projeto adquiriram então a condição de *reminiscências*, enquanto estratos do todo da obra em que esta serviria como estrutura para a memória em si.

No entanto, esta conservação da memória (tal como o seu arquivamento) não é assegurada pela utilização destes meios tecnológicos, o arquivamento destas imagens no espaço online ainda assim obedece à condição comum aos meios tradicionais, no que diz respeito à perda e ao esquecimento, no sentido em que é um espaço igualmente frágil neste aspeto. Devido à aceleração e inovação tecnológica, aos inúmeros *updates* que são desenvolvidos para os diferentes aparelhos existentes, este tipo de objeto pode tornar-se igualmente desatualizado, e por isso, irrecuperável.

A exemplo, a própria compatibilidade de leitura de um ficheiro pode comprometer o acesso ao mesmo devido ao facto de formatos de armazenamento de vídeo estarem em constante evolução, como é possível perceber nos materiais audiovisuais disponíveis no website de Jonas Mekas⁶³, eles já demonstram uma desatualização ao necessitarem da instalação de um reproduzidor de multimédia, esse mesmo progressivamente em desuso.

O espaço virtual está apesar de tudo dependente de objetos concretos presentes no espaço físico. Um website está alojado num servidor que não é mais do que uma estrutura física, o que faz com que qualquer problema que comprometa a integridade desse servidor se reflita num problema no website.

Ainda assim, embora tecnicamente falando este projeto esteja vinculado ao âmbito da temporalidade, como dito anteriormente, a relação que este projeto estabelece com a própria questão do arquivo, elaborada pelo autor Jacques Derrida em *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995), permite entender melhor esta questão temporal, que não se reitera totalmente no tempo passado nem no tempo presente, mas confunde estas duas noções, necessárias para a possibilidade de se considerar um arquivo como tal.

Este projeto filmico e o seu respetivo alinhamento com a questão do arquivo, é importante para perceber que qualquer arquivo, de que espécie for, necessita da conjugação dos vários

⁶³ Ver anexo 17

segmentos temporais que conhecemos, isto é, para a asseguuração da sua existência ela necessita das variações do tempo presente, como Jacques Derrida explicita: “Between the three actual presents, which would be the past present, the present present, and the future present? In any case, there would be no future without repetition”⁶⁴

Esta questão do presente é determinante tanto para perceber que é ela que determina o arquivo, como também estabelece a abertura para a repetição, pela cadência deste presente, que se tornaria de certo modo uma compulsão, na sua tentativa de oposição à pulsão de morte. Estas condições do website ou filmografia de Jonas Mekas enquanto arquivo pessoal seriam determinadas, por exemplo, pela constância do gesto de filmar diariamente e o alojamento destes instantes ou “partes” do presente.

Esta ação repetitiva estabelece uma recusa à perda da sua “memória”, ação essa cada vez mais possível através de novos meios tecnológicos de registo. Deste modo, esta repetição também seria responsável pela característica principal do arquivo: *the archive as an irreducible experience of the future*.⁶⁵

Assim, o que é percebido em 365 Day Project são exatamente estas características, marcantes no seu projeto, o tempo que se determina é o presente, pela repetição e o seu registo, a sua base é a do passado, no entanto há sempre uma abertura para o futuro. Consequentemente ou não, o último plano do último filme deste projeto é exatamente uma porta, à semelhança daquilo descrito por Derrida.

O último filme, ao mesmo tempo, por efeito da linguagem utilizada pelo realizador, sugere já a finalização deste projeto e a sua retenção já no passado dos diferentes *presentes* que antecederam este mesmo filme (nas palavras de Jonas Mekas “I did it”). A abertura para o futuro de novas inscrições neste seu arquivo digital estaria na sua recusa indirecta da conclusão deste projeto ao lançar a perguntar “What’s next?”, explicando o seu próximo passo, a realização do projeto *1001 Nights*.

Sabemos que esta ideia não se realizou da forma esperada, devido às dificuldades já apresentadas em 365 Day Project, no entanto este comportamento alinha-se com aquilo que Derrida descreveu como o vir-a-ser. Há uma projeção para o futuro, uma porta que se abre.

⁶⁴ **Derrida, Jacques** *Archive Fever: A Freudian Impression*, Diacritics, Vol.25, No. 2, 1995, The Johns Hopkins University Press, pp. 52

⁶⁵ **Derrida, Jacques** *Archive Fever: A Freudian Impression*, Diacritics, Vol.25, No. 2, 1995, The Johns Hopkins University Press, pp. 45

A própria estrutura da Internet, no qual este projeto se insere, gradativamente se consolidou como canal de transmissão, partilha e um espaço de interação e inscrição de dados entre os seus utilizadores⁶⁶, sendo igualmente responsável por este tipo de repetição. No espaço cibernético está latente uma recusa da finitude, na qual o *tempo real* é determinante para o tipo de experiência que hoje se encontra em maior evidência neste espaço, uma atualização crescente de todo o tipo de informação.

Neste sentido, é possível perceber no website de Jonas Mekas um processo contínuo de criação e manutenção do mesmo com elementos e materiais de diferentes tipologias (sejam estes visuais, textuais, informativos, etc.), no entanto com menor frequência. Ainda assim, a primeira aba do seu website, denominada Diary⁶⁷, permite inferir duas coisas: em primeiro lugar, o seu website acompanha o crescimento do processo de partilha acima referido, ao ir de encontro com este mesmo comportamento de conservação de um espaço pessoal na Internet; e em segundo lugar, ele também se encontra num processo de desatualização dos *arquivos*, sobretudo com uma demarcação (sob forma de imagem) da morte de Jonas Mekas em 2019, sublinhando assim a finalização deste diário pela ausência do seu autor “original”.

Em suma, o projeto destaca-se em dois aspetos centrais: por ser pioneiro enquanto diário visual, escrito publicamente para o público, diferentemente dos seus outros filmes; e por não depender das estruturas e os meios canônicos do cinema, ao nível da distribuição, da exibição e até mesmo dos direitos de autor (devido à possibilidade do seu descarregamento).

⁶⁶ “Firstly, in 2000s, we see a gradual shift from the majority of Internet users accessing content produced by a smaller number of professional producers to users increasingly accessing content produced by other non-professional users. Secondly, if 1990s web was mostly a publishing medium, in 2000s it increasingly became a communication medium” **Manovich, Lev** *The Practice of Everyday (Media) Life*, 2008, pp. 2

⁶⁷ Ver anexo 18

3.2. Da Memória

Por fim, numa breve análise à qualidade mnemónica que este projeto indiretamente imprime em si mesmo, é importante desde já referir que não é a construção de uma memória propriamente dita mas uma representação da sua memória, que se traduz tanto com este projeto como com a própria filmografia do realizador.

O conjunto de imagens extraídas da realidade, e sobretudo de uma realidade subjetiva, formariam agora, após a morte de Jonas Mekas em 23 de janeiro de 2019, uma reprodução da sua memória, ou uma possibilidade de rememoração da sua existência através destes excertos.

No seu filme *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012), o realizador afirma (contrariando as diversas vezes que foi questionado sobre os seus filmes estabelecerem referência direta ou indiretamente à sua memória), que as imagens captadas e exibidas reportam à realidade contemporânea ao momento de captação⁶⁸.

Esta afirmação reporta, por um lado, à capacidade e potencialidade do cinema em tornar imagens do passado em imagens do presente através do processo de montagem, mas por outro lado, esta conservação da realidade em consonância com a sua percepção simultânea à câmara, que replica a ação da primeira, estaria de certo modo a reproduzir partes da sua memória e a sua reprodução ao público.

Neste sentido, haverá uma relação latente com aquilo que Deleuze em *Imagem-Tempo* desenvolveu como imagem-virtual e imagem-actual, com base na teoria de Henri Bergson e a relação destas imagens com o tempo:

*O presente é a imagem actual, e o seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem em espelho*⁶⁹

Assim, a realidade destas imagens não é questionada, mas é a sua relação com o tempo que passou que é colocada em causa, ao existir esta conservação do tempo elas estariam já nesse plano virtual no próprio momento de sua conservação, ou seja, elas apresentam-se ao público como

⁶⁸ “Memories, they say my images are my memories. No no no! These are not memories: this is all real what you see - every image, every detail, everything is real, everything is real and it’s not a memory, it has nothing to do with my memories anymore. Memories are gone, but the images are here, and they are real! What you see, every second of what you see, here, is real. Is real. Right there in front of your eyes, what you see, it’s real. There, in front of you. Yes, from that screen, it’s all real.” *Out-takes from the Life of a Happy Man*, Jonas Mekas, 2012.

⁶⁹ Deleuze, Gilles, *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, Sistema Solar (Documenta), Lisboa, 2015, pp.127

representações desses instantes, percepções e fragmentos da realidade percebida e da própria realidade do realizador devido ao caráter dos seus filmes.

No entanto, a forma como estas imagens são visualizadas enquanto memórias em grande parte deve-se ao processo de montagem de Jonas Mekas, ao introduzir comentários em voice-over, intertítulos com datas e lugares, o realizador emprega uma reinterpretação, reconstrução a partir do plano da sua memória individual, ou seja, estabelece referência a essa virtualidade e numa tentativa de atualização dessas mesmas imagens acaba por colocá-las num plano de coincidência e de reiteração ao contextualizar esse mesmo passado.

A diferença entre 365 Day Project e a filmografia de Jonas Mekas estaria apenas na sua construção e processo no momento de sua concepção, no entanto encontramos exatamente as mesmas marcas temporais ao ser inserido nesse calendário, que segmenta o tempo e ao mesmo tempo cria uma experiência desse mesmo tempo, o ano de 2007.

Em conclusão, a memória não é construída somente e através do plano da realidade e do seu registo como também num momento póstumo pelo trabalho de reinterpretação e organização destes valores presentes numa memória subjetiva e em relação direta a imagens que se encontram retidas no tempo passado.

Conclusão

Esta abordagem a projetos com finalidade e presença digitais permitem estabelecer uma relação entre ambos, partindo de planos do arquivo em diferentes sentidos e estabelecendo uma construção consecutiva de memória.

Em primeiro lugar, o projeto História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, instrumentalizando um arquivo institucional e com restrições ao seu acesso, permite em parte a passagem do espaço privado para o público, na sua instalação no espaço cibernético. No entanto, regista-se aqui a seleção de uma já *seleção* constatada no arquivo original mas enquanto possibilidade de entrada e releitura sobre este mesmo arquivo. Uma democratização do acesso a conteúdos gratuitos está latente aqui como no projeto *365 Day Project* (2007).

Em segundo lugar, o projeto procurou estabelecer a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian a partir dos documentos existentes e através do seu respetivo levantamento, criando assim um conjunto de elementos que na sua integridade material comportam ao passado expositivo da Fundação e a tentativa de recuperação das exposições enquanto experiência, e por isso à mesma reconstrução desta memória.

Por outro lado, o projeto filmico de Jonas Mekas na sua generalidade, assim como o seu website pessoal e o *365 Day Project*, confere o acesso a uma memória individual, subjetiva, repleta de aspetos sobre uma existência particular, e que se consolida como um arquivo desta realidade captada por diferentes meios tecnológicos. Estabelece-se assim a recomposição da memória a partir de um mesmo processo seletivo de imagens e a sua assimilação pela montagem ou, no caso do projeto, à sua introdução numa contingência específica, uma data do ano de 2007.

Em suma, os dois projetos analisados constituem representações da memória, concebida a partir de fragmentos enquanto sínteses do passado.

A marca comum destes projetos são as balizas temporais que os compõem, marcados pela sua finalização, um dedicado ao estudo de exposições compreendidas entre 1957 e 2016 e outro à inserção de filmes entre 1 de janeiro de 2007 e 31 de dezembro de 2007. No entanto, na sua virtualidade, reside uma capacidade de reconfiguração, reinscrição e releitura possíveis sobre estes arquivos, sob estado de constante actualização.

Bibliografia consultada

BARRETO, António. (coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos, 1956-2006*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

BARTHES, Roland (1977). *The Photographic Message* trans. Stephen Heath, chap. in *Imagem-Music-Text*, essays, New York: Hill and Wang.

BAZIN, André (1960). *The Ontology of the Photographic Image*, trans. Hugh Gray, Film Quarterly, Vol.13, No.4.

BERGSON, Henri (1990). *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles (1997). *Cinema 2, The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELEUZE, Gilles (2015). *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, Lisboa: Sistema Solar (Documenta).

DERRIDA, Jacques (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*, Diacritics, Vol.25, No. 2, The Johns Hopkins University Press.

DOANE, Mary Ann (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge, London: Harvard University Press.

EIRÓ, Ana Maria. (coord.) *Calouste Gulbenkian Fundação, 1869-1956-2016*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016

ESGAIO, Rui; VIEIRA, João Forjaz. (coord) *Fundação Calouste Gulbenkian: 1956-2006: Factos e Números*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ERNST, Wolfgang (2013). *Digital Memory and the Archive* Electronic Mediations, Volume 39 University of Minnesota Press.

GREENBERG, Reesa (2009). Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web, Tate Papers Issue 12.

GREENBERG, Reesa (2009). *Landmark Exhibitions Issue "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web*, Tate Papers.

- GREENBERG, Reesa *Remembering Exhibitions Online: Microsites and Catalogue Raisonnés*, Carleton University.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, The MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2008). *The Practice of Everyday (Media) Life*.
- MULVEY, Laura (2006). *Death 24x a Second*, London: Reaktion Books.
- MEREWETHER, Charles (2006). *The Archive*, London, Cambridge: Whitechapel Ventures, The MIT Press.
- MEKAS, Jonas (2019). *I Seem to Live, The New York Diaries vol.1, 1950-1969*, Leipzig: Spector Books.
- NAZARÉ, Leonor. (coord.) *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão Guide to the Collection*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2004.
- PARCOLLET, Remy (2016). *(Re)producing the Exhibition, (Re)thinking Art History. On the Visual Archives of Primary Structures*, Critique d'art 46.
- SITNEY, P. Adams (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, New York: Oxford University Press.
- S/a. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Anexos

Anexo 1. (Material fotográfico das exposições no website do projeto)

Fotografias

14 675 registos


Pesquise Legenda PESQUISAR

Filtros

Década Ano Local Tipo

Todos Todos Todos Todos

FILTRAR



Anexo 2. (Material audiovisual/multimédia no website do projeto)

Multimédia

315 registos


Pesquise Título PESQUISAR

Filtros

Década Ano Tipo

Todos Todos Todos

FILTRAR



Reportagem TV

Reportagem TV

Reportagem TV

Reportagem TV

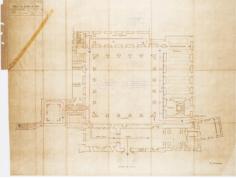
Anexo 3. (Exemplo de material cartográfico no website do projeto, na categoria Documentação)

Filtros


Década: Todos | Ano: Todos | Tipo: Planta | Categoria: Todos

FILTRAR

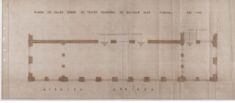
Filtros: Planta [Limpar filtros](#)



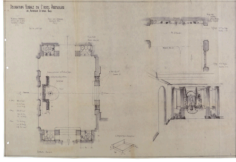
Planta
Serviço do Museu / Fundação Calouste Gulbenkian
1958



Planta
Centre Culturel Portugais / Fondation Calouste Gulbenkian
1960



Planta
Centro Artístico do Funchal
1960



Planta
José Sommer Ribeiro
1960


Anexo 4. (Exemplo de material epistolográfico no website do projeto, na categoria Documentação)

Filtros


Década: Todos | Ano: Todos | Tipo: Ofício | Categoria: Todos

FILTRAR

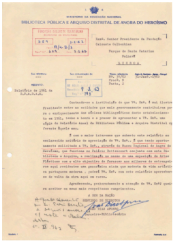
Filtros: Ofício [Limpar filtros](#)



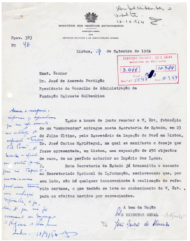
Ofício
Diogo de Macedo a José de Azeredo Perdigão
1958



Ofício
J. G. Mello e Castro a Kevork Loris Essayan
1958



Ofício
João Afonso a José de Azeredo Perdigão
1962



Ofício
João Marçal de Almeida a José de Azeredo Perdigão
1964

Anexo 5. (Exemplo de material monográfico no website do projeto, na categoria Publicações)

Filtros

Década: Ano: Tipo:

FILTRAR

Filtros: Monografia [Limpar filtros](#)

Monografia
Obras Recusadas na Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian....
1958

Monografia
As Comemorações do V Centenário da Rainha D. Leonor
1958

Monografia
Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo...
1959

Monografia
Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga
1961

Anexo 6. (Material de Imprensa no website do projeto)

Imprensa

4 172 registos

Pesquise Título **PESQUISAR**

Filtros

Década: Ano:

FILTRAR

O Primeiro de Janeiro
20 ago 1952

Gazeta Literária
jul 1957

Gazeta Literária
out 1957

Gazeta das Caldas
12 nov 1957

Anexo 7. (Ficha de investigação utilizada para o levantamento e estudo das exposições)

FICHA DE INVESTIGAÇÃO DE EXPOSIÇÃO		<i>História das Exposições de Arte da FCG - Catálogo Digital</i>
<p>N.º Registo Inarte</p> <p>Completado por Equipa Inventariação.</p>		
<p>Título</p> <p>Segundo catálogo. Letras iniciais Maiúsculas. Títulos compostos separados por ponto.</p>	<p>Língua Original:</p> <p>Inglês:</p>	
<p>Programa cultural *</p>		
<p>Cronologia</p> <p>Data Inicial Data do primeiro documento encontrado no âmbito da produção da exposição.</p> <p>Data final Data do último documento encontrado no âmbito da produção da exposição.</p> <p>Datas Modelo 00-00-000</p>	<p>Data inicial:</p> <p>Data final:</p>	
<p>Locais e Data</p> <p>Local Referir, sempre que conhecida, a sala/galeria.</p> <p>Data: Quando não for possível nem sequer identificar o ano colocar: s.d.</p>	<p>Local:</p> <p>País:</p> <p>Cidade:</p> <p>Data inauguração:</p> <p>Data abertura:</p> <p>Data final:</p>	

Ficha técnica

**Digitalizar ficha tec. do catálogo*

Fontes principais: catálogo e documentação de produção.

Iniciativa e Serviço responsável são campos obrigatórios

Preencher com, sempre que aplicável

Nome Apelido (data nascimento e morte) / Função à data / Designação em catálogo/ Itinerância País

No caso de itinerâncias, indicar ainda o país da itinerância em que ocorreu a colaboração.

Ex.

Comissariado: João Couto (1892-1968)

/ Função: Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga / Designação em catálogo: Organização e seleção de obras) / Itinerância Lisboa

Parceiro Institucional No casos das Itinerantes, devem figurar os nomes das instituições onde itineraram.

Emprestadores Quando a exposição apresentar obras da FCG, considerar a FCG também como prestador. No caso de **itinerâncias não organizadas pela FCG**, só se faz o levantamento da ficha técnica da apresentação em Lisboa.

Iniciativa*

Organização

Serviço responsável FCG*:

Serviços envolvidos FCG: *Não colocar Centrais, Comunicação, Segurança*

Parceiro Organizador: ---

Alto Patrocínio: ----

Programação:

Coordenador geral / Projeto: *Não confundir com Projeto Museográfico*

Comissariado: *Não confundir com programação/curadoria*

Comissário adjunto:

Comissão de seleção: *Grupo pessoas*

Comissão executiva: *Grupo pessoas*

Comissão consultiva: *Grupo pessoas*

Curadoria:

Apoio curadoria: ---

Pesquisa Documental / Investigação:

Assessoria/Consultoria científica: *se designado como tal*

Assessoria/Consultoria técnica: *se designado como tal*

Produção: *Nome individuais dos produtores*

Apoio Produção: *Raro (estagiárias). Mais Utilizado em expos externas*

Desenho/Projeto Museográfico e Coord. de Montagem:

-----**Desenho/Projeto Museográfico:** *utilizar quando funções estiverem separados*

-----**Coordenação de Montagem:** *utilizar quando funções estiverem separados*

Apoio Desenho Projeto Museográfico: ---

Apoio Coordenação de Montagem: ---

Equipa de Montagem: ---

Júri: ---

Parceiros Institucionais: ---

Emprestadores: ---

Mecenas: ---

OUTRAS FUNÇÕES ESPECÍFICAS: *Discriminar*

<p>Participantes</p> <p>Preencher, sempre que aplicável Nome Próprio e Apelido (Cidade, País, Ano Nascimento - Cidade, País, Ano Morte) <i>Ex.</i> Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 - Paris, França, 1992)</p> <p>Exposições de Documentação Fotográfica levantar apenas o nome dos autores das fotografias quando existentes. No caso de exposições sobre arquitetura moderna/ contemporânea levantar também o nome dos arquitetos. <i>Ex.</i> Mário Novais (Lisboa, Portugal 1899 -Lisboa, Portugal 1967) / Documentação fotográfica Porfírio Pardal Monteiro (Sintra, Portugal 1897- Lisboa, Portugal 1957)</p>	
<p>Tipos</p>	<p>Preencher no quadro anexo</p>
<p>Temas</p>	<p>Preencher no quadro anexo</p>
<p>Destaque</p> <p>Máx: 350 caracteres com espaço. Mín: 250 caracteres com espaço. Média 2 frases.</p> <p>➤ Normas Editoriais - Drive K / Manuais e Materiais de Apoio</p>	

<p>Texto Científico</p> <ul style="list-style-type: none"> * Tipologia de exposição * Data inauguração e local - <i>opcional</i> * Proposta/ Iniciativa / Contexto / Intenções / Relevância * Itinerâncias * Dinâmicas da organização * Artistas participantes * Incorporações (aquisições e doações) * Aspectos museográfico-curatoriais * Eventos paralelos * Tipo de catálogo * Fortuna crítica * Visitantes > * Curiosidades > > Normas Editoriais - Drive K/ Manuais e Materiais de Apoio 	
<p>Citações do Texto em Inglês (catálogos)</p>	
<p>Autoria e Ano de Investigação</p> <p>Nome Próprio e Apelido, Ano</p>	
<p>Notas para as citações de texto</p> <p>Salvaguarda de algumas referências para efeitos de revisão. No Inarte coloca.se em multi-descritor</p>	
<p>Exposições Relacionadas</p>	<p>Ano, Título</p>
<p>Obras Incorporadas</p> <p>Principais fontes Inarte CAM e Museu, Epistolografia Arquivos Gulbenkian, Dossiers de Artista</p> <p>Norma Verificar se a informação está conforme o Inarte Museu ou CAM. Perante falhas ou novos dados, identificá-los no respetivo documento Drive K - Manuais e Materiais de Apoio</p>	<p>N.º Inventário:</p>

<p>Obras da Coleção Gulb. (à data investigação) em exposição</p> <p><i><u>*Digitalizar lista de obras em exposição quando existente</u></i></p> <p>Principais fontes Inarte CAM e Museu.</p> <p>Norma Identificar falhas ou novos dados, no respetivo documento</p> <p>Drike K Manuais e Materiais de Apoio</p>	<p>N.º Inventário:</p>
<p>PROGRAMAÇÃO PARALELA (Outros Eventos)</p>	
<p>Tipo: Conferência; Ciclo conferências; Ciclo de cinema; Concerto, Visita Guiada; Festival, etc.</p> <p>Sinopse Utilizar apenas quando necessário. Útil no caso de exposições integradas em Atividades Culturais. Não referir participantes, nem locais. Utilizado para referir as entidades organizadoras.</p> <p>Local referir sala sempre que possível.</p> <p>Data final preencher apenas quando diferente da data inicial.</p> <p>Participantes e Função: Nome Apelido (data nascimento e morte), função</p> <p>Ex: Mário Silva (1900-1980), Presidente de Mesa; Augusto Silveira (1900-1980), Orador.</p> <p>Documentação c/ programação.: Indicar <u>sim ou não</u> consoante exista ou não material (programa, convite, epistolografia, c programa associado).</p> <p>Analítico: Utilizar em eventos compostos (ciclos, colóquios, etc) para inventariar o título ou a data de cada evento. Para eventos paralelos não diretamente relacionados, não é obrigatório discriminar os analíticos [ex: Eventos Acarte paralelos Exposição]</p> <p>Ex: Conferência, Tendances Actuelles dans l'Art Britanique, Bernard Dorival, 09-12-1957</p>	<p>Tipo Evento:</p> <p>Designação:</p> <p>Sinopse:</p> <p>Cidade, País, Local – Sala:</p> <p>Data inicial:</p> <p>Data final*:</p> <p>Participantes e Função:</p> <p>Documentação c/ programação: sim</p> <p>Participantes e Função:</p> <p><u>ou</u> Analíticos- Tipo, Título, Participante, Data:</p>
<p>REFERÊNCIAS</p>	

<p>Documentação Primária Arquivos Gulbenkian</p> <p>Identificação das fontes primárias de investigação. Fontes principais - Arquivo físico (nyron) ou digital (Dams) da FCG.</p> <p>Descrição Exemplo Pasta com o processo de produção da exposição. Contém convites, recortes de imprensa e correspondências oficiais.</p> <p>Data inicial Data do primeiro documento</p> <p>Data final Data do último documento</p>	<p>Designação exposição:</p> <p>Descrição:</p> <p>Data inicial:</p> <p>Data final:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de proveniência:</p>
<p>Documentação Fotográfica Geral</p> <p>Fontes principais BA, Nyron, Pastas e Álbuns Arquivo Gulbenkian, Espólio Fotográfico CAM ou Museu, Drives PC.</p> <p>Designação Exposição Exposição «Título exposição»</p> <p>Descrição Exemplo 16 provas fotográficas p.b., Aspetos (FCG, Lisboa)</p> <p>Responsabilidades Nomes fotógrafos associados quando existentes.</p> <p>Cota Código de Referência no caso dos Arquivos Gulbenkian.</p> <p>></p> <p>> Normas: Drive K- Manuais e Materiais de Apoio</p>	<p>Designação exposição:</p> <p>Descrição:</p> <p>Responsabilidade:</p> <p>Data:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de proveniência:</p>

Monografias / Publicações

Fontes principais BA e Arquivos Gulbenkian.

Tipo de publicação Catálogo, folheto, programas, teses, volumes gerais, volume monográfico, etc.

Coordenação e Projeto Gráfico
Indicar o nome e a designação em catálogo.

Ex. José Sommer Ribeiro (1924-2006) (Designação em catálogo: Organização)

Conteúdo Em catálogos, identificar se contém lista completa das obras expostas, ou biografia dos artistas.

Modelo Contém lista de obras e biografia dos artistas representados.

Endereço web, cota: Quando a fonte for online, colocar o link e a data de consulta. Nesse caso, colocar no campo da cota. Recurso online.

Modelo 1: Catálogo, Folheto, Programa, Caderno de Exposição

Tipo publicação:

Título:

Editor: Fundação Calouste Gulbenkian

Local Edição:

Data:

Coordenação editorial:

Design gráfico:

Fotografia:

ISBN:

Conteúdos: ---

Cota:

Local de proveniência:

Idioma (s):

Analítico / Autor, Título, Página:

Modelo 2: Monografia, Publicação Associada, Relatório

Tipo publicação:

Título:

Autor:

Editor:

Local Edição:

Data:

ISBN:

Endereço web, data consulta:

Conteúdos:

Idioma(s):

Cota:

Local de proveniência:

Analítico / Autor, Título, Página [seleção]:

<p>Periódicos</p> <p>Jornais, Revistas, Newsletter, Colóquios, etc.</p> <p>Fontes principais: Pastas de Arquivo e BA. Seleccionar sempre que aplicável, 3 documentos, com a respetiva digitalização.</p> <p>Nome, Subtítulo e Local Edição Consultar Drive K – Manuais e Materiais de Apoio. Perante novo registo, comunicar coord.</p> <p>Editor: Preencher apenas quando for FCG ou Instituto de História da Arte.</p> <p>Coleção Campo utilizado para materiais de Sebastião Rodrigues ou Diogo de Macedo, segundo a designação completa publicada no site da BA.</p> <p>Páginas No caso de um recorte, quando não é possível identificar a página, colocar [s.p.], entre parêntesis retos. Quando for mesmo s.p. não utilizar parêntesis retos.</p> <p>Drive K – Manuais e Materiais de Apoio</p>	<p>Nome Periódico:</p> <p>Subtítulo:</p> <p>Local Edição:</p> <p>Editor: Só se preenche quando é FCG ou Instituto de História da Arte.</p> <p>Data Edição:</p> <p>Série, vol., n.º:</p> <p>Coleção:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de proveniência:</p> <p>Endereço web, data de consulta:</p> <p>Analítico / Autor, Título, Página:</p>
<p>Epistolografia e Outros Documentos de Produção</p> <p>Fontes principais Arquivos Gulbenkian Seleccionar sempre que aplicável, 3 documentos, com a respetiva digitalização.</p> <p>Tipo Carta, Apontamento, Ofício, Relatório, Ata, e todo o outro tipo de documentos.</p> <p>Sumário <i>Ex.</i> Carta do visitante Mário Bruno dirigida ao Presidente da FCG, José de Azeredo Perdigão, como crítica à «II Exposição de Artes Plásticas».</p> <p>></p> <p>> Normas Sumários Drive K - Manuais e Materiais de Apoio – Manual Inarte.</p>	<p>Tipo:</p> <p>Data:</p> <p>Local:</p> <p>Autor: sem autor</p> <p>Destinatário: ---</p> <p>Sumário:</p> <p>Cota:</p> <p>Nome do ficheiro:</p> <p>Local de proveniência:</p>

<p>Material Gráfico</p> <p><i>Campo utilizado no Inarte para os seguintes tipos de materiais:</i> Convites, cartazes, Projeto gráficos de catálogos ou convites e Postal..</p> <p>Fontes principais Pastas de Arquivo e BA. Atenção folhetos e programas devem figurar em monografias.</p> <p>Legenda Técnica: Utilizar apenas para cartazes. Impressão cor ou p.b., 000 x 000 cm</p>	<p>Tipo material:</p> <p>Título:</p> <p>Editor:</p> <p>Autorias:</p> <p>Local de Edição:</p> <p>Data de edição:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de Proveniência: Arquivos Gulbenkian</p> <p>Coleção: ---</p> <p>Legenda Técnica:---</p>
<p>Material Cartográfico</p> <p><i>Campo utilizado no Inarte para o carregamento dos seguintes materiais:</i></p> <p>Tipo Planta, Mapa, Alçado ou Corte Transversal</p> <p>Coleção Campo utilizado para designar a Coleção quando existente.</p>	<p>Tipo:</p> <p>Título:</p> <p>Data:</p> <p>Autorias:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de Proveniência:</p> <p>Coleção:</p>
<p>Material Fotográfico</p> <p>Selecionar, sempre que possível, um total de 10 a 20 fotos, ou 5 a 10 de cada grupo: aspetos, inauguração, montagem, eventos relacionados.</p> <p>Campo utilizado no Inarte para fotos de exposição ou eventos associados.</p> <p>Tipo Aspeto; Inauguração, Evento paralelo; (Des)Montagem; Material de Exposição.</p> <p>Personalidades Ex. José Sommer Ribeiro (ao centro) e José Augusto França (à dir.).</p> <p>Data No caso de fotos de inauguração, colocar o dia da inauguração.</p> <p>Local da fotografia Referir a sala/ galeria sempre que possível.</p> <p>> Normas: Drive K/Manuais e Materiais de Apoio – Manual Inarte</p>	<p>Nº fotos:</p> <p>Tipo:</p> <p>Data:</p> <p>Fotógrafo:</p> <p>Personalidades: <i>Preenchimento opcional por inventariantes</i></p> <p>Local da/s fotografia/s:</p> <p>Cromatismo:</p> <p>Cota/s:</p> <p>Local de proveniência:</p> <p>Coleção:</p> <p>Créditos: ©</p>

<p>Material Audiovisual</p> <p>Tipos: Documentários, Reportagens, Entrevista, etc.</p> <p>Autoria Corresponde ao realizador</p> <p>Outras Responsabilidades Produção, Som, Imagem, etc.</p> <p>Suporte DVD, Película, etc.</p> <p>Endereço web Caso o vídeo esteja acessível online, indicar o link. Em cota colocar: Recurso online.</p> <p>Analítico Utilizar no caso de existirem vários vídeos dentro de um geral.</p>	<p>Tipo:</p> <p>Título:</p> <p>Local edição:</p> <p>Editor:</p> <p>Data edição:</p> <p>Autoria*:</p> <p>Outras Responsabilidades*:</p> <p>Suporte*:</p> <p>Duração:</p> <p>Cota:</p> <p>Local de Proveniência:</p> <p>Endereço web*, data consulta:</p> <p>Analítico/ Título, Duração*:</p> <p>Sinopse:</p>
<p>Websites</p> <p>Sites de artistas; Projetos online de referência, etc.</p>	<p>Título:</p> <p>Endereço Web:</p> <p>Data Consulta:</p> <p>Sumário:</p> <p>Notas:</p>
NOTAS DE INVESTIGAÇÃO	
<p>Este campo não será publicado. Será contudo colocado no Inarte em Muti.descritor.</p> <p>Indicar todos os dados de investigação fundamentais que não poderão ser publicados - Obras possivelmente incorporadas, etc.</p>	
OBSERVAÇÕES DIVERSAS	
<p>Utilizar este campo para notas diversas. Este campo não será colocado no Inarte.</p> <p>Identificar neste campo, por exemplo, material por digitalizar ou fotografar; conteúdos novos ou em falta; notas de comunicação entre investigador e inventariante, etc.</p>	

Anexo 8. (Quadro Tipo e Temas)

<p>TIPO 1 Campo obrigatório. Poderá ser selecionado mais do que um tipo.</p> <p>(1) O Projeto para a criação da exposição é externa apenas quando a exposição já vem de fora, e trata-se de uma remontagem. (2) Uma exposição organizada em parceria, deve ser sempre também classificada no âmbito da sua Iniciativa – Externa, FCG ou conjunta. (3) Indicar sempre que forem apresentadas obras da Col. Moderna ou Fundador em exposições que não são Mostras da Coleção. (4) As mostras da FCG são exposições exclusivas de apresentação da coleção. Devem sempre ser classificadas como Temporárias ou Permanentes</p>	<input type="checkbox"/> Projeto FCG <input type="checkbox"/> Projeto Externo <input type="checkbox"/> Organização em Parceria (2) <input type="checkbox"/> Contém Obras Col. Moderna (3) <input type="checkbox"/> Contém Obras Col. Fundador (3) <input type="checkbox"/> Mostra Col. Fundador (4) <input type="checkbox"/> Mostra Col. Moderna (4) <input type="checkbox"/> Coletiva <input type="checkbox"/> Individual <input type="checkbox"/> Retrospectiva/Antológica <input type="checkbox"/> Mostra Nacional / Portugal <input type="checkbox"/> Mostra Internacional ou Estrangeiro <input type="checkbox"/> Fora de Portas <input type="checkbox"/> Itinerante <input type="checkbox"/> Não organizada pela FCG
<p>TIPO 2 Preencher quando aplicável. Poderá ser selecionado mais do que um tipo.</p> <p>(1) Não é por uma exposição apresentar documentação que é do tipo Documental. (2) Não é por uma exposição apresentar documentos fotográficos é do tipo Doc. Fotográfica Este tipo é muito específico e característico de um período de programação da FCG. (3) Exposições que homenageiam uma personalidade. (4) Exposições que comemoram data ou acontecimento.</p>	<input type="checkbox"/> Representação Portuguesa <input type="checkbox"/> Exposição Diplomática <input type="checkbox"/> Exposição Boleiros FCG <input type="checkbox"/> Exposição Concurso <input type="checkbox"/> Integrada em Evento Cultural <input type="checkbox"/> Documental (1) <input type="checkbox"/> Documentação fotográfica (2) <input type="checkbox"/> Arte-Educação <input type="checkbox"/> Evocativa (3) <input type="checkbox"/> Comemorativa (4) <input type="checkbox"/> Integrada em Comemorações da FCG
<p>TEMA 1 Áreas Campo obrigatório. Poderá ser selecionado mais do que um tipo.</p>	<input type="checkbox"/> Artes plásticas e visuais <input type="checkbox"/> Artes decorativas <input type="checkbox"/> Arquitetura <input type="checkbox"/> Arqueologia <input type="checkbox"/> Artes etnográficas <input type="checkbox"/> Artes gráficas <input type="checkbox"/> Documental/Iconográfica

<p>TEMA 2 Categorias Campo obrigatório, relacionado com o campo anterior. Selecionar todos as categorias representadas. Acrescentar quando necessário Outra/s.</p> <p>(1) Inclui Azulejo, Fiança, Loijas, Porcelana (2) Inclui Indumentária, Rendas, Tapeçaria, Tapetes, Tecidos (3) Numismática corresponde à Área de Arqueologia (Tema 1). Inclui moedas e medalhística. (4) Inclui Encadernações, Impressos, Miniaturas, Manuscritos</p>	<input type="checkbox"/> Pintura <input type="checkbox"/> Iluminura <input type="checkbox"/> Miniatura <input type="checkbox"/> Escultura / Vultos, Volumes <input type="checkbox"/> Escultura / Instalação <input type="checkbox"/> Escultura / Relevô <input type="checkbox"/> Talha <input type="checkbox"/> Gíptica <input type="checkbox"/> Escultura / Objetos Intervencionados/Apropriados <input type="checkbox"/> Desenho <input type="checkbox"/> Gravura <input type="checkbox"/> Cerâmica (1) <input type="checkbox"/> Fotografia <input type="checkbox"/> Holografia <input type="checkbox"/> Documental <input type="checkbox"/> Multimédia <input type="checkbox"/> Vídeo <input type="checkbox"/> Instalação <input type="checkbox"/> Performance <input type="checkbox"/> Têxteis (2) <input type="checkbox"/> Tapeçaria <input type="checkbox"/> Ourivesaria <input type="checkbox"/> Joalharia <input type="checkbox"/> Mobiliário <input type="checkbox"/> Instrumentos Musicais <input type="checkbox"/> Design Gráfico <input type="checkbox"/> Cartazes <input type="checkbox"/> Numismática (3) <input type="checkbox"/> Arte da Laca <input type="checkbox"/> Arte do Livro (4) <input type="checkbox"/> Estampa Japonesa <input type="checkbox"/> Documentação [mapas, epistolografia] <input type="checkbox"/> Colagem/Assemblage <input type="checkbox"/> Selos <input type="checkbox"/> Vidro/Vitral <input type="checkbox"/> Cenografia <input type="checkbox"/> Outra: _____
---	---

<p>TEMA 3 Geografias Acrescentar quando necessário no/s campo/s Outra/s.</p>	<input type="checkbox"/> União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) <input type="checkbox"/> Antiguidade Clássica - Greco Romana <input type="checkbox"/> Antiguidade Oriental <input type="checkbox"/> Arte Islâmica <input type="checkbox"/> Arte Muçulmana Peninsular <input type="checkbox"/> Boémia <input type="checkbox"/> Checoslováquia <input type="checkbox"/> Flandres <input type="checkbox"/> Galícia <input type="checkbox"/> Império Austro-Húngaro <input type="checkbox"/> Império Otomano <input type="checkbox"/> Império Russo <input type="checkbox"/> Jugoslávia <input type="checkbox"/> Oriente Islâmico <input type="checkbox"/> Pérsia <input type="checkbox"/> República Democrática da Alemanha (RDA) <input type="checkbox"/> República Federal da Alemanha (RFA) <input type="checkbox"/> República Socialista Soviética da Ucrânia <input type="checkbox"/> África / África do Sul <input type="checkbox"/> África / Angola <input type="checkbox"/> África / Argélia <input type="checkbox"/> África / Costa do Marfim <input type="checkbox"/> África / Egipto <input type="checkbox"/> África / Gabão <input type="checkbox"/> África / Gana <input type="checkbox"/> África / Guiné-Bissau <input type="checkbox"/> África / Mali <input type="checkbox"/> África / Marrocos <input type="checkbox"/> África / Moçambique <input type="checkbox"/> África / Nigéria <input type="checkbox"/> África / República da Guiné <input type="checkbox"/> África / Senegal <input type="checkbox"/> África / Tunísia <input type="checkbox"/> África / Outros: <input type="checkbox"/> América / Argentina <input type="checkbox"/> América / Bahamas <input type="checkbox"/> América / Bolívia <input type="checkbox"/> América / Brasil <input type="checkbox"/> América / Canadá <input type="checkbox"/> América / Chile <input type="checkbox"/> América / Colômbia <input type="checkbox"/> América / Costa Rica <input type="checkbox"/> América / Cuba <input type="checkbox"/> América / Equador <input type="checkbox"/> América / Estados Unidos da América <input type="checkbox"/> América / Guame <input type="checkbox"/> América / Guatemala <input type="checkbox"/> América / Guiana <input type="checkbox"/> América / México <input type="checkbox"/> América / Nicarágua <input type="checkbox"/> América / Panamá <input type="checkbox"/> América / Perú <input type="checkbox"/> América / Porto Rico <input type="checkbox"/> América / Uruguai
--	---

<p>TEMA 4 Temáticas Preencher quando aplicável. Acrescentar quando necessário no campo Outras.</p> <p>(1) Arte popular corresponde à área das Artes Etnográficas (tema 1)</p>	<input type="checkbox"/> Arte XX-XXI <input type="checkbox"/> Arte popular/tradicional (1) <input type="checkbox"/> Arte sacra/religiosa <input type="checkbox"/> Arquitetura paisagística <input type="checkbox"/> Ballet <input type="checkbox"/> Figurinos <input type="checkbox"/> Teatro <input type="checkbox"/> Ópera <input type="checkbox"/> Música <input type="checkbox"/> Marionetas <input type="checkbox"/> Óbica <input type="checkbox"/> Cinema <input type="checkbox"/> Literatura <input type="checkbox"/> Poesia <input type="checkbox"/> Poesia/ Poesia concreta e visual <input type="checkbox"/> Urbanismo <input type="checkbox"/> Artes Decorativas Francesas Século XVIII <input type="checkbox"/> Outras _____
---	---

Anexo 9. (Base de dados Inarte)

The screenshot shows the Inarte database application. The main window displays a record for an exhibition. The left sidebar contains a tree view of categories such as 'Exposições', 'Fichas relacionadas', and 'Fichas'. The main area shows a form with fields for 'Título', 'Subtítulo', 'Tipo exposição', 'Espaço', and 'Descrição'. Below the form is a table with columns: 'Tipo de ficha', 'Dados da ficha', 'Inf. específica', 'Dados Inf. espe.', 'Tipo relação', and 'Notas'. The table contains multiple rows of data, including entries for 'Material fotográfico', 'Periódico', and 'Documentação associada'. On the right side, there is a 'Fichas Multimédia' panel with a thumbnail image and a 'Propriedades do Ficheiro' panel with metadata like 'Criado por', 'em', and 'Alterado por'.

Anexo 10. (Programação visual do website do projeto História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Digital)

The screenshot shows the top part of a website. At the top, there is a dark navigation bar with the text 'HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE GULBENKIAN' and a search icon. Below this is a secondary navigation bar with links: 'O Projeto', 'Explore', and 'Recursos Gulbenkian'. The main visual is a large image of a white wall with a calendar and a poster. The poster features the text: 'História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian 1957 - 2016'. The calendar shows the date 'DIA 31 DE 22:00 h'. At the bottom of the image, there is a small inset photo of a person's hand holding a camera. Below the main image, the word 'EXPOSIÇÕES' is written in a bold, sans-serif font, followed by left and right arrow navigation icons.

Anexo 11. (Câmeras Bolex de Jonas Mekas - retirado do website jonasmekas.com)

The Story of My Five Bolexes

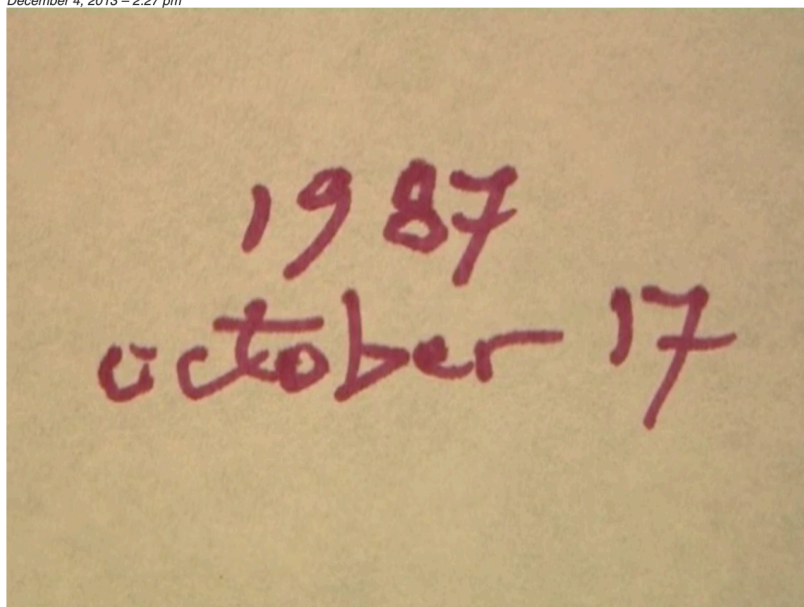
September 24, 2012 - 2:51 pm



Anexo 12. (Intertítulo do vídeo *I Get My First Sony* - retirado do website jonasmekas.com)

I Get My First Sony

December 4, 2013 - 2:27 pm



By Jonas | Comments (0) | Permalink

Anexo 13. (Still do vídeo *I Get My First Sony*, câmera utilizada por Jonas Mekas - retirado do website jonasmekas.com)

I Get My First Sony

December 4, 2013 - 2:27 pm



By Jonas | Comments (0) | Permalink

Anexo 14. (Stills dos filmes *Self-Portrait* (1980) e *A Walk* (1990) - retirados do website jonasmekas.com)

Self-Portrait (1980) Jonas Mekas



A Walk (1990) Jonas Mekas



Anexo 15. (Stills retirados do vídeo *In search of Andy Warhol's Factory!*, 27 de dezembro de 2007 - retirado do projeto *365 Day Project*)



Anexo 16. (Sinopse do vídeo de 1 de setembro de 2007 - retirado do projeto *365 Day Project*)



Saturday September 1, 2007

3 min. 42 sec.

myself, in my
"animation studio,"
shooting the titles
for the 365 Day
project ---

31

September

2

Anexo 17. (Exemplo do problema de leitura dos ficheiros no website jonasmekas.com)

Online Materials

Self Portrait (1980)

A Walk (1990)

Peter Kubelka at the Library of Congress (1993)

Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit (April 1957)

Laboratorium Anthology (1999)

Requiem for a Manual Typewriter (2000)

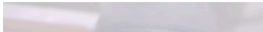
Letter from Greenpoint (2004)

Notes on Utopia (2005)

I Leave Chelsea Hotel (2009)

In this section I am unloading my finished films and videos that may be found in some other dissemination venues; but also finished and unfinished materials that aren't available anywhere else and which I want to share with my friends. It will develop and take its own course, like brooks and rivers and avalanches do...

Jonas



Self Portrait

Get the Flash Player to see this player.

If Flash is installed and you are still seeing this message, try clicking here


have a walk through the Street and continue 3 minutes later, still silly I talk about what I see hat come to my mind as I

e-shot video form. There

Peter Kubelka at the Library of Congress

1993, 111 min.

An historic event: Peter Kubelka gives a lecture at the Library of Congress.



Anexo 18. (*Diário* virtual presente no website jonasmekas.com)


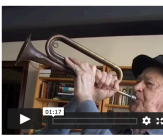
Diary About Jonas Writing Video Music Art & Installations The Archives Jokes & Anecdotes Friends Contact

Diary

Upcoming Events


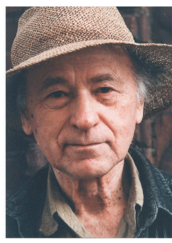
Nov - Jan 2022	Kansas Biennial
Nov - Jan 2022	Exhibition @ National Gallery, Vilnius
2022	Jonas Mekas 100!

Signor 38 mi pessoas estão a seguir isto. 58 o primeiro dos seus amigos.

Archives

- November 2018
- August 2018
- May 2018
- April 2018
- March 2018
- February 2018
- January 2018
- December 2017
- November 2017
- October 2017
- September 2017
- July 2017
- May 2017
- April 2017
- March 2017
- February 2017
- January 2017
- December 2016
- November 2016
- October 2016
- September 2016
- August 2016

JONAS MEKAS
1922 - 2019