



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



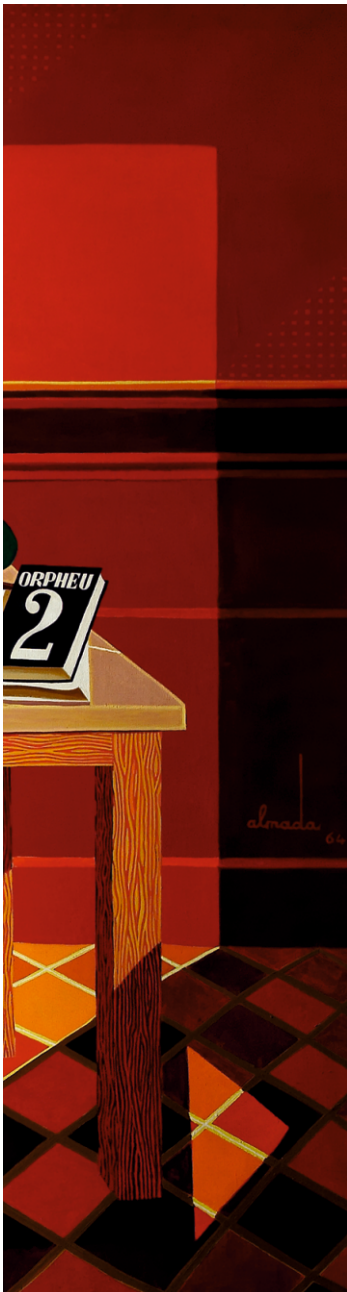
SOB O SIGNO DE AMADEO UM SÉCULO DE ARTE

UNDER THE SIGN OF AMADEO
A CENTURY OF ART



José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa* | Portrait of Fernando Pessoa, 1964

Foto | Photo: Paulo Costa



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



SOB O SIGNO DE AMADEO UM SÉCULO DE ARTE

UNDER THE SIGN OF AMADEO
A CENTURY OF ART

26 de julho de 2013 a 19 de janeiro de 2014

Todos os espaços do CAM

26 July 2013 to 19 January 2014

All exhibition galleries at CAM

CICLO DE PERFORMANCE PERFORMANCE SEASON

17.10.2013 **Alberto Pimenta**

24.10.2013 **Pedro Tudela**

31.10.2013 **Ramiro Guerreiro**

07.11.2013 **Joana Bastos**

14.11.2013 **Musa Paradisiáca**

(Eduardo Guerra e | and Miguel Ferrão)

21.11.2013 **Martinha Maia**

28.11.2013 **Isabel Carvalho**

SOB O SIGNO DE AMADEO: UM SÉCULO DE ARTE

Nesta exposição mostra-se pela primeira vez a quase totalidade do espólio de Amadeo de Souza-Cardoso (Manhufe, 1887 – Espinho, 1918), o pintor português que foi precursor do modernismo e uma das âncoras iniciais da coleção do CAM. Foi no final da década de 50 do século passado que começaram as aquisições para o que viria a ser o acervo do CAM que abriu ao público a 25 de julho de 1983.

Números e datas, eis algo que encontrarão com frequência ao longo deste texto, os aniversários convocam inevitavelmente esta compulsão para a contagem e para o balanço. Nestes trinta anos a coleção atingiu cerca de dez mil obras. As visitas guiadas mensais às reservas, que se prolongarão durante um ano, são uma oportunidade de o público contactar com o acervo de um modo mais extenso e também íntimo.

Sob o Signo de Amadeo: Um Século de Arte, apesar de ocupar todo o espaço do edifício do CAM, mostra somente cerca de cinco por cento da coleção numa viagem por todo o século XX. Uma viagem com portos pré-definidos: uma atenção particular à representação do corpo em ação e às obras conotadas com a *performance*, que é uma das linguagens mais disruptivas e significativas da passagem da arte moderna para a arte contemporânea¹ na nave; na primeira sala, o diálogo entre a arte britânica e portuguesa, uma das especificidades desta coleção, que é apresentado com foco no registo da arte pop; na galeria 1, as obras-primas incontornáveis do acervo, que permitem uma sinopse de todo o século XX até hoje; na sala polivalente, a coleção de filme e vídeo; na sala de exposições temporárias, o palco e a teatralidade na modernidade; o grande modernista Amadeo na galeria 01, onde em novembro decorrerá um colóquio internacional organizado pelo Instituto de História de Arte e pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, da Universidade Nova de Lisboa. O colóquio contextualizará a obra do pintor: no período em torno da I Guerra Mundial, entre o cosmopolitismo de Paris e a ruralidade senhorial de Manhufe, entre os vários movimentos e técnicas vanguardistas, criando uma linguagem única, contribuindo para que a recente historiografia, finalmente atenta à produção periférica, estabeleça paralelos com outras geografias artísticas.

Na celebração de trinta anos, para além de se mostrar o acervo quis-se também sublinhar o lugar, hoje, do museu como laboratório, espaço de criação e risco, encomendando a Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978) e Carlos No (Lisboa, 1967), obras inéditas, respetivamente para a fachada do edifício e para o *hall*, com a organização em paralelo de um ciclo de *performance* a decorrer entre outubro e dezembro, que se inicia com um precursor deste registo, Alberto Pimenta (Porto, 1937) e termina com Isabel Carvalho (Porto, 1977), a residir em Berlim com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

A eleição da *performance* como uma das linhas de programação e reflexão deve-se ao facto de ser um registo que convoca a questão das vanguardas, já que foi no seu seio que nasceu. As vanguardas atacaram a instituição artística pelo questionamento do conceito tradicional de obra de arte, defendendo a reintegração na arte de uma praxis vital. Ou, se quisermos, da vida e do quotidiano, tendo, por consequência, recusado a noção metafísica de artista. O conceito de vanguarda é retirado de uma determinada conceção de moderno – aquela

que identifica moderno com «não-objetividade» – e, dentro desta, a *performance* é sem dúvida uma radicalização na medida em que com ela termina a figuração, termina a matéria na obra de arte, constituindo-se como linguagem totalmente baseada em conceitos e ações.

A *performance*, do ponto de vista estritamente teórico, levanta uma série de problemas que derivam de a mesma ser atravessada por tensões (e premissas) fundamentais, que se apresentam maioritariamente como binómios: arte-vida, arte-técnica, corpo da obra igual a corpo do artista.

Do ponto de vista comunicacional, a *performance* institui uma nova relação entre emissor e recetor, que exige deste uma participação, não tanto no sentido de uma integração do espectador na ação mas antes algo que se aproxima mais de um registo de cumplicidade ou de anticumplicidade. Se quisermos, a *performance* obriga a uma implicação: emissor e recetor estão implicados no mesmo plano. Ou seja, a *performance* obriga o espectador a definir-se enquanto usufruidor: positivamente ou negativamente, não se passa por ela do mesmo modo que se passa frente a um quadro num museu.

Por todas estas razões, a *performance* coloca a arte num lugar incómodo, até porque, no início, fisicamente quase sempre, ela optou por um lugar incómodo – as ruas, os espaços degradados, os sítios informais –, onde *performer* e espectador estão em situação desconfortável, sem cena, palco ou plateia a dividi-los, expondo-se mutuamente.

A história do conceito de *performance* enquanto território artístico coincide, em boa parte, com a própria história das vanguardas. De facto, os primeiros vinte anos do século XX viram surgir quase simultaneamente três movimentos artísticos que seriam os protagonistas do que mais tarde se viria a convencionar designar por «rutura modernista» e que alterariam completamente a configuração de toda a arte do século XX: o construtivismo, o futurismo e o dadaísmo. Futurismo que ecoa em várias obras de Amadeo e, claro, na obra de Fernando Pessoa, o poeta que Almada Negreiros (São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970) imortalizou em retrato pintado em 1954 e 1964. De facto, o elogio da máquina e do movimento tem em Portugal, na poesia de Fernando Pessoa – ou melhor, na do seu heterónimo, o engenheiro naval Álvaro de Campos – e em Mário de Sá-Carneiro, os maiores exemplos da manifestação da ideologia futurista na literatura. Recordem-se, então, passagens da «Ode Marítima»² em que à exaltação da máquina se junta o uso da figura da onomatopeia (ou como Marinetti lhe gostava de chamar, da «artilharia onomatopaica»). Só para lembrar, um pequeno excerto da consagrada «Ode Marítima»:

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!

Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!

Dedos decepados sobre amuradas!

Cabeças de crianças, aqui. Acolá!

Gente de olhos fora, a gritar, a uivar!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

E escute-se a voz de Diogo Dória, junto ao fac-símile de Amadeo, lendo a *Lenda de São Julião Hospitaleiro* de Flaubert, em que igualmente o sangue jorra por todo o lado, e facilmente percebemos que estes autores que fizeram o século XX respiravam senão o mesmo ar, pelo menos os mesmos livros e referências. No entanto, recorde-se como o engenheiro-poeta Álvaro de Campos, se define a si mesmo:

E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas
Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira³

O mesmo trânsito podemos fazer com Amadeo passando da obra de 1917 que tem no centro da tela e da ação uma máquina registadora para a obra *Cosinha da Casa de Manhufe*, de 1913.



Amadeo de Souza-Cardoso, *Cosinha da Casa de Manhufe* | The Kitchen at *Manhufe* House, 1913

Foto | Photo: José Manuel Costa Alves

A rutura modernista irá ainda mais longe com o urinol de Marcel Duchamp em 1917 a tornar-se obra de arte com o título *Fountain*, num elogio e apologia do «já feito» ou do «já pronto»: o *ready-made*. A noção de *ready-made* tornar-se-á uma verdadeira fonte de toda a produção contemporânea e será um dos conceitos mais fortemente impulsionadores e dos mais operatórios para as futuras gerações artísticas – veja-se, de Marcelino Vespeira, (Alcochete, 1925 – Lisboa, 2002) *O Menino Imperativo*, de 1952: um manequim cuja cabeça é um búzio, ladeado de duas velas que na primeira apresentação da escultura estavam acesas fazendo a cera escorrer pelo corpo.

No que à relação entre arte e técnica diz respeito, o conceito de *ready-made* é fundamental na medida em que põe em causa de um modo frontal (e radical) a questão da mão do

criador e, conseqüentemente, a noção de «original». A noção metafísica de arte – que fazia decorrer o valor artístico de um objeto da sua feitura manual e individualizada – é completamente abalada, abrindo o campo da arte ao continente da técnica. Noções como repetição, serialidade, duplicação, não intervenção direta do artista no ato de produção artística são noções que atravessarão toda a arte do século XX e que atingem um dos seus expoentes máximos com a arte pop: veja-se o que fizeram os britânicos e nomeadamente Peter Philips (Birmingham, 1939) com *For Men Only-Starring MM and BB* em 1961; e sim, MM é a mesma Marilyn Monroe que Andy Warhol, a partir de 1962, introduz com recorrência na sua obra.

Do *ready-made* à noção de antiarte foi um pequeno passo. Ora a noção de antiarte, bem como a série de designações e atitudes precedidas do prefixo «anti» que se lhe seguiram – o antiartista, o antigosto, o antimuseu ou a antiobra – são noções fundadoras da ideologia artística que presidiu à constituição da *performance*.

Assim, se é verdade que o dadaísmo e o primeiro surrealismo – veja-se, de 1947, *Rapto na Paisagem Povoada*, de António Pedro (Cidade da Praia, 1909 – Moledo, 1966) – não se pautaram por um grande número de ações que possamos designar por *performance*, os conceitos que estes movimentos introduziram foram importantíssimos para a evolução do fenómeno daquele território criativo, designadamente, a noção de «automatismo» avançada por André Breton e a introdução dos estudos psicológicos na arte, em que a importância do sonho e dos mecanismos psíquicos da mente – veja-se de Fernando Lemos (Lisboa, 1926), a fotografia *Eu (auto-retrato)* de 1949-1952 – se tornarão, eles mesmos, um material utilizado pela *performance*, o que levou por vezes a uma falta de entendimento do processo por parte do público e da crítica, dado que o processo jogava precisamente na assistemática, na não narrativa, no encadeamento de temas e imagens semelhantes ao dos sonhos e ao dos incontornáveis automatismos psíquicos. Veja-se, anos mais tarde, em 1993, o aprofundamento de todas estas questões no vídeo *Hypnotic Suggestion 505* de Jane & Louise Wilson (Newcastle, 1967) em que as duas gêmeas artistas se submetem a uma sessão de hipnose.

Provocar o público, retirá-lo da sua postura passiva de espectador frente a um quadro pendurado na parede ou a uma escultura disposta num museu, encontrava na noção de *performance* a sua plena concretização. Tratava-se de inventar um novo destinatário.

A noção de museu continua hoje sujeita a debate e nomeadamente se o museu de arte contemporânea deve ter uma coleção permanente ou se, pelo contrário, deve ser um espaço que constantemente proceda à rotação de artistas e obras, a maior parte das vezes construídas especificamente para um determinado espaço, fazendo precisamente da adequação e do jogo com o lugar a natureza primeira da obra de arte.

O CAM tem tentado ser um lugar de equilíbrio entre estas duas tendências extremas. Pensamos que o museu, tal como foi concebido tradicionalmente ao longo dos anos, é o lugar para guardar e conservar obras-primas e consagradas e, neste contexto, devemos uma referência à importância das doações que ao longo destes trinta anos o CAM tem recebido de artistas e dos seus familiares⁴: para todos o nosso bem hajam. Mas o museu deve ser também o lugar em que o artista reflete a disrupção, o caos, a violência ou simplesmente a fealdade que a vida e o mundo, lá fora, testemunha e às vezes ostenta e exhibe.

Os artistas, ao tomarem essa atitude frente ao espaço do museu, o que é que procuram? Cumplicidade, ou, pelo contrário, provocação ou mesmo rejeição do público? Ou ainda, simplesmente alertam-nos acerca do modo como o público, todos nós, nos devemos confrontar com uma série de problemas, sejam eles económicos, sociais, políticos ou somente artísticos?

É assim, com a coleção, mas também com interrogações, que celebramos trinta anos.

Isabel Carlos



Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem Título (Máquina registadora)* | Untitled (Cash Register), c.1917

Foto | Photo: José Manuel Costa Alves

¹ Nos últimos anos foi-se instituindo no discurso crítico e historiográfico que a arte contemporânea tem como início temporal a década de 1960 e que a arte do século XX, produzida antes dessa data, é designada como arte moderna.

² Álvaro de Campos, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, pp. 180-181.

³ *Ibidem*, p. 171.

⁴ Destaquem-se, por ordem cronológica, as doações de Sonia Delaunay, Lúcia Souza-Cardoso, Vieira da Silva e Arpad Szenes, do colecionador Jorge de Brito, dos pais de António Areal, o legado de Bernardo Marques e de Fernando Calhau e, mais recentemente, os de Palolo e de Hein Semke.



Marcelino Vespeira, *O Menino Imperativo* | The Imperative Child, 1952

Foto | Photo: José Manuel Costa Alves

UNDER THE SIGN OF AMADEO: A CENTURY OF ART

For the first time, this exhibition is showing, almost all of the museum's collection of works by Amadeo de Souza-Cardoso (Manhufe, 1887 - Espinho, 1918), the Portuguese painter whose work heralded the advent of modernism and formed one of the early cornerstones of the CAM collection. Although the museum itself did not open to the public until 25 July 1983, the works that would come to make up the CAM's collection began to be purchased in the late 1950s.

Numbers and dates will be found throughout this text since anniversaries inevitably create a compulsion to tot up and take stock. In the past thirty years, the collection has come to comprise ten thousand works. The monthly guided tours of the storerooms, which will take place over the course of a year, are an opportunity for the public to experience the collection in a more complete and intimate way.

Under the Sign of Amadeo: A Century of Art occupies the entirety of the space available in the CAM's building but contains only around five per cent of the collection, taking visitors on a voyage through the twentieth century. It is a voyage with pre-defined ports: in the nave, particular attention is paid to the representation of the body in action and to works classified as performance, one of the most disruptive and significant languages to have evolved in the transition between modern art and contemporary art¹; in the first room, the dialogue between British and Portuguese art, one of the characteristic features of this collection, is presented with a focus on pop art; in gallery 1, we see the outstanding masterpieces of the collection, which offer a summary of the period between the start of the twentieth century and the present day; in the multipurpose room, the film and video collection can be seen; in the temporary exhibitions room, the stage and the theatrical are presented in the context of modernity; and in gallery 1, spectators can see the work of the great modernist Amadeo. In November, gallery 1 will also be used to host an international conference organised by the History of Art Institute and the Communication and Language Studies Centre of the Universidade Nova de Lisboa. The conference will place the Amadeo's work in context: in the period surrounding the First World War, between the cosmopolitanism of Paris and the manorial ruralism of Manhufe, between the various movements and avant-garde techniques, creating a unique language, helping to ensure that recent historiography, which is finally paying attention to work produced on the peripheries, establishes parallels with other artistic geographies.

In celebrating the CAM's thirtieth anniversary, besides showing the collection, we were also driven by a desire to examine the current space of the museum as a laboratory, a space of creation and risk, by commissioning Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978) and Carlos No (Lisbon, 1967) to produce new works for the facade of the building and the hall respectively and by staging, in parallel, a performance cycle to take place between October and December, beginning with a pioneering figure in this genre, Alberto Pimenta (Porto, 1937), and ending with Isabel Carvalho (Porto, 1977), who is currently staying in Berlin with the help of a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation.

Performance is a genre that evokes the theme of the avant-garde movements, having itself emerged from among them. For this reason, it has been chosen as one of the key elements of both the programme and our reflections. The avant-gardes attacked the artistic institution



Peter Phillips, *For Men Only-Starring MM and BB* | Só para Homens-Com MM e BB, 1961

Foto | Photo: Paulo Costa

by questioning the traditional concept of the work of art, defending the right of art to be reintegrated into a vital praxis. Or perhaps into a praxis of life and the quotidian, which explains why these movements rejected the metaphysical notion of the artist. The concept of avant-garde is taken from a particular conception of the modern – that which identifies the modern with non-objectivity – and within it, performance is doubtless a radicalising genre to the extent that it puts an end to figuration and the question of matter in the work of art, establishing itself as a language based wholly on ideas and actions. From the strictly theoretical point of view, performance raises a series of problems that stem from the fact that it is shot through with fundamental tensions (and premises) that largely manifest themselves as binomials: art-life, art-technique, the body of work equals the body of the artist.

From the point of view of communication, performance establishes a new relationship between the emitter and the receiver that demands the latter's participation, not so much in the sense that the spectator is included in the action but more as a means by which to approach a register of complicity or anti-complicity. We could say that performance makes a degree of involvement necessary: the emitter and the receiver are involved on the same plane. In other words, performance obliges spectators to define themselves as users: either positively or negatively; they do not experience a performance in the same way that they experience a painting in a museum.

For all of these reasons, performance puts art in an uncomfortable place because initially, and almost always physically, it has opted for an uncomfortable space – the streets, rundown spaces, informal sites – where performer and spectator are in an uncomfortable situation: with no stage, scenery or seats to divide them, they are mutually exposed to each other. The history of the concept of performance as an artistic field largely coincides with the history of the avant-garde movements themselves. In fact, the 1900s and 1910s witnessed the near simultaneous emergence of three artistic movements – constructivism, futurism, and dada – that would play the key role in what subsequently came to be known as the 'modernist rupture' and which would completely alter the configuration of all twentieth-century art. Futurism echoes in several works by Amadeo and obviously in the work of Fernando Pessoa, the poet whom Almada Negreiros (São Tomé e Príncipe, 1893 - Lisbon, 1970) immortalised in portraits painted in 1954 and 1964. In fact, the greatest expressions of futurist ideology in Portuguese literature can be found in the eulogies to the machine and motion in the poetry of Fernando Pessoa (or rather, in that of his heteronym, the naval engineer Álvaro de Campos) and in Mário de Sá-Carneiro. Recall the passages in the 'Ode Marítima' in which the exaltation of the machine is accompanied by the use of onomatopoeia (or 'onomatopoeic artillery', as Marinetti liked to call it). A short extract from the acclaimed 'Ode Marítima' will suffice:

Crushed keels, sunk ships, blood on the waters,
Decks floating in gore, chunks of corpses!
Fingers lopped off on the gunwales!
Here and there, the heads of infants!
People with eyes gouged out screaming and howling!
Hey, that's it, hey, hey, hey!
Hey, that's it, hey, hey, hey!



Isaac Witkin, *Voluta* | Voluta, 1964

Foto | Photo: Paulo Costa

And listen to the voice of Diogo Dória, near the Amadeo facsimile, reading Flaubert's *The Legend of Saint Julian the Hospitaller*, in which blood also flows everywhere, and we can easily see that the authors who made the twentieth century breathed, if not the same air, then at least the same books and references. However, recall how the engineer-poet Álvaro de Campos defines himself:

And I who love modern civilization, I who embrace the machines with all my heart,
I, the engineer, the civilized mind, the man educated abroad,
I would love to see again before me only schooners and ships built of timber³

The same journey can perhaps be traced with Amadeo in moving from the 1917 work that places a cash register at the centre of both the canvas and the action to *Cosinha da Casa de Manhufe* [The Kitchen at *Manhufe* House] (1913).

The modernist rupture went further still when, in 1917, Marcel Duchamp's urinal became a work of art entitled *Fountain*, serving as a eulogy to and apology for the ready-made. The notion of the ready-made became a genuine source of inspiration for all contemporary production and served as one of the most stimulating and operational concepts for future artistic generations (see, for example, *O Menino Imperativo* [The Imperative Child] by Marcelino Vespeira (Alcochete, 1925 - Lisbon, 2002): a dummy with a shell for a head is flanked by two candles which were lit when the sculpture was first presented, causing wax to run down the body).

Where the relationship between art and technique is concerned, the concept of the ready-made is essential in that it directly (and radically) confronts the question of the artist's hand and, consequently, the notion of 'original'. The metaphysical notion of art, for which the artistic value of an object stems from the fact that it is made by hand and unique, is completely blown away, opening up the field of art to the domain of technique. Notions such as repetition, seriality, duplication, and the absence of any direct intervention by the artist in the act of artistic production are notions that traversed all twentieth century art and reached their apogee in pop art: see the British pop artists and particularly Peter Philips (Birmingham, 1939) and his work *For Men Only - Starring MM and BB* in 1961 (and yes, MM is the same Marilyn Monroe that Andy Warhol featured repeatedly in his work from 1962 onwards).

The passage from the ready-made to the notion of anti-art was but one small step. The notion of anti-art, like the series of terms and attitudes prefixed by 'anti' that would follow it (the anti-artist, anti-taste, the anti-museum, or the anti-work), are the notions that gave birth to the artistic ideology that governed the emergence of performance.

Thus, while it is true that dada and the first wave of surrealism – see *Rapto na Paisagem Povoada* [Abduction in the Populated Landscape] (1947) by António Pedro (Cidade da Praia, 1909-Moledo, 1966) – were not guided by many actions that could be described as performance, the concepts that these movements introduced were extremely significant in the development of phenomena associated with that creative territory, namely, the notion of automatism advanced by André Breton and the introduction of psychology to art.



Antônio Pedro, *Rapto na Paisagem Povoada* | Abduction in the Populated Landscape, 1947

Foto | Photo: Paulo Costa

These phenomena were significant in that the importance of dreams and the psychic mechanisms of the mind – see the photograph *Eu (auto-retrato)* [I (Self-Portrait)] (1949-1952) by Fernando Lemos (Lisbon, 1926) – would themselves become material used by performance, sometimes leading the public and critics to misunderstand the process given that it was operating precisely in the realm of asystematicity, the non-narrative, and the linking together of themes and images similar to those found in dreams and unavoidable psychic automatisms. Years later, in 1993, all of these questions were explored more deeply in the video *Hypnotic Suggestion 505* by Jane & Louise Wilson (Newcastle, 1967), in which the artists, who are twins, undergo a hypnosis session.

The goal of provoking the public, preventing it from remaining in the passive stance of a spectator faced with a painting on a wall or a sculpture in a museum, was fully realised in the notion of performance. It was a question of inventing a new audience.

Today, the notion of the museum is still subject to debate, particularly the question of whether the contemporary art museum should house a permanent collection or be a space that continually rotates artists and works that are usually constructed specifically for a particular space, making the way in which the work adapts to and interacts with the place an essential aspect of its nature.

The CAM has tried to strike a balance between these two extreme positions. We believe that a museum, as the term has traditionally been understood over the years, is a place in which to keep and conserve established masterpieces and in this respect we must acknowledge the importance of the donations that the CAM has received from artists and their families in the past thirty years:⁴ let these works be enjoyed by everyone. But the museum must also be a place in which artists reflect the disruption, chaos, violence or simply the ugliness that life and the world outside witness and sometimes display and exhibit.

What are artists seeking in adopting this attitude to the space of the museum? Do they seek complicity with the public or do they aim to provoke or even reject it? Or do they intend simply to alert us to the way in which the public, all of us, must confront a series of problems, be they economic, social, political or merely artistic?

This is how we are celebrating our thirtieth anniversary, with the collection but also with our questions.

Isabel Carlos

¹ In recent years, the view has become established in the critical and historiographical discourse that contemporary art began in the 1960s and that twentieth-century art produced before that decade should be referred to as modern art.

² *Poems of Fernando Pessoa*, translated and edited by Edwin Honig and Susan M. Brown, First City Lights, 1998, p. 61.

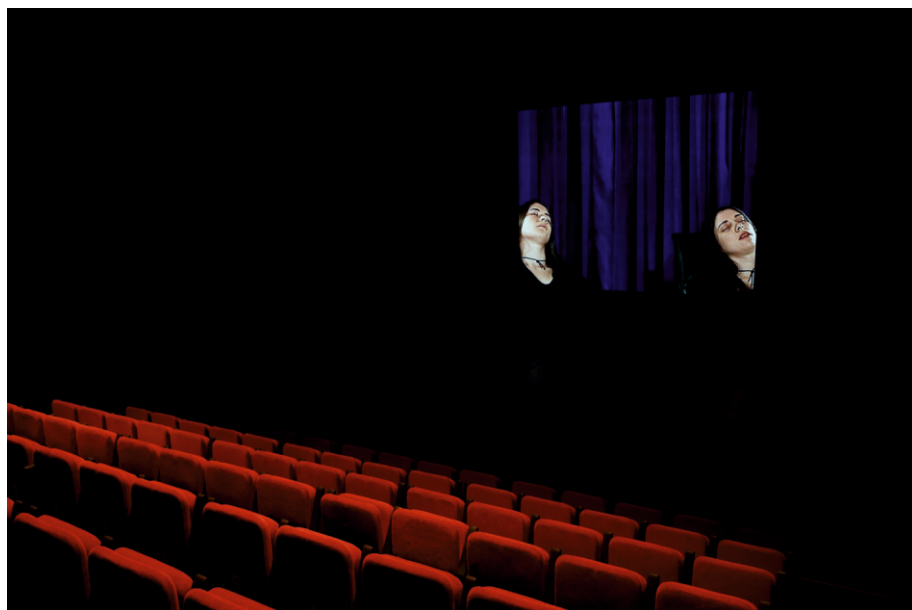
³ *Ibidem*, p. 53.

⁴ Key donations include, in chronological order, those made by Sonia Delaunay, Lúcia Souza-Cardoso, Vieira da Silva and Arpad Szenes, the collector Jorge de Brito, the parents of António Areal, the legacy of Bernardo Marques and Fernando Calhau and, more recently, Palolo and Hein Semke.



Fernando Lemos, *Eu (auto-retrato)* | I (Self-Portrait), 1949-1952

Foto | Photo: José Manuel Costa Alves



Jane & Louise Wilson, *Hypnotic Suggestion 505* | *Sugestão Hipnótica 505*, 1993 (still)

© of the artists Jane Louise Wilson

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION**CAM – Fundação Calouste Gulbenkian**

Curadoria

Curator

Isabel Carlos**Ana Vasconcelos e Melo****Leonor Nazaré****Patrícia Rosas****Rita Fabiana**

Registar

Rosário Ricardo

Arquitetura da Nave

Architecture in Level 0

Carmody Groarke

Coordenação Técnica

Technical Co-ordination

Cristina Sena da Fonseca

Produção e Coordenação

Production and Co-ordination

Ana Gomes da Silva

Apoio à Produção

Production Assistants

Matilde Corrêa Mendes

Secretariado

Assistants

Rosário Lourenço**Teresa Cartaxo**

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:

CGF Centralized Services:

Luminotecnia

Lighting

Manuel Mileu

Audiovisuais

Audiovisuals

Clemente Cuba**Jorge Gonçalves****José Gouveia****Paulo Baía****Pedro Antunes****Tiago Jónatas****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

CADERNO DO CAM | CAM BOOKLET

Coordenação | Co-ordination

Isabel Carlos e | and Patrícia Rosas

Texto | Text

Isabel Carlos

Tradução | Translation

Kennis Translations, Ld.ª (Sean Linney)

Design | Graphic Design

Pedro Leitão

Fotografia | Photography

Paulo Costa e | and José Manuel Costa Alves

Impressão | Printing

Jorge Fernandes, Lda.- Artes Gráficas

Depósito Legal | Legal Deposit

ISBN: 978-972-635-273

Julho 2013 | July 2013

VISITAS | GALLERY TALKS**À conversa com as curadoras****26 julho, às 17h00**

Visita orientada por Isabel Carlos (diretora do CAM)

e pelas curadoras Ana Vasconcelos, Rita Fabiana e Leonor Nazaré

20 setembro, às 17h00

Visita orientada por Ana Vasconcelos e Leonor Nazaré

27 setembro, às 17h00

Visita orientada por Ana Vasconcelos e Patrícia Rosas

DOMINGOS COM ARTE**Visitas gerais****28 julho, 22 e 29 setembro, 27 outubro, 10 novembro,****5 e 12 janeiro, às 12h00**

Visitas orientadas por Hilda Frias

Visitas temáticas**6, 13 e 20 outubro, 3 e 24 novembro, 1 e 8 dezembro,****19 de janeiro, às 12h00**

Visitas orientadas por Carlos Carrilho e Hugo Barata

UMA OBRA DE ARTE À HORA DE ALMOÇO**11 e 25 outubro, 8 e 22 novembro, 6 e 20 dezembro,****3 e 17 janeiro (sexta-feira), às 13h15**

Visitas orientadas por Hilda Frias, Carlos Carrilho e Hugo Barata

BLIND DATE – ENCONTROS INESPERADOS**14 Dezembro (sábado.), 11 janeiro (sábado)****e 19 janeiro (domingo), às 16h00**

O HEARTBEAT MUSICAL DE CADA OBRA DE ARTE

Encontro musical e performativo de palavras cantadas e contadas

Criação e interpretação: Canto Hondo

Tânia Cardoso (voz) e Rodrigo Crespo (guitarra e composição)

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 e Ciência**

Tel. | Phone. +351 21 782 38 00

descobrir.marcacoes@gulbenkian.pt**www.descobrir.gulbenkian.pt**

SOB O SIGNO DE AMADEO UM SÉCULO DE ARTE UNDER THE SIGN OF AMADEO A CENTURY OF ART

CICLO DE CONFERÊNCIAS | CONFERENCE PROGRAMME

Co-organização entre o Instituto de História da Arte (IHA), o Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem (CECL) da Universidade Nova de Lisboa e o CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.

Co-organised by the Instituto de História da Arte (IHA), Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem (CECL) da Universidade Nova de Lisboa and CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.

7 NOVEMBRO | 1.ª SESSÃO (FOTOGRAFIA)

7 NOVEMBER | 1ST SESSION (PHOTOGRAPHY)

Jorge Ribalta (Museu Reina Sofia) – The Strand symptom. A Modernist disease.

Blake Stimson (University of Illinois, Chicago) – Photographic Communism

Moderadora | Moderator: **Margarida Medeiros** (CECL)

14 NOVEMBRO | 2.ª SESSÃO (MODERNISMO E VANGUARDAS)

14 NOVEMBER | 2ND SESSION (MODERNISM AND THE AVANT-GARDES)

Annika Ornhner (Södertörn University, SE) – Nordic artists and some early avant-garde spaces

Maria Helena de Freitas (Fundação Calouste Gulbenkian) – O Infortúnio crítico de Amadeo de Souza-Cardoso

Moderadora | Moderator: **Maria Teresa Cruz** (CECL)

21 NOVEMBRO | 3.ª SESSÃO (GUERRA)

21 NOVEMBER | 3RD SESSION (WAR)

Patricia Leighten (Duke University, US) – Modernism, Antimilitarism and War

Joana Cunha Leal (IHA – FCSH) – Amadeo de Souza-Cardoso and the War

Moderadora | Moderator: **Mariana Pinto dos Santos** (IHA)

28 NOVEMBRO | 4.ª SESSÃO (FILOSOFIA)

28 NOVEMBER | 4TH SESSION (PHILOSOPHY)

Mark Antliff (Duke University, US) – Henri Bergson and the Parisian Avant-Garde:

Subjectivity and the Road to Abstraction

Maria Filomena Molder (IFL – FCSH) – Arte e pessimismo

(a partir da cópia e ilustração de *Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert por Amadeo)

Moderador | Moderator: **Nuno Crespo** (IHA)

As sessões decorrem às 15h00.

Sessions take place at 3.00 pm.

Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem título (Clown, Cavalo, Salamandra)*
Untitled (Clown, Horse, Salamander), c. 1911-12
Foto | Photo: Paulo Costa



INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE



FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



Fundação para a Ciência e a Tecnologia



centro de estudos
cecl
de comunicação
e linguagem



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



PRÓXIMAS EXPOSIÇÕES UPCOMING EXHIBITIONS

HARVARD NA GULBENKIAN
DIÁLOGOS SOBRE O CINEMA PORTUGUÊS
HARVARD IN GULBENKIAN
DIALOGUES ON PORTUGUESE CINEMA
28.10.2013 > 08.07.2014

RAIJA MALKA
Gymnasium
15.11.2013 > 26.01.2014

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

www.cam.gulbenkian.pt