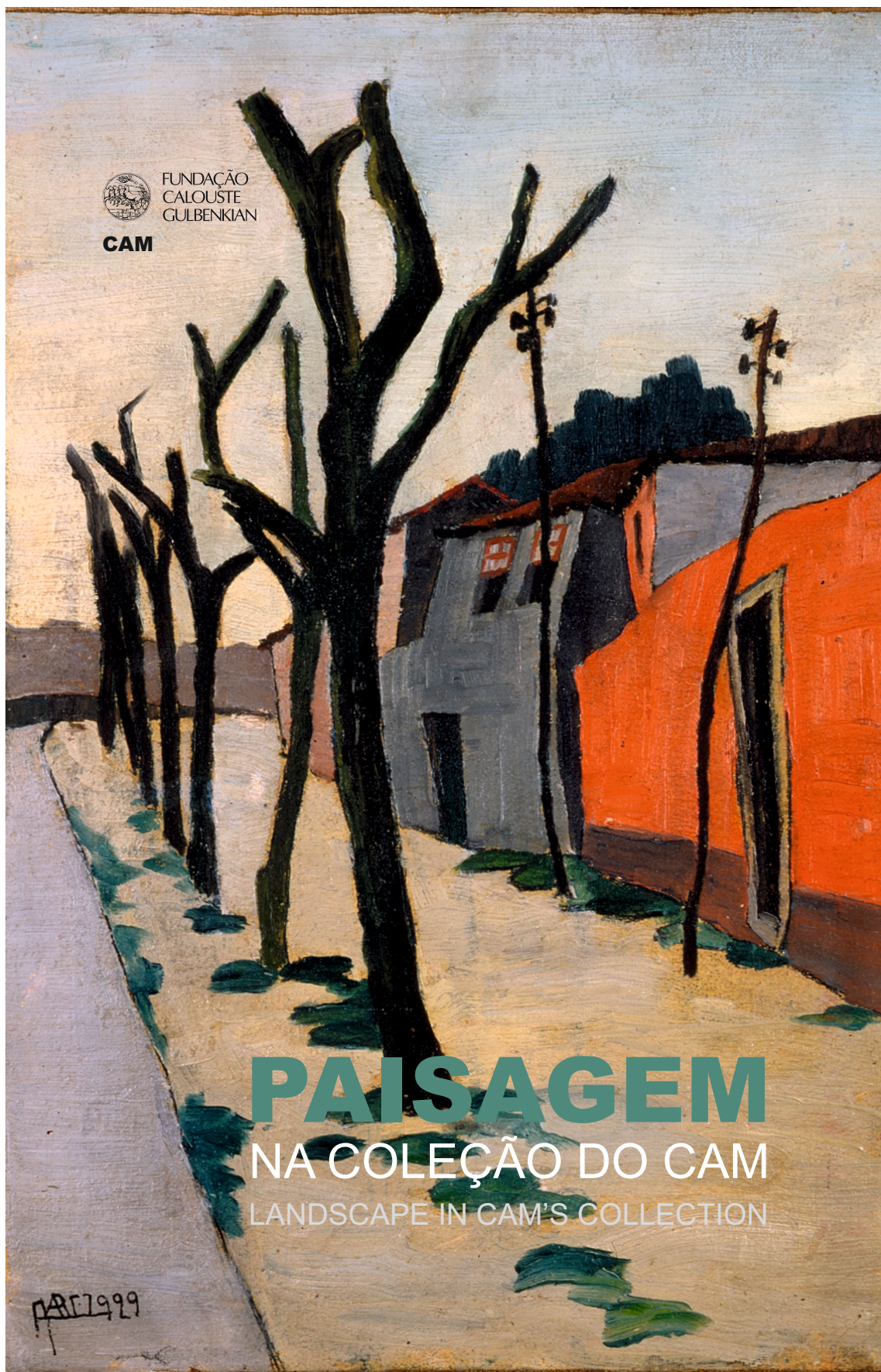




FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

CAM



PAISAGEM

NA COLEÇÃO DO CAM

LANDSCAPE IN CAM'S COLLECTION

PAI 1999

PAISAGEM

NA COLEÇÃO DO CAM

LANDSCAPE IN CAM'S COLLECTION

12 Novembro 2011 > 22 Janeiro 2012

CAM - Hall e Nave

12 November 2011 > 22 January 2012

CAM - Hall and Level 0

Curadoria | Curator

Ana Vasconcelos

CADERNO DO CAM | CAM BOOKLET

Coordenação | Coordination

Ana Vasconcelos e | and Patricia Rosas

Tradução | Translation

Lucy Phillips (KennisTranslations SA)

Design | Graphic Design

Pedro Leitão

Fotografia | Photography

Paulo Costa

Impressão | Printing

Textype, Artes Gráficas, Lda.

300 exemplares | copies

Depósito Legal | Legal Deposit

ISBN: 978-972-635-246-4

Novembro 2011 | November 2011

UMA PAISAGEM É...

«Like the body, landscape is something we inhabit without being different from it: we are in it, and we are it. That might be a fundamental, phenomenological reason why some writing on landscape, like some writing on the body, seems usually free of scholarly protocols and signposts. Philosophy melts into impressionism; logic deliquesces into reverie. The object isn't bound by our attention: it binds us.»¹



Alexandre Conefrey, *Nilo*, 2000

Sobre a representação artística da paisagem, tema da presente exposição, concebida a partir de obras da colecção do CAM, importa definir alguns pontos que ajudarão o visitante a encontrar a sua «paisagem».

A primeira ideia, evidenciada desde logo na escolha do tema e na relação que se previu e antecipou com a exposição de Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, refere a extraordinária actualidade da paisagem enquanto veículo do discurso estético, ético, político, antropológico, artístico, literário. Desde logo perguntamo-nos porquê, de onde lhe vem esta força de atracção, simultaneamente iconográfica e narrativa? Todos nós reagimos de alguma maneira à paisagem, às diferentes paisagens de que fazemos parte e às muitas paisagens que só conhecemos através de imagens, de representações. E elegemos, muitas vezes de uma forma quase inconsciente, a nossa paisagem preferida. Esta escolha é feita, na maior parte dos casos, por antinomia, isto é, por oposição, ao cenário vivencial mais próximo e rotineiro, gerada sobretudo, na evocação escapista (de desejo de fuga), directa ou imaginária, das nossas raízes ancestrais, de experiências vividas noutros lugares, ou ainda, pelo concurso poderoso de imagens publicitárias e cinematográficas. Outras pessoas escolherão a sua paisagem preferida entre as

que lhes são mais familiares: as paisagens das suas vivências diárias, que ajudam a formar, sendo simultaneamente modeladas por elas.

A segunda ideia relaciona-se do mesmo modo mas sob outro prisma, com a abrangência conceptual da ideia de paisagem, que define um pensamento espaço-temporal que ganhou uma expressão hierarquizada no quadro civilizacional urbano renascentista europeu. Como afirma Anne Cauquelin, «A noção de paisagem e a sua realidade observada são verdadeiramente uma invenção, um objecto cultural registado, com a sua função própria que é a de assegurar permanentemente as coordenadas da percepção do tempo e do espaço»². Visto que uma paisagem só acontece por intermédio do nosso olhar, que confere unidade, enquadramento, ao espaço visível exterior, o simulacro bidimensional desse olhar, na representação pictórica e gráfica, necessitava do apuramento representacional que a perspectiva linear lhe trouxe.

Apesar de parecer sempre ali ter estado, no local onde a contemplamos, a paisagem só existe por nossa escolha e para essa escolha concorrem fundamentalmente várias pré-concepções ao nosso olhar, culturalmente determinado. Este olhar é constantemente informado, documentado, por textos e, também por imagens, que nos descrevem e ajudam a conceptualizar o que vemos, que nos fazem ver simultaneamente ao acto consciente de vermos.

Ao ser nomeada através de uma palavra, a paisagem ganhou uma existência conceptual muito diferente da que tinha quando «o conjunto de coisas que a vista abarca num determinado espaço exterior» era referido, sem corresponder a um termo claramente identificável. Ausente dos textos da Antiguidade Clássica até à Idade Média, a palavra «*paysage*», de onde deriva a palavra portuguesa, terá surgido em 1493 em França, escrita por Jean Molinet, poeta de origem flamenga, que procurava assim designar a pintura de uma região (*pays*). Em 1546, integrou o dicionário latim-francês de Robert Estienne, e a sua utilização semântica consolidou-se na dupla designação da representação de uma vista e da vista em si, que não existe sem a visão humana que a constitui. A raiz nórdica e germânica da palavra terá tido outra origem, derivando do inglês antigo «*landscipe*», que subentendia a ideia de forma, de uma mútua modelação entre os habitantes e a sua terra³. Generalizou-se, no entanto, uma outra etimologia para a palavra inglesa «*landscape*», a partir do neerlandês «*landschap*», que subentendia a delimitação e medição do território.

Relativamente à sua etimologia e às circunstâncias do seu «nascimento», a paisagem surge assim enquanto mediação entre diferentes níveis de visibilidade, deslocando-se o seu sentido necessariamente entre dois pressupostos complementares: a capacidade de apreensão pelo sujeito dos dados do mundo físico, através do contacto directo com a natureza, e a capacidade de transcrição e de interpretação dessa experiência, convocada no acto da sua *representação* (visual, musical, literária, performativa, etc.). É ainda, e em primeira mão, uma experiência narrada, poética, literária, cujo registo físico directo precisa de ser culturalmente filtrado para ganhar expressão.



Francis Smith, *Vue sur la campagne*, s.d.

Na medida em que dá a ver o mundo natural, em que organiza a visão (e a versão) que sobre ele recai, a paisagem é uma forma poderosa de «fazer (o) mundo», revelando concepções individuais e colectivas que têm variado ao longo do tempo. Nas representações pictóricas anteriores ao século XX, a transcrição mais ou menos naturalista do espaço representado, obedecia a sistemas convencionados de tratamento do tema, abordagem que sofreu modificações várias desde o século XVIII, no sentido de uma maior liberdade do sujeito face à natureza e no momento da sua reinterpretação visual. A paisagem passou de cenário edificante em pinturas de carácter religioso a servir objectivos políticos claros, dando a ver e propondo ou reforçando a apropriação de territórios conquistados e controlados, autonomizando-se seguidamente, e de uma forma progressiva, das narrativas que lhe eram subjacentes, até se tornar protagonista, personagem principal das composições. Finalmente, a constatação da extraordinária diminuição no século XX da grande tradição da pintura de paisagem, com a qual as obras expostas fundamentalmente se relacionam, ainda que em algumas delas sejam perceptíveis cruzamentos com tradições representativas não-ocidentais (arte aborígina, no caso dos itinerários pictografados de Joaquim Rodrigo, ou a pintura de paisagem chinesa e japonesa). Embora a representação pictórica da paisagem



Joaquim Rodrigo, *Trás-os-Montes*, 1964

da paisagem nunca tenha sido particularmente intensa no caso da arte portuguesa – pensemos em todas as oportunidades perdidas na representação da paisagem durante o período colonial, e na fraca presença física e simbólica dos escassos cenários regionais representados pictoricamente –, apareceram mesmo assim vários pintores paisagistas ao longo do século XIX, entre os mais conhecidos o pintor João Cristino da Silva, autor de uma notável pintura de inspiração romântica presente nesta exposição. Esta grande tradição paisagística oitocentista internacional, romântica e naturalista, coloca a paisagem e a natureza no mapa, e estará na base das diferentes abordagens do tema ao longo do século XX, que optam pela manutenção da fórmula sintetizada por Michael Jakob: «paisagem = sujeito + natureza»⁴, seja esta a natureza cujo apelo continua a ser-nos irresistível, ou a natureza artificializada do nosso habitat urbano, incluindo os repetitivos itinerários entre os populares e populosos não-lugares.



João Cristino da Silva, *Recuar da onda*, c.1857

Nesta exposição, a paisagem foi encarada num sentido simultaneamente muito restrito e bastante lato. Muito restrito porque, como já anteriormente dito, estamos necessariamente no campo da representação visual da paisagem, o que restringe os pressupostos da abordagem feita. Trata-se, portanto, de um dos sentidos possíveis da paisagem: objectos visíveis criados a partir da representação do espaço e do tempo. Os outros sentidos seriam, fundamentalmente, a paisagem enquanto resposta espiritual e estética à natureza, a paisagem enquanto produto das forças naturais, ainda que alterada pela intervenção humana mas entendida ecologicamente, e a paisagem na sua materialidade, entendida através dos processos da sua constituição⁵. No entanto, o «enquadramento» restritivo constitui, ainda assim, um mostruário das possibilidades interpretativas visuais da paisagem, sob o ponto de vista dos artistas mas também a partir do lugar, mais distanciado, do observador.

Nas obras expostas encontramos desde a pintura de paisagem tradicional, romântica, naturalista, modernista, pictoresca, pictografada, psicológica, marítima, às paisagens ou vistas urbanas, e ainda a várias propostas de tratamento fotográfico e fílmico da paisagem, que surge pictorializada ou documentada, à *land art* de Hamish Fulton – que fixa numa fotografia panorâmica a distância da travessia feita a pé da cordilheira do Ladakh, Norte da Índia –, ao registo da performance na «arte ecológica» de Alberto Carneiro, à pintura de atmosferas e impressões, meta-paisagens, e obras de arte de tendência minimal, que oferecem uma reflexão mais distanciada sobre a situação inevitavelmente ideologizada e com maior ou menor carga subjectiva de todas estas representações.

Em Portugal é bem visível, mesmo numa fase já avançada do século XX, o interesse pela manutenção da representação naturalista, ou de índole naturalista. Se por um lado, essa é uma opção de natureza política, em maior consonância com o programa cultural de «reinvenção do país» formulado pelo Estado Novo, por outro lado, em artistas como António Caneiro ou Alvarez, correspondeu a uma opção consciente, sendo uma linguagem que lhes interessou trabalhar enquanto prolongamento sustentável de uma tradição pictórica que não repudiaram e nos focos de modernidade que a mesma lhes possibilitou.

A sala dedicada ao Mar surgiu da constatação do elevado número de obras de arte da colecção, sobretudo pós-anos 60, que trabalham o tema, na sua maioria da autoria de artistas nacionais com a notável excepção do fotógrafo Thomas Joshua Cooper que se deixou fascinar pelos cabos marítimos portugueses enquanto representações da «orla» do mundo. Com maior ou menor definição, o mar surge nestas obras como material experimental porque as suas características o tornam ideal para a exploração de questões relacionadas com a forma e a ausência de forma, a matéria, a luz, o movimento. Fernando Calhau que, por volta da data de realização dos seus filmes *Mar I, II e III* (1976), pintava superfícies monocromáticas que funcionavam verticalmente como écrans, comenta do seguinte modo estes trabalhos: «Se rebateres esses planos verticais para o horizonte, comesas a ter superfícies semelhantes à superfície do mar, à superfície da relva, superfície da areia. Superfícies, no fim de contas, que são paisagens. Mas eu nunca fotografava o horizonte ou seja, o enquadramento nunca permitia que se visse o horizonte. Portanto, cortava a possibilidade de criar uma paisagem. Uma paisagem clássica tem sempre, enfim a terra e sempre o céu.»⁶ O mar é um elemento paisagístico particular, tradicionalmente explorado em vistas marítimas ou marinhas. Em Portugal, o mar é o elemento unificador da diversificada paisagem regional portuguesa, unindo o país de norte a sul. É tema, por excelência, do imaginário nacional, e cada vez mais, alargado espaço de recriação e lazer.

A fortuna da paisagem em Portugal, quer na relação que estabelece com as pessoas, quer nas suas possibilidades representativas, tem sido muito instável, resumindo-se a esforços desarticulados, uma situação, quase um destino, que já vem de trás. O diagnóstico desta

incapacidade foi esboçado para a pintura e para a literatura do século XIX como «uma espécie de cegueira que define a nossa relação com a paisagem e que hoje nos obriga a uma redefinição de procedimentos, e ao uso de termos vagos como o de «reordenamento do território»⁷. A 20 de Outubro de 2000, Portugal assinou em Florença a Convenção Europeia da Paisagem, que ofereceu uma possibilidade de concertação relativamente às políticas a desenvolver sobre a paisagem – qualidade, protecção, gestão e ordeamento –, considerando que a mesma «representa uma componente fundamental do património cultural e natural europeu, contribuindo para o bem-estar humano e para a consolidação da identidade europeia», incidindo sobre as áreas naturais, rurais, urbanas e periurbanas dos estados-membros. Como refere Michael Newman, a nossa imaginação depende da paisagem, uma situação sem paisagem não é imaginável: «onde estaríamos ou quem seríamos, nessa circunstância?»⁸

Ana Vasconcelos

¹James Elkins, «Writing Moods», in *Landscape Theory*, New York/London, Routledge, 2008, p. 69.

²Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 [Librairie Plon, 1989], p. 5.

³Anne Whiston Spira, «The Art Seminar», in James Elkins, *op. cit.*, p. 92.

⁴Michael Jakob, *Le paysage*, s.l., Infolio, 2008, p. 34.

⁵Cf. James Elkins, *op. cit.*, pp. 90-99.

⁶Philippe-Alain Michaud, in *Fernando Calhau. Convocação. Leituras*, Lisboa, FCG, 2007, p. 44.

⁷Margarida Acciaiuoli, «Introdução» in *Arte e Paisagem*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2006.

⁸Michael Newman, «The Art Seminar», in James Elkins, *op. cit.*, p. 143.



Alberto Carneiro





Amadeu

LANDSCAPE IS...

«Like the body, landscape is something we inhabit without being different from it: we are in it, and we are it. That might be a fundamental, phenomenological reason why some writing on landscape, like some writing on the body, seems usually free of scholarly protocols and signposts. Philosophy melts into impressionism; logic deliquesces into reverie. The object isn't bound by our attention: it binds us.»¹

With respect to the artistic representation of landscape, the subject of this exhibition which responds to works in the CAM collection, there are a number of points which will help the visitor to discover his or her "landscape".

The first idea, clearly demonstrated by the choice of theme and the anticipated, intended relationship with the Doris Salcedo exhibition, *Plegaria Muda*, relates to the remarkable relevance of landscape as a vehicle for aesthetic, ethical, political, anthropological, artistic and literary discourse. It is natural to question why this should be so, to ask what lies behind this powerful attraction, which is both iconographic and narrative in nature. We all react in some way to landscape, to the different landscapes that we are part of and the many landscapes we know only through images, through representations. And we choose, often in a barely conscious manner, our favourite landscape. This choice is made, in most cases, through antimony – or through opposition to our closest, most usual lived environments. It is generated above all, by our inherited direct or imaginary escapist (the longing to escape) evocation of experiences we have lived in other places, or by the powerful appeal of images from advertising or film. Others will choose their favourite landscape from amongst those they are most familiar with: the landscapes of their daily lives, which they play a part in shaping, whilst also being moulded by them.

The second idea also relates, albeit from a different angle, to the conceptual reach of the idea of landscape, which determines a spatio-temporal line of thought that found hierarchical expression in the context of the urban civilisations of the European renaissance. As Anne Cauquelin states, "The notion of landscape and its observed reality are actually an invention, a registered cultural object, with its own function which is to permanently ensure the coordinates of the perception of time and space"². Since a landscape only comes about through our gaze, which confers unity, and a frame, on the visible outside space, the two-dimensional simulacra of this gaze, pictorial and graphic representation, required the representational refinement provided by linear perspective.

Despite seeming to have always existed, in the place where we see it, landscape only exists through our selection and this selection is determined fundamentally by various assumptions specific to our way of seeing, which is culturally determined. This way of seeing is constantly informed and documented by texts and, also nowadays by images which describe to us and

help us to conceptualise what we see, which make us see at the same time as we engage in the conscious act of seeing.

By being named, landscape became conceptually very different to when “the group of things which are seen in a particular exterior space” had no corresponding clearly identifiable term. Absent from texts in the period stretching from Classical Antiquity to the Middle Ages, the word “*paysage*”, from which the Portuguese word “*paisagem*” is derived, appeared in 1493 in France, in the writings of the Flemish poet Jean Molinet, who used it to refer to the painting of a region (*pays*). In 1546, it entered the Robert Estienne's Latin-French dictionary, and its semantic use expanded to cover both the representation of a view and the view itself, which doesn't exist without the human vision which creates it. The Nordic and Germanic root of the word had another origin, derived from the Old English “*landscape*”, which referred to the idea of form, of a mutual shaping which takes place between land and its inhabitants³. Another etymological root for the English word landscape took hold, however, based on the Dutch “*landschap*”, a term which referred to the delimitation and measurement of the land. Given its etymology and the circumstances of its “birth”, *landscape/paysage* thus came to represent a mediation of different levels of visibility, its meaning necessarily shifting between two complementary ideas: an individual's ability to grasp the facts of the physical world, through direct contact with nature, and the capacity to transcribe and interpret this experience, through the act of representing it (in visual, musical, literary or dramatic terms). It is still, and at first hand, a narrated, poetic, literary experience, whose direct physical registering must be culturally filtered to be expressed.

By making it possible to see the natural world, through shaping the vision (and the version) which is applied to it, landscape is a powerful way of “creating (the) world”, revealing individual and collective conceptions which have varied over time. In pictorial representations prior to the twentieth century, the essentially naturalistic transcription of the represented space conformed to conventions for dealing with the subject, an approach which underwent various modifications from the eighteenth century onwards, in the form of a greater freedom of the subject in relation to nature and its artistic recreation, or visual reinterpretation. Landscape shifted from providing an edifying backdrop in paintings of a religious nature to serving clear political objectives, depicting, proposing or reinforcing the appropriation of conquered and controlled territories, and progressively freeing itself, as a result, from its underlying narratives, becoming the protagonist or main subject of the composition.

Finally, the selection came to provide an insight into the extraordinary decline in the twentieth century of the grand tradition of landscape painting, to which the works exhibited are fundamentally related, though in some of them there are clear connections with non-western representational traditions (Aboriginal art, in the case of the pictographic itineraries of Joaquim Rodrigo, or Chinese and Japanese painting). Although pictorial representation of the landscape has never been particularly prominent in Portuguese art – think of all the missed

opportunities for representing landscape during the colonial period, and the scarce and marginal depictions of provincial scenes –, a number of landscape painters still emerge during the nineteenth century, of which one of the most famous was the painter João Cristino da Silva, author of a major work in the romantic tradition which is included in this exhibition.

This important international romantic and naturalistic landscape movement of the eighteenth century put landscape and nature on the map, and it was as a result of different approaches to the theme throughout the twentieth century that what came to prevail was the formula devised by Michael Jakob: "landscape = subject + nature"⁴ –, be this the nature which continues to exert an irresistible appeal, or the artificialised nature of our urban habitat, which includes our routine journeys through the ever prevalent and densely populated non-places.



Nuno Cera, *Snapshots 4*, 1997

In this exhibition, landscape is approached in a way which is both very restricted and fairly broad. Restricted because, as has been stated, we are necessarily within the realm of the visual representation of the landscape, which conditions the parameters of our approach. We are dealing then with one of the possible interpretations of landscape: visible objects created through the representation of space and time. The other interpretations are, basically, landscape as spiritual and aesthetic response to nature, landscape as the product of natural forces, understood ecologically even when altered by human intervention, and landscape in its material state, understood through the processes which form it⁵. However this restrictive 'framework' still constitutes a showcase of possible visual interpretations of landscape, from the point of view of the artist but also from the more distant position of the observer.

The works exhibited range from landscape painting of a traditional, romantic, naturalistic, modernist, picturesque, pictographic, psychological, maritime nature, to urban landscapes

or views, and also various photographic and filmic treatments of the landscape, either pictorialised or documentalized, to the land art of Hamish Fulton – who records in panoramic photographs the length of his journey on foot through the mountain ranges of Ladakh in the north of India –, to the “ecological art” of Alberto Carneiro, paintings of atmospheres and sensations, meta-landscapes, and works of art of a minimalist tendency which take a cool look at the inevitably ideologised and generally subjective nature of all these representations.

In Portugal, even late in the twentieth century, a continued interest in naturalistic, or naturalistically influenced representation can clearly be observed. If on the one hand, this was a politically dictated choice, in accordance with the Estado Novo's cultural programme of “reinventing the country”, on the other hand, in artists such as António Carneiro or Alvarez, it represented a conscious choice, corresponding to a language they wished to work with in a sustainable continuation of a pictorial tradition which they didn't dismiss, whilst simultaneously focussing on modernity.

The decision to dedicate a gallery to the sea resulted from the realisation that a significant number of works in the collection, above all from the post-1960s period, dealt with this subject. The majority of these are by Portuguese artists, with the notable exception of the photographer Thomas Joshua Cooper who was fascinated by Portugal's headlands as representations of the “edge of the world”. To a greater or lesser extent, the sea in these works



Noronha da Costa

represents an experimental subject matter, chosen because its characteristics are ideally suited to the exploration of questions of form, matter, light and movement. Fernando Calhau, who around the time he made his films *Mar I, II and III* (1976), painted monochromatic surfaces which functioned vertically like screens, discussed these works as follows: “If you shift these vertical planes to the level of the horizon, you begin to have surfaces which resemble the surface of the sea, the surface of the grass, the surface of the sand. Surfaces, essentially, that are landscapes. But I have never photographed the horizon, or rather the framing would never allow the horizon to be seen. Thus I denied the possibility of creating a landscape. A classical landscape always contains, ultimately, the land and the sky.”⁶ The sea is a different landscape element, traditionally explored in marine or coastal scenes. In Portugal, the sea is an element which unifies the diverse regional landscape of the country, uniting the north with the south. It is the subject, par excellence, of the national imagination, and increasingly, a space for recreation and leisure. Landscape in Portugal, both in terms of its relationship with humans and in its representational potential, has always had an uncertain status, characterised by disjointed efforts – a situation, or even fate, with a long history. The diagnosis of this inadequacy in relation to the painting and literature of the nineteenth century was as “a kind of blindness which defines our relationship with the landscape and which today obliges us to redefine procedures, and to use vague terms such as ‘spatial planning’”⁷. On 20 October 2000, Portugal signed the European Landscape Convention in Florence, which created the potential for establishing an agreement with respect to future policies concerning the landscape – its quality, protection, management and planning –, in recognition of the fact that it is “a basic component of the European natural and cultural heritage, contributing to human well-being and to the consolidation of European identity”, with implications for the natural, rural, urban and peri-urban areas of member states. As Michael Newman states, our imagination is dependent on the landscape; it is impossible to imagine a situation without a landscape: “where would we be, or who would we be in this circumstance?”⁸

Ana Vasconcelos

¹James Elkins, “Writing Moods”, in *Landscape Theory*, New York/London, Routledge, 2008, p. 69.

²Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 [Librairie Plon, 1989], p. 5.

³Anne Whiston Spirm, “The Art Seminar”, in James Elkins, *op. cit.*, p. 92

⁴Michael Jakob, *Le paysage, w/l*, Infolio, 2008, p. 34.

⁵Cf. James Elkins, *op. cit.*, pp. 90-99.

⁶Philippe-Alain Michaud, in *Fernando Calhau. Convocação. Leituras*, Lisboa, FCG, 2007, p. 44.

⁷Margarida Acciaiuoli, “Introdução” in *Arte e Paisagem*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2006.

⁸Michael Newman, “The Art Seminar”, in James Elkins, *op. cit.*, p. 143.



João Queiroz, *Sem Título* | Untitled, 2005-06



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

CAM

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Programação | Programme

Isabel Carlos

Curadoria | Curator

Ana Vasconcelos

Produção | Production

Ana Gomes da Silva

Patrícia Rosas

Apoio Administrativo | Administrative Support

Ivone Massapina

Ivone Santos

Arquitectura e Coordenação Técnica

Architecture and Technical Co-ordination

Cristina Sena Da Fonseca

Equipa de Montagem | Installation Crew

Carlos Catarino

Carlos Gonçalves

José António Nunes De Oliveira

Com a colaboração | With the collaboration

Pedro Garracho

Grafismo | Graphic Design

Pedro Leitão

Instalação Gráfica | Graphic Installation

Paulo Santos

Educação Artística | Arts Education

Fátima Menezes

Margarida Ramos Vieira

Susana Gomes da Silva

Com a colaboração - Conservação & Restauro

With the collaboration – Conservation & Restoration

Elizabeth Martins

João Paulo Dias

Textos-legendas Das Obras | Texts-captions Of The Works

Ana Vasconcelos (AV)

Isabel Lopes Cardoso (ILP)

José Oliveira (JO)

Margarida Brito Alves (MBA)

Patrícia Rosas (PR)

Tradução | Translation

Kennis Translations – Lucy Philips

VISITAS | GALLERY TALKS

Uma obra de arte à hora de almoço

16 de Dezembro (sexta-feira) às **13h15**

Leaves Laid in River Pools, Scour Water de Andy Goldsworthy

por Carlos Carrilho

6 de Janeiro (sexta-feira) às **13h15**

Mar III A (Remake) de Fernando Calhau

por Luísa Santos

20 de Janeiro (sexta-feira) às **13h15**

To turn around de Gabriela Albergaria

por Carlos Carrilho

Encontros ao Fim da Tarde

25 de Novembro (sexta-feira) às **17h00**

por Ana Vasconcelos e Rui Vasconcelos

13 de Janeiro (sexta-feira) às **17h00**

por Ana Vasconcelos e Gabriela Albergaria

Domingos com Arte

13 de Novembro, 18 de Dezembro e 22 de Janeiro (domingo)

às **12h00**

por Carlos Carrilho

8 de Janeiro (domingo) às **12h00**

A Poética do Mar (visita temática)

por Luísa Santos

Visitas para escolas e grupos organizados,

oficinas criativas para jovens e famílias

Marcações | Booking / Informações | For further information

Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura

Tel. 21 782 3800

descobrir.marcacoes@gulbenkian.pt

www.descobrir.gulbenkian.pt

www.cam.gulbenkian.pt

Rua Dr. Nicolau Bettencourt, 1050-078, Lisboa | Tel. 21 782 34 74

De terça a domingo das 10 às 18 horas

Rua Dr. Nicolau Bettencourt, 1050-078, Lisbon | Phone: +351 21 782 34 74
Tuesdays through Sundays 10am - 6pm



Gabriela Albergaria, *Un Jardin à ma façon*, 2006

PRÓXIMAS EXPOSIÇÕES
UPCOMING EXHIBITIONS

task performance

encontros com os filmes e vídeos de | encounters with the films and videos of
Robert Morris, Dennis Oppenheim, Roman Signer
05.01 > 20.01.2012

A Kills B

Ifigénia e Isaac
Iphigenia and Isaac
16.02 > 13.05.2012

Beatriz Milhazes

Quatro Estações
Four Seasons
16.02 > 06.05.2012

Rosângela Rennó

Frutos Estranhos
Strange Fruits
16.02 > 06.05.2012

VISITE A COLEÇÃO DO CAM EM
EXPLORE CAM'S COLLECTION AT
www.cam.gulbenkian.pt

CAM2011

83P687 alvarez ???????????