



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN

**CAM**



# **Entre Espaços**

**Coleção do CAM • 1968-2011**

# **Between Spaces**

**CAM's Collection • 1968-2011**



CFPE  
5377



Fernando Calhau, *S/Título #335* | Untitled #335, 2002



## ENTRE ESPAÇOS

*Entre Espaços* reúne mais de duas dezenas de obras da coleção do CAM, produzidas entre finais da década de 1960 e 2011, obras que sugerem a presença de um espaço indeterminado ou indefinido, um intervalo – entre linhas, planos, margens, corpos, territórios –, espaços *entre* que deixam em aberto ações, acontecimentos, narrativas, afirmando-se como espaços de possibilidade ou de potenciais encontros, por vezes decetivos ou inconclusivos. A exposição estabelece antes de mais um diálogo com *Entre/Between*, de Antoni Muntadas, que ocupa o *hall*, parte da nave e o piso 01 do Museu, espaços que o visitante atravessa necessariamente antes e depois de percorrer *Entre Espaços*, criando um jogo constante entre o espaço arquitetónico e o espaço físico das obras.

A entrada para «Entre Espaços» faz-se através das escadas que ligam, no fim da galeria, os três pisos do Museu, colocando desde logo o visitante perante um primeiro encontro inusitado: uma escultura em aço de grandes dimensões parece obstruir – ou pelo menos dificultar – quer a perceção geral do espaço expositivo, quer a progressão do visitante nesse mesmo espaço. Como uma cortina que separaria ou ocultaria temporariamente uma cena teatral do seu público, este encontro é aqui um primeiro sinal da irredutibilidade do espaço às suas manifestações meramente físicas e materiais, posicionando o visitante face a uma promessa de que *algo* irá acontecer. Esta escultura, *S/Título #335* (2002), de Fernando Calhau, impõe um corpo-a-corpo frontal com o espetador – e a sua escala relaciona-se desde logo com o espaço arquitetónico que é o prolongamento da escala do corpo que o habita –, lançando ao espetador uma advertência: espaço (visível e invisível) e corpo (presente e ausente) são, em *Entre Espaços*, indissociáveis, inseparáveis. Contornando a escultura, *S/Título #335* surge-nos como um espaço por preencher ou por investir. As chapas de aço formam um túnel vazio, mas demasiado estreito, com a indicação paradoxal de que este poderá ser percorrido, em sentidos que se anulam: em ambas as extremidades laterais encontramos lâmpadas de néon fluorescente que desenharam setas viradas para o interior da peça, opondo sem resolução interior e exterior. Um dos sentidos possíveis para a escultura *Pari Passu* (1985), de Pedro Campos Rosado, pode jogar-se também nesta simultaneidade entre espaço exterior e espaço interior (vazio), ambos presentes e ambos elementos constitutivos do objeto, ainda que divergindo porquanto o primeiro participa do que é visível, o segundo do que é invisível. Se, por um lado, o título da peça enuncia um sentido de igualdade entre todas as partes em simultâneo, por outro, as condições materiais da peça parecem confirmá-lo: um objeto em aço é atravessado por uma superfície de vidro transparente, acontecimento que reposiciona a atenção e a curiosidade do espetador sobre esse outro espaço intersticial, instabilizando a nossa relação, mais imediata e sensível, com a superfície impositiva do aço.

Em *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos # 3* (2009), Fernanda Fragateiro suspende no teto um objeto de alumínio, seguindo de perto as coordenadas do espaço, a altura e a largura, no exato ponto de encontro entre a parede e o chão, encontro que

opera uma passagem entre a representação de algo (paisagem) e a efetiva construção de um lugar (para habitar?). Mas se é aceite que a paisagem seja um espaço construído, a obra lembra que esta pode ser também a soma de ações (ou de relações) que se sucedem no tempo. Em 1971, Marina Mesquita realiza *Escultura*, que se inscreve conceptualmente entre uma tradição de construção bidimensional do espaço, ligada à pintura, e uma construção tridimensional, ligada à escultura mas que aqui convoca já o espaço arquitetónico. A peça, constituída por chapas de aço inoxidável, reclama também para si a parede e o chão da galeria, assumindo uma posição de frontalidade face ao espectador. Integram a escultura discos metálicos pintados que sugerem movimento, como se os próprios elementos da escultura fossem dotados da capacidade de produzir, ao nível da percepção, acontecimentos.

*Let there be more light* (1988), de João Paulo Feliciano, é o lugar de uma ação. Ação que é executada em sentido literal, coincidindo no espaço da tela uma frase – *Let there be more light* – e uma lâmpada néon acesa. Para lá da literalidade do gesto, que faz coincidir uma afirmação textual com a sua imediata e inequívoca realização material (*what you see is what you see!*), a obra coloca-nos igualmente face a um espaço inesperadamente iluminado cujo sentido poderá situar-se a meio caminho entre o gesto autoral e a apropriação que dele poderemos fazer. Ou porque a obra nos incita a ver mais e melhor, para lá da sua materialidade fenomenológica, ou porque a obra se dá como um palco, recaiando a luz sobre os nossos próprios gestos. A escultura *Azul em Ormans* (2006-2007), de Pedro Cabral Santo, é igualmente acometida por uma ação. Uma espada de luz (um brinquedo replicado de um filme de ficção científica) penetra ou abre uma fenda num objeto geométrico com quase dois metros de altura, constituído por três módulos piramidais em chapa de metal quinada, gesto que *abre* a peça a diferentes narrativas, dentro e fora da própria história da escultura e da pintura, como o universo cinematográfico ou as lendas do ciclo arturiano.

Na instalação *Théâtre des Opérations* (2007), Didier Fiuza Faustino dá-nos literalmente palco para que a partir deste, e através de três monitores, possamos observar outros visitantes que interagem no e com o espaço do Museu. Enquanto espectadores, somos convidados não só a interagir com um dispositivo previamente construído, mas também a investir a nossa própria condição de espectador, entre aquele que observa e aquele que é observado. Ocupamos assim o intervalo que vai da suposta evidência do que percecionamos, às ficções que tecemos inevitavelmente sobre o outro. Percepção e ficção são igualmente questionados em *Eye Cast* (2004). Noé Sendas cria um objeto composto por um banco de madeira, uma fotografia recortada e um espelho, levando-nos também aqui a «espreitar» para um buraco situado no tampo do banco. Um gesto votado à deceção pois mais não vemos que o nosso próprio olho refletido no espelho, ainda que enquadrado por uma fotografia do rosto do artista, devolvendo-nos a imagem de um *outro* eu.

Ali perto, duas esculturas desenham o vazio, por entre linhas e planos, uma é do artista Waltercio Caldas, *Olhos d'água* (2008), a outra de Ana Vieira, *Sem Título* (1968).



Se na primeira a linha assume um valor positivo, enforma; na segunda, a forma, como um negativo, surge de um cortar n(o) espaço. Cortar, romper, rasgar, separar, fender um espaço, palavras que evocam uma ação que encerra tanto um ato violento como um ato de construção de algo novo, inesperado. *Rotura* (1977-2007), um registo fílmico, dá a ver uma performance de Ana Hatherly realizada na Galeria Quadrum, em 1977. A artista dilacera, rompe um conjunto de treze painéis de folhas de papel cenário, abrindo um espaço e um tempo de simultaneidade entre o fazer artístico e a sua apresentação, mas também de simultaneidade entre os corpos, sejam eles o do artista, do espectador ou da própria obra. A série de quatro fotografias *Separação* (1976), de Helena Almeida, narra um acontecimento: uma mão rasga uma folha de papel, libertando uma linha – um fio de crina – do seu suporte que, como a mão da artista, se vem inscrever num espaço intersticial. Em *Corte Secreto* (1981), um telão de grandes dimensões suspenso no teto da galeria mostra um corpo, o da artista Helena Almeida, que parece atravessar um espaço, encontrando-se literalmente entre dois espaços, um que parece coincidir com o do espectador, o outro, inconclusivo porque invisível, é um lugar que poderá apenas ser imaginado ou desejado. Podemos encontrar na série fotográfica *Oddements Room*, de Jane & Louise Wilson, um mesmo sentido de incompletude ou de suspensão de tempos e espaços diferentes, entre realidade e ficção. *Oddements Room I (Camping amongst Cannibals)* e *Oddements Room Oddements Room VI (My Life in Four Continents)*, respetivamente de 2008 e 2009, mostram uma sala de um antiquário inglês que coleciona documentos e livros antigos incompletos. Na primeira, uma personagem feminina, vinda de um outro tempo histórico (ou ficcional), percorre, de costas para nós, o intervalo que se abre entre as estantes; na segunda, a personagem está ausente, ausência esta (ou o lugar vazio) que abre um espaço de construção ficcional para o espectador, que é alimentado pelos subtítulos sugestivos das obras (retirados de títulos de livros que se encontram nas estantes) e que nos remetem para outras geografias ou, simplesmente, para o *outro*. Vasco Araújo, em *Todos os que caem* (2010), duplica um mesmo espaço arquitetónico, incerto e austero, numa única imagem simétrica, para opor, lado a lado, a presença de um corpo prostrado, também de costa para nós, e um lugar vazio que se abre sobre as nossas próprias projeções e ficções. Numa das janelas da galeria, na fronteira entre o interior do Museu e o jardim, podemos ler um texto também ele acometido de uma *falha*. Em *Happy Days* (2010), o artista parte uma vez mais de um texto teatral de Samuel Beckett, mas neste os diálogos estão ausentes, guardando apenas do texto as indicações de cena (as didascálias) que impõem ações aos corpos (dos atores? dos espectadores?), suspensos entre as palavras, sem histórias e sem voz.

Em *Pintura Cega (Três Instrumentos de Prazer e um de Morte)* de Julião Sarmento, quatro formas desenhadas, indecifráveis, alternam entre telas brancas e telas pretas justapostas, como um tabuleiro de xadrez; são quatro instrumentos imaginários (ou imaginados) para um corpo ausente, uma obra que contrasta com *An Involved Story* (1998) onde um corpo feminino se entrega como uma oferenda sacrificial, sobre fragmentos que podem evocar tanto um elemento natural como um instrumento, entre o minimal e o ficcional.



Uma montagem aparentemente acidental surge num tríptico de Augusto Alves da Silva, de 2011. Duas paisagens de orla marítima sem geografia precisa, uma noturna e outra diurna, são seguidas de um retrato banal de uma jovem mulher que pinta os lábios e cuja referência do batom, 272B9, dá o título à obra. Uma descontinuidade que instabiliza as imagens, deslocando ou potenciando novos sentidos que se constroem por entre a familiaridade do que é reconhecível e a estranheza face ao inesperado.

*R&B* (1972), de Vítor Pomar, justapõe três retratos frontais cujos olhos estão, sucessivamente, total ou parcialmente vendados, uma dificuldade ou impossibilidade que questiona os limites do ver e nos lembra que o ato de olhar é, na sua essência, reversível: o que olhamos também nos *olha*. E o que vemos de olhos bem abertos em *Biological Landscape* (1985)? Uma hipnótica paisagem de dunas? Nesta obra, Tim Head propõe um complexo exercício, entre percepção e realidade. O que vemos não é mais que a acumulação de pós de produtos de limpeza, onde repousam pílulas coloridas e outros comprimidos medicinais. Se esta paisagem nos surge agora ameaçadora, o artista deixa-nos entregue ao absurdo da vivência contemporânea, opondo, sem solução, a beleza sedutora de uma imagem e a sua tóxica e destruidora realidade. A escultura *A Manhã I* (1992-1993), de Rui Chafes, guarda o mesmo sentido disruptivo que emerge por entre o título da obra, da inesperada aparência orgânica do ferro pintado de negro que a compõe e que dá forma a um objeto que oscila entre a representação (ou a apresentação) de um falo e de uma arma de fogo. Um objeto que pertence a um tempo e a um espaço indeterminado, entre o sono (e o sonho) e a vigília, entre a pulsão da vida e a da morte. Uma possível leitura da escultura *Sem Título* (2007), de Rui Sanches, pode também encontrar-se num espaço *entre* o corpo e a paisagem, o orgânico e o construído, entre, finalmente, o imaginário e a razão.

De um lado e do outro, duas margens, uma de onde veio, a outra para onde vai. Está no meio, a meio caminho, de passagem, que não é ainda um lugar mas uma promessa de *algum* lugar. Assim poderíamos descrever a fotografia *Sem Título (Round Reversion)* de Armando Ferraz, obra que prolonga e atualiza a condição do homem que caminha, em perpétuo movimento, entre lugares.

Se começámos a exposição com um face-a-face desmedido, contornando uma escultura de grandes dimensões, atravessada por um paradoxo, deparamo-nos, antes de sair, com um objeto híbrido e antropoforme de Bruno Pacheco, *Hello Goodbye* (2007).

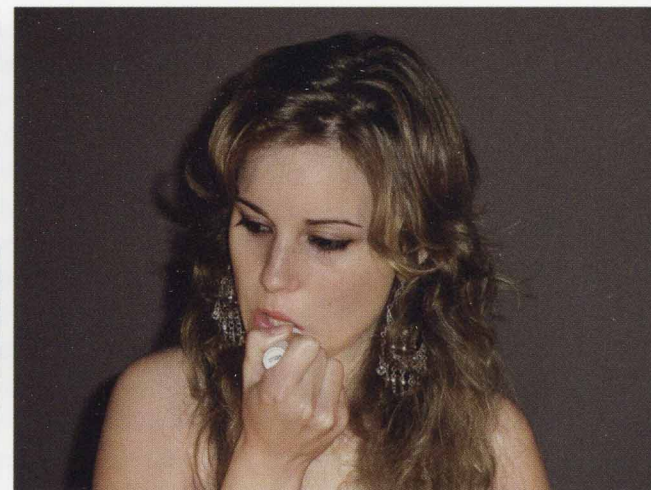
Um objeto dotado de dois ecrãs onde desfilam, alternadamente, as palavras *hello goodbye* (olá adeus), que por convenção balizam os encontros, entre o início e o fim de uma conversa. Entre os dois, fica um intervalo por preencher. Podemos escolher: ou apenas um lugar onde se cruzam fugitivamente os corpos sem ações e sem palavras ou um espaço vazio que poderá ser livremente ocupado e investido.

**Rita Fabiana**











## BETWEEN SPACES

*Between Spaces* brings together more than twenty works from the CAM collection. All produced between the late 1960s and 2011, they suggest the presence of an indeterminate or undefined space, a gap – between the lines, planes, margins, bodies, territories – in-between spaces that leave open the possibility for actions, happenings, narratives, affirming themselves as spaces for possible or potential encounters, which can sometimes be deceptive or inconclusive. Above all, the exhibition sets up a dialogue with the Antoni Muntadas exhibition *Entre/Between*, which occupies the hall, part of level 0 and level 01 of the museum and which the visitor must necessarily cross before and after seeing *Between Spaces*, creating a permanent play between the architectural space and the physical space of the works.

*Between Spaces* is entered via the staircases which, at the far end of the gallery, connect the three floors of the museum, immediately forcing the visitor into a strange initial encounter: a large-scale steel sculpture appears to block, or at least hinder, both the overall perception of the exhibition space and the visitor's progress through that space. Like a curtain that separates or temporarily hides a theatre scene from the audience, this encounter is a first sign of the impossibility of reducing space to its merely physical and material manifestations, confronting the visitor with a promise that *something* is or will be taking place. The sculpture (Fernando Calhau's *S/Título #335* [Untitled #335] (2002)) forces the viewer into a frontal, hand-to-hand confrontation (its scale immediately relating to the architectural space that is an extension of the scale of the body inhabiting it), presenting the viewer with a warning: in *Between Spaces*, space (both visible and invisible) and the body (both present and absent) are indissociable and inseparable.

Once the sculpture has been circumvented, *S/Título #335* emerges as a space to be filled or invested with meaning. The steel plates form a tunnel that is empty but too narrow, giving the paradoxical impression that it is possible to pass through the tunnel in directions that cancel each other out: at both lateral ends we find fluorescent neon lights in the shape of arrows pointing inside the piece, opposing the interior and the exterior without any resolution. One of the possible meanings of Pedro Campos Rosado's sculpture *Pari Passu* (1985) could also be played out in this simultaneity between exterior and interior (empty) space, both of which are present and constituent elements of the object, although they diverge in that the former participates in what is visible and the latter in what is invisible. While the title of the piece expresses a sense of equality between all of the parts at the same time, the material conditions of the piece appear to confirm this: a steel object is traversed by a transparent glass surface, an occurrence which shifts the viewer's attention and curiosity onto this other interstitial space, destabilising our more immediate and sensitive relationship with the powerful surface of the steel.

In *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos # 3* [Expectation of a Landscape of Events # 3] (2009), Fernanda Fragateiro suspends an aluminium object from the ceiling, closely following the coordinates of the space, its height and width, at the exact point

where the wall and the ground meet, an encounter which creates a passage between the representation of something (landscape) and the effective construction of a place (to be inhabited?) But if we accept that the landscape is a constructed space, the work reminds us that it can also be the sum of actions (or relations) that succeed each other in time. In 1971, Marina Mesquita created *Escultura* [Sculpture], which, in conceptual terms, exists somewhere between the tradition of a two-dimensional construction of space, linked to painting, and a three-dimensional tradition linked to sculpture but, in this case, evoking architectural space. The piece, which is made up of sheets of stainless steel, also claims the wall and the floor of the gallery for itself, facing the viewer front on. Painted metal disks form part of the sculpture, suggesting motion, as if the very elements of the work were imbued with the ability to produce events at the level of perception.

*Let there be more light* (1988) by João Paulo Feliciano is the site of an action. An action that is executed literally, with a phrase, “let there be more light”, and a lit neon light coinciding on the space of the canvas. Beyond the literalness of the gesture, which causes a textual statement to coincide with its immediate and unequivocal material realisation (*what you see is what you see!*), the work also places us before an unexpectedly illuminated space whose meaning might lie somewhere between the authorial gesture and the appropriation of it that we might carry out, whether because the work urges us to see more and better, beyond its phenomenological materiality, or because the work presents itself as if it were a stage, casting light on our own gestures. The sculpture *Azul em Ornans* [Blue in Ornans] (2006/07), by Pedro Cabral Santo, is also assailed by an action. A light sabre (a toy replica of a weapon featured in a science-fiction film) penetrates or opens a crack in a geometrical object that rises to a height of almost two metres (made up of three pyramidal modules built from bent metal plates), a gesture that opens the piece up to different narratives, both inside and outside of the history of sculpture and painting, such as the world of cinematography or the Arthurian cycle of legends.

In the installation *Théâtre des Opérations* [Theatre of Operations] (2007), Didier Fiuza Faustino literally gives us a stage from which we can watch other visitors interacting in and with the space of the museum on three monitors. As spectators, we are invited not only to interact with a previously constructed device but also to confront our own status as a spectator, situated between the one who watches and the one who is watched. We thereby occupy the gap between the supposed evidence of what we perceive and the fictions that we inevitably weave onto the other. Perception and fiction are also questioned in *Eye Cast* (2004). Noé Sendas creates an object composed of a wooden stool, a cut-out photograph and a mirror, also leading us to “peep” through a hole located in the top of the stool. The gesture is one of deception since all we see is our own eye reflected in the mirror, albeit framed by a photograph of the artist’s face, presenting us with the image of an *other* self. Not far away, two sculptures shape the void between a series of lines and planes. One, *Olhos d’água* [Fresh Water Spring] (2008), is by the artist Waltercio Caldas, while the other, *Sem Título* [Untitled] (1968), is by Ana Vieira. In the former, the line plays a positive role: it shapes; in the latter, the shape, like a negative, emerges from a cut(ing) in/of the space.



Words which evoke an action that encompasses both an act of violence and an act of constructing something new and unexpected. In *Rotura* [Rupture] (1977-2007), a film recording shows a performance by Ana Hatherly in the Quadrum gallery, in 1977. Facing the viewer, the artist slices through a set of thirteen panels of backdrop paper, opening up a space and a moment of simultaneity of the artistic act and its presentation, as well as between bodies, whether of the artist, the viewer or the work itself. Helena Almeida's series of four photographs, *Separação* [Separation] (1976), narrates an event: a hand tears a sheet of paper, freeing a line – a strand of horsehair – from its support which, like the artist's hand, becomes registered on an interstitial space. In *Corte Secreto* (*Secret Cut*) (1981), a large canvas suspended from the gallery ceiling shows a body, belonging to the artist, Helena Almeida, which appears to pass through a space, situated exactly between two spaces, one which seems to coincide with the space occupied by the viewer and the other – inconclusive due to its invisibility – a place which can only be imagined or desired.

In Jane & Louise Wilson's photographic series *Oddments Room*, we encounter the same sense of incompleteness or of the suspension of distinct times and spaces, between reality and fiction. *Oddments Room I* (*Camping amongst Cannibals*) and *Oddments Room VI* (*My Life in Four Continents*), from 2008 and 2009 respectively, show a room in an English bookshop dedicated to incomplete volumes of antiquarian books and documents. In the first, a woman from another historical (or fictional) period, her back to us, walks through the space between the bookshelves; in the second, the figure is absent and this absence (or the unfilled place), opens up a space for the viewer to construct a fiction, suggested by the evocative subtitles of the works (taken from the titles of books on the shelves) which transport us to other geographies or, simply to the *other*. In *Todos os que Caem* [All that Fall] (2010), Vasco Araújo duplicates an uncertain and austere architectonic space, creating a single symmetrical image in which to contrast, side by side, a prostrate body, also with its back to us, and an empty space which opens to our own projected thoughts and fictions. In one of the gallery windows, the boundary between the interior of the museum and the garden outside, we can read a text which is also afflicted by an *omission*. In *Happy Days* (2010), the artist again starts with a text from a play by Samuel Beckett, however here dialogue is absent, all that remains of the text are the stage directions (the didascalia) dictating actions to be performed by bodies (belonging to the actors? the viewers?), bodies which are left suspended between words, lacking stories or voices. In Julião Sarmento's *Pintura Cega* (*Três Instrumentos de Prazer e um de Morte*) [Blind Painting (Three Instruments for Pleasure and one for Death)] four drawings of an indecipherable form, are juxtaposed on alternating white and black canvases like a chessboard; they are four imaginary (or imagined) instruments for an absent body, a work which contrasts with *An Involved Story* (1998) in which a female body is presented in the manner of a sacrificial offering, above fragments (uncertain lines) which may equally evoke either natural elements or an instrument, between minimalism and fiction. An apparently accidental photographic montage emerges in a 2011 triptych by Augusto Alves da Silva. Two geographically unspecific maritime landscapes, one depicting night, the

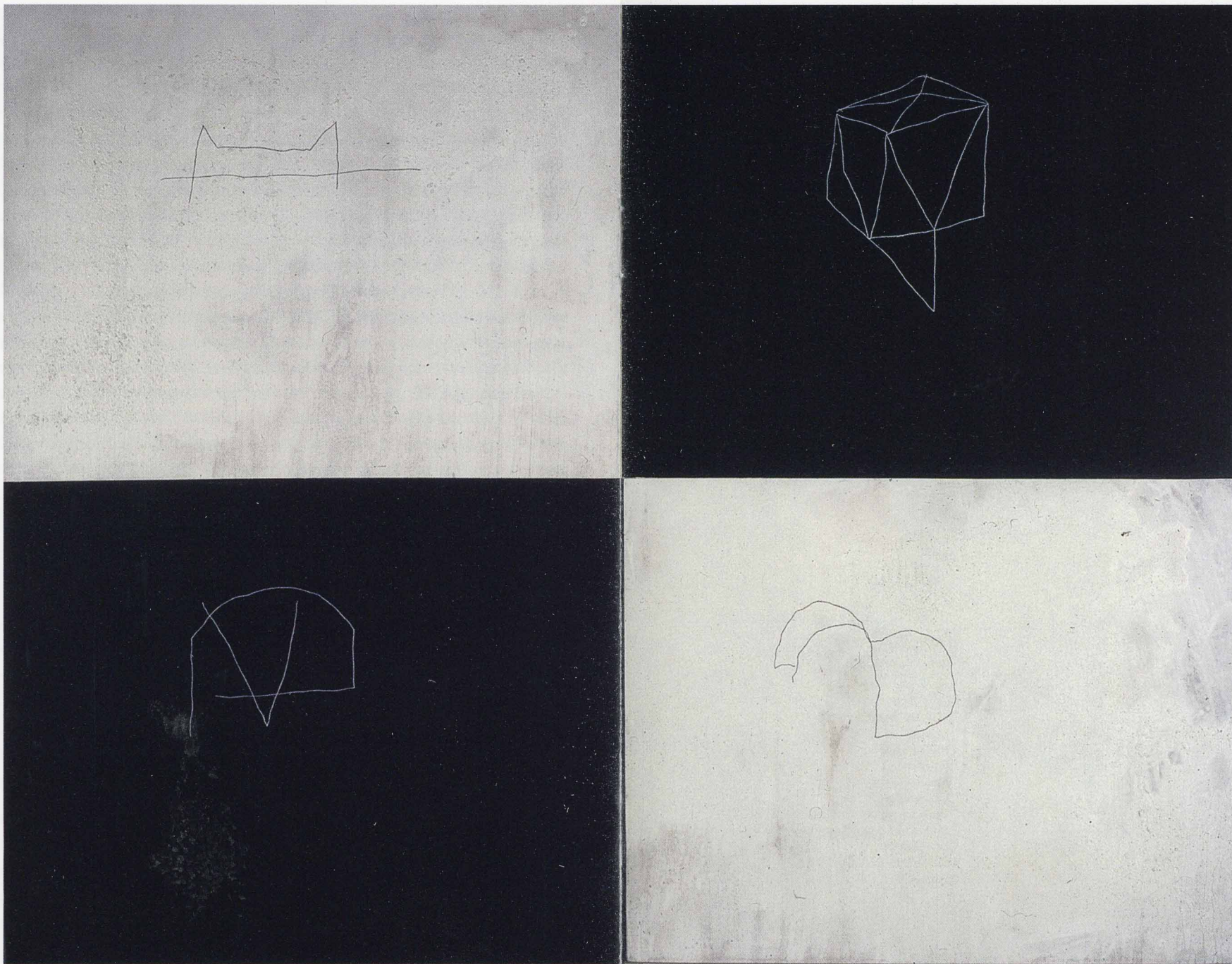


meanings which are constructed between the familiarity of what is recognisable and the strangeness of the unexpected. *R&B* (1972), by Vítor Pomar, juxtaposes three frontal photographic portraits whose eyes are, successively, totally or partially blindfolded, a difficulty or impossibility which questions the limits of vision and reminds us that the act of looking is, fundamentally, reversible: what we look at also *looks at us*. And, with our eyes wide open, what do we see in *Biological Landscape* (1985)? A hypnotic dunescape? In this photographic work, Tim Head proposes a complex exercise of perception and reality. What we see is nothing more than the accumulation of cleaning product powders, a surface punctuated by brightly coloured pills and other medicinal tablets. If this landscape now appears menacing to us, the artist leaves us to contemplate the absurdity of contemporary existence by contrasting, without offering a solution, the seductive beauty of an image and its toxic and destructive reality. The same sense of disruption is present in Rui Chafes' sculpture *A Manhã I* [Morning I] (1992/93), emerging between the title of the work and the unexpectedly organic appearance of the black painted iron of which it is composed and which describes an object which oscillates between the representation (or presentation) of a phallus and a gun. An object which belongs to an indeterminate time and space, between sleep (and dreams) and wakefulness, between the pulse of life and death. A possible reading of Rui Sanches' sculpture *Untitled* (2007) might also be found in a space *between* the body and the landscape, the organic and the constructed. Between, ultimately, the realm of imagination and that of logic.

Two sides, two banks, one a starting point, the other a destination. A midpoint, halfway through a journey, on the way, which is not yet a place but the promise of a place. Thus we might describe Armando Ferraz's photograph *Untitled (Round Reversion)*. A work prolonging and renewing the status of the walking man, in perpetual movement between places. If this exhibition began with a face-to-face confrontation with a sculpture on a massive scale which contains a paradox, before leaving we are faced with Bruno Pacheco's hybrid and anthropomorphic object, *Hello Goodbye* (2007), which comprises two screens showing, alternately, the words hello and goodbye. Words which are the conventional bookends of encounters, marking the beginning and the end of a conversation. Between the two a gap waiting to be filled emerges. It is up to us: it is simply a place where bodies brush past each other, without actions or words, or, alternatively, an empty space to be freely occupied and invested with meaning.

**Rita Fabiana**





Julião Sarmiento, *Pintura Cega (Três Instrumentos de Prazer e um de Morte)*  
Blind Painting (Three Instruments for Pleasure and one for Death), 1990



**EXPOSIÇÃO | EXHIBITION**

# Entre Espaços

**Coleção do CAM • 1968-2011**

## Between Spaces

**CAM's Collection • 1968-2011**

**1 junho > 26 agosto 2012**

**CAM - Nave**

**1 June > 26 August 2012**

**CAM - Level 0**

**CAM – Fundação Calouste Gulbenkian**

Curadoria | Curators

**Isabel Carlos, Patrícia Rosas e | and Rita Fabiana**

Arquitectura e Coordenação Técnica

Architecture and Technical Co-ordination

**Cristina Sena da Fonseca**

Secretariado

Assistants

**Ivone Massapina Pinto**

**Rosário Lourenço**

Equipa de Montagem

Construction Crew

**Carlos Catarino**

**Carlos Gonçalves**

**José António Nunes de Oliveira**

Design Gráfico

Graphic Design

**Pedro Leitão**

Instalação Gráfica

Graphic Installation

**Paulo Santos**

Serviços Centrais da FCG

FCG Centralized Services

Audiovisuais

Audiovisual Materials

**Clemente Cuba**

**José Gouveia**

**Pedro Antunes**

Luminotecnia

Lighting

**Manuel Mileu**

**CAM - Fundação Calouste Gulbenkian**

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 | Tel: +351 21 782 34 74

Tuesdays through Sundays 10 am - 6pm

**VISITAS | GALLERY TALKS**

**Encontros ao fim da tarde**

**15 de junho (sexta-feira) às 17h00**

Visita orientada pelas curadoras Isabel Carlos,  
Rita Fabiana e Patrícia Rosas

**Domingos com arte**

**17 de junho e 8 de julho (domingo) às 12h00**

Visita orientada por Sara Franqueira

**Uma obra de arte à hora de almoço**

**15 de junho (sexta-feira) às 13h15**

*Olhos d'Água* de Waltercio Caldas

Visita orientada por Sara Franqueira

**6 de julho (sexta-feira) às 13h15**

*Théâtre des Opérations* de Didier Faustino

Visita orientada por Sara Franqueira

**Visitas para escolas e grupos organizados,  
oficinas criativas para jovens e famílias**

The education department provides group  
gallery talks in English by appointment

Marcações | Booking / Informações | Information

**Descobrir**

**Programa Gulbenkian Educação para a Cultura**

Tel. 217823800 | Phone. +351 21 782 38 00

[descobrir.marcacoes@gulbenkian.pt](mailto:descobrir.marcacoes@gulbenkian.pt)

[www.descobrir.gulbenkian.pt](http://www.descobrir.gulbenkian.pt)

**CADERNO DO CAM | CAM BOOKLET**

Coordenação | Coordination

**Patrícia Rosas e | and Rita Fabiana**

Texto | Text

**Rita Fabiana**

Tradução | Translation

**Kennis Translations**

Design | Graphic Design

**Pedro Leitão**

Fotografia | Photography

**Paulo Costa**

Impressão | Printing

**Textype, Artes Gráficas Lda.**

Depósito Legal | Legal Deposit

344850/12

ISBN: 978-972-635-257-0

Junho 2012 | June 2012

**Helena Almeida, Corte Secreto | Secret Cut, 1981** ■





**PRÓXIMAS EXPOSIÇÕES**  
**UPCOMING EXHIBITIONS**

**Carlos Nogueira**

*o lugar das coisas*

*a place for all things*

**21.09.2012 > 06.01.2013**

**Gerard Byrne**

*Imagens ou Sombras*

*Images or Shadows*

**21.09.2012 > 06.01.2013**

---

VISITE A COLEÇÃO DO **CAM** EM  
EXPLORE **CAM**'S COLLECTION AT

**[www.cam.gulbenkian.pt](http://www.cam.gulbenkian.pt)**

**CAM2012**