

A PERSPECTIVA DAS COISAS

... A Natureza-Morta na Europa

... Séculos XIX-XX (1840-1955)

- O Museu Calouste Gulbenkian apresenta a exposição sobre o tema da Natureza-Morta na Europa, em que se dá a conhecer a produção artística da segunda metade do século XIX até meados do século XX.

O surgimento da fotografia por volta de 1839-1840, veio libertar a pintura da sua necessidade de representação realista. Por outro lado, as transformações sociais e culturais ocorridas na segunda metade do século XIX, em parte resultantes da Revolução Industrial, possibilitou uma nova compreensão da realidade. Neste contexto, a natureza-morta passou a ser campo de experimentação para os artistas, veja-se a exploração da luz e da cor levada a cabo pelos Impressionistas, a que se seguiram, por reacção, os grandes movimentos artísticos da primeira metade do século XX.

Se a fotografia serviu de baliza para o início desta nova apresentação da natureza-morta nos séculos XIX e XX, o ano da morte de Calouste Gulbenkian, 1955, fecha este percurso, data artificial, porém simbólica na nossa missão de reflectir e dar a ver a produção artística que interessou ao Coleccionador ou foi sua contemporânea. A obra mais recente em exposição, uma natureza-morta de **Giorgio Morandi**, um dos maiores cultores do género, data aliás desse mesmo ano.

A mostra não está organizada cronologicamente. Preferiu-se uma distribuição por temas, abordados em doze núcleos que exploram a diversidade da representação das «coisas», deixando a escolha de um itinerário ao visitante.

A presença de obras de pintores de referência, como **Manet, Monet, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Braque, Picasso, Juan Gris, Dalí, Magritte** ou **Matisse**, é confrontada com a de outros artistas que, não tendo praticado preferencialmente este género, deram um importante contributo na exploração de diferentes vias, seja através da pintura ou de outros suportes. O conjunto inclui, ainda, os portugueses **Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Mário Eloy** e **Vieira da Silva**.

CAT. 1

Paul Cézanne

(1839-1906)
*Natureza-Morta com
Pote de Gengibre e
Beringelas*, 1893-1894,
óleo sobre tela,
72,4 x 91,4 cm.

Nova Iorque, Metropolitan
Museum of Art. Bequest
of Stephen C. Clark, 1960
[61.101.4] © 2010.
Imagem: The Metropolitan
Museum of Art/Art Resource/
Scala, Florence



Reflexões sobre a presença

Tomou-se como ponto de partida para esta exposição, dedicada às transformações sofridas pela natureza-morta na modernidade, a reinvenção da forma levada a cabo por Paul Cézanne.

O principal desafio que a arte da maturidade de Cézanne nos coloca é que façamos uma avaliação do que é coexistir com um mundo de coisas em nosso redor e de como percebemos e pensamos a realidade que se apresenta perante nós. Estranhezas, como o peculiar amontoado dos objectos, revelam o esforço do artista para representar o modo como as superfícies das coisas se projectam diante de nós graças à profundidade visual. Por outras palavras, o artista tenta agarrar-se ao que torna as coisas presentes e àquilo que é estar na sua presença através da pintura.

Os artistas activos no virar do século, tentaram alargar as práticas pictóricas radicais do Impressionismo, mas precisaram também de encontrar soluções para a aparente ausência de conteúdo subjectivo e a mera preocupação com os efeitos da luz e da cor. A obra de Cézanne, já perto do final da vida, tornar-se-ia uma referência para artistas mais jovens, igualmente atraídos pelas declarações publicadas pelos seguidores que o visitavam. A sua enigmática intenção de «recriar Poussin a partir da Natureza» encontraria eco nos que procuravam uma nova ligação à tradição do classicismo francês. Por outro lado, a sua insistência de que «para

nós, a Natureza é mais profundidade do que superfície» atrairia aqueles que exploravam os códigos da representação.

Negociar a tradição: dádivas da Natureza e artificios

Na segunda metade do século XIX, em Paris, muitos artistas procuraram rever a tipologia-padrão tipo das naturezas-mortas académicas patentes nos *Salons* oficiais. Mas



→

CAT. 6

Édouard Manet

(1832-1883)
*Flores numa Jarra
de Cristal*, c. 1882,
óleo sobre tela,
32,7 x 24,5 cm.

Washington, The National
Gallery of Art, Alisa Mellon
Bruce Collection [1970.17.37]
Imagem: cortesia da National
Gallery of Art, Washington

foi preciso confrontar os códigos existentes, como fez Gustave Courbet, para se encontrar alternativas à tradição académica. Estes desafios foram muitas vezes acompanhados por acesos debates críticos e teóricos.

A reputação do pintor setecentista francês Jean-Simeon Chardin seria a base de uma reinterpretção fundamental da tradição. A obra de Philippe Rousseau, datada de 1867, *Chardin e os seus modelos* (cat. 2), constitui um manifesto da renovação do interesse por este grande pintor francês de naturezas-mortas e de pinturas de género: aqui, o autor-retrato de Chardin surge sobre uma mesa rodeado por diversos objectos representados na sua arte. Uma tela anterior de Rousseau (cat. 3) e duas outras da autoria de François Bonvin (cat. 4-5), presentes neste núcleo, transmitem o mesmo entendimento conservador de Chardin.

A reinvenção da Natureza e do artifício seria reservada aos artistas capazes de ocupar o território alternativo criado não apenas por Courbet, mas também pela abordagem da cor e da temática moderna presente na obra de Eugène Delacroix, conhecidos como “impressionistas”. Aqui, a figura-chave é Édouard Manet, cuja representação livre e económica de flores (cat. 6), por exemplo, pretende continuar precisamente essa materialização das coisas a tinta de óleo, na qual Chardin era tão hábil.

Jogos de relações: a natureza-morta enquanto forma

Se os artistas modernos podiam praticar a natureza-morta por si própria e como mostruário dos valores da pintura, como poderia agora ser definido este género pictórico? O tempo de uma mesa; uma diversidade de objectos encenando relações de textura, luz e cor; a intimidade do lar ou do estúdio de um pintor; uma organização poética de relações?

Jovens artistas associados ao Impressionismo, como Bazille (cat. 12), Monet (cat. 16) e Renoir (cat. 13), inundaram as suas representações de flores com luz e cor, desafiando assim a prática mais sombria, e ainda influenciada pela Academia, dos seus contemporâneos como Rousseau e Bonvin. Estas obras deslumbrantes atestavam uma relação moderna com o natural, numa concepção simultaneamente científica – como resultado do espectro que constitui os reflexos da luz branca – e filosófica, enquanto



CAT. 20

Pierre Bonnard
(1867-1947)
Natureza-Morta, 1922,
óleo sobre tela,
43,5 x 47 cm.
Cambridge, Empréstimo
The Syndics of the Fitzwilliam
Museum [2379]
© The Fitzwilliam Museum,
Cambridge © Pierre Bonnard,
ADAGP, SPA 2010

presença do banal ou do quotidiano na experiência contemporânea. O Impressionismo, cujo nome se deve a uma tela de Monet apresentada na primeira exposição do grupo em 1874, estava todavia longe de ser um projecto estável e unificado, e o próprio Monet afastar-se-ia de alguns dos seus princípios na década de 1880, enquanto outros artistas começavam a repensar as suas implicações. À semelhança de Cézanne, que em 1877-1878 representara maçãs semelhantes a jóias, (cat. 15) exactamente na altura em que se distanciava do seu breve interesse pelo Impressionismo, também Vincent van Gogh rejeitava o espectáculo urbano na década de 1870, a favor da exploração da Natureza com um maior significado pessoal, no seu caso reforçada de valor simbólico.

Estrutura e espaço

Os anos iniciais do século xx ficaram marcados, na pintura, por uma rápida sucessão de inovações radicais: o abandono do naturalismo no desenho ou na cor e a rejeição sumária da construção em perspectiva, a própria representação podendo ser concebida de novo como uma linguagem de signos ou como vestígio expressivo da experiência subjectiva. A natureza-morta, enquanto forma de arte focada em grupos de objectos dispostos num espaço confinado, era o veículo ideal para prosseguir o repensar rigoroso da linguagem da representação, que uma nova vocação pictórica parecia exigir. Este tipo de experimentação envolvia frequentemente uma abordagem redutora da pintura; assim, Giorgio Morandi, na sua obra tardia, representava em cores neutras grupos de garrafas, potes e jarros de formas três-



CAT. 22

Juan Gris
(1887-1927)
*Tabuleiro de Xadrez,
Copo e Prato*, 1917,
óleo sobre madeira,
73,3 x 103,2 cm.
Philadelphia Museum of
Art; The Louise and Walter
Arensberg Collection, 1950
[1950-134-98]

mulas, cuidadosamente organizados sobre uma mesa (cat. 27-28), enquanto o artista abstracto Ben Nicholson (cat. 26) procurava repensar o espaço da pintura como uma série de planos estruturais sobrepostos, aproximando-se assim da escultura em relevo (arte à qual recorria com frequência).

Muita desta experimentação permitia aos artistas seguir uma carreira assente numa linguagem de natureza-morta claramente moderna que também poderia ser considerada «clássica» ou «universal». É assim que o espanhol Juan Gris, um dos artistas mais qualificados e sensíveis saídos do Cubismo parisiense, conseguiu reconstruir a sua carreira no final da I Guerra Mundial, ao desenvolver uma abordagem decorativa evidente nas duas grandes telas presentes neste núcleo (cat. 22-23).

Exílios e outros: política, primitivismo e o eu interior

Uma das principais correntes de pensamento que contribuiu para o desenvolvimento da arte moderna foi a da crescente valorização dos indivíduos e das culturas considerados marginais, «os estranhos» ou «os outros», por contraste com a «civilização» da Europa Ocidental. Gauguin e Van Gogh procuraram novos modelos para a sua arte entre as comunidades rurais e também nas estampas e outros objectos japoneses (como acontece em *Natureza-Morta com Leque* neste núcleo, cat. 31). Tendo rejeitado o contexto artístico cosmopolita de Paris, procuraram estabelecer uma colónia de artistas no sul de França. Gauguin tentou mesmo exportar esta ideia para o Taiti e para as ilhas Marquesas, um acto de «afastamento» ou de exílio artístico auto-imposto que lhe permitiu criar um híbrido de motivos artísticos taitianos e ocidentais.

No contexto desta exploração de um significado cultural alternativo, a representação de uma diversidade de objectos comuns torna-se veículo de significados íntimos e pretexto de distanciamentos dramáticos face às convenções da composição e do acabamento da pintura. Para Van Gogh, um cesto de limões e uma garrafa (cat. 29) significavam o drama da presença simultânea do artista e da coisa, enquanto a superfície

CAT. 29

Vincent van Gogh
(1853-1890)
*Cesto de Limões
e Garrafa*, 1888,
óleo sobre tela,
53,9 x 64,3 cm.
Otterlo, Kröller-Müller
Museum [KM 111.196]
© Photo - Collection Kröller-
Müller Museum, Otterlo,
The Netherlands





CAT. 36

Henri Matisse
(1869-1954)
*Natureza-Morta,
Ramo de Dálilas
e Livro Branco*, 1923,
óleo sobre tela,
50,2 x 61 cm.
The Baltimore Museum of
Art: The Cone Collection
[BMA 1950.249]
Foto: Mitro Hood
© Succession H. Matisse/
SPA 2011

expressiva, o recurso a cores vibrantes e as distorções espaciais, destinavam-se a exprimir um fluir de sentimento humano. O exílio do artista alemão Max Beckmann não ficou a dever-se às suas crenças estéticas, mas antes à ascensão do regime nazi, que considerava o seu trabalho «degenerado», juntamente com o de muitos outros artistas modernos.

A essência das coisas: materialidade e imaterialidade

A natureza-morta pode ser encarada como uma forma de arte centrada no mundo dos objectos, mas, na modernidade, a própria natureza dos objectos torna-se fonte de incerteza. Na arte moderna, a interrogação da existência das coisas anda a par de um questionamento radical das estratégias da representação. Os trabalhos de cubistas, futuristas e outros grupos da vanguarda colocavam uma variedade de questões profundas sobre as condições ou a perspectiva a partir das quais podemos apreender as coisas na pintura, sobre a natureza da realidade do mundo exterior, ou mesmo sobre a nossa capacidade de a transformar ou refazer.

Este núcleo inclui um dos primeiros *papiers collés* (papéis colados) criados por Georges Braque, no sul de França, em Setembro de 1912 (cat. 44). Este objecto simples, constituído por linhas de carvão e papel

impresso com efeito de veios de madeira, representa nada menos do que uma transformação da prática da representação. O espaço pictórico é comprimido num relevo raso e o carácter material da linguagem escrita e a textura das coisas aglomeram-se numa nova forma de composição.

CAT. 44

Georges Braque
(1882-1963)
*Natureza-Morta: Bach
(Violino Bach)*, 1912,
papel colado e carvão
sobre papel,
63 x 48,3 cm.
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Schenkung Raoul La Roche
[1963.22]
Kunstmuseum Basel, Martin
P. Bühler © Georges Braque,
ADAGP, Lisboa 2011



O russo Vladimir Tatlin pretendeu repegar nas características matéricas do Cubismo e na questão da natureza-morta escultórica moderna, numa direcção que fosse além da simples representação (cat. 48-49). Não basta dizer que Tatlin queria criar obras abstractas, uma vez que os objectos a que chamava «Contra-Relevos» pretendiam ser apenas isso mesmo: objectos autónomos construídos com um materialismo revolucionário. Aqui, deixamos para trás o artifício da natureza-morta a favor de uma realidade construída.

A vida moderna: máquinas e produção em massa

A máquina é celebrada pela primeira vez na arte moderna com o Futurismo, na obra de artistas como Carlo Carrà, Boccioni e Gino Severini. O Futurismo atraiu o importante crítico de arte Ardengo Soffici, cuja obra presente neste núcleo estuda o funcionamento de um candeeiro a petróleo (cat. 52). Todavia, na Europa capitalista que recuperava da Grande Guerra, o objecto fabricado industrialmente, com as suas formas perfeitas e configurações ora simples ora complexas, parecia anunciar uma realidade nova, mais pura – uma realidade celebrada a partir de 1920 pelos artistas Ozenfant e Jeanneret (Le Corbusier) (cat. 54-55) na sua publicação «purista», *L'Esprit nouveau*. Ozenfant e Jeanneret rejeitavam o carácter lúdico e improvisado do Cubismo em favor de um universo industrial

aperfeiçoado, em consonância com uma arquitectura que tivesse como objectivo seria a renovação da humanidade. Fernand Léger partilhava algumas destas fantasias, mas a sua visão incorporava também um ideal socialista de um novo estilo de vida, criado para o trabalhador graças aos melhoramentos prometidos pela produção mecânica.

Modernismos: identidades nacionais e a atracção de Paris

O Modernismo parisiense foi para muitos artistas europeus a referência central no desenvolvimento das suas práticas artísticas. Tal implicou frequentemente encontrar os fundos necessários para estudar numa das numerosas «academias» alternativas que haviam surgido na capital francesa, através do contacto com conterrâneos que ali já se encontravam, ou, pelo menos, para tomar conhecimento do que acontecia em Paris, recorrendo a revistas ou apreciando obras em colecções particulares mais perto de casa. Este núcleo integra trabalhos de vários artistas de diferentes nacionalidades que se deslocaram a Paris para absorver as novas linguagens artísticas, ou que modificaram as suas práticas nacionais como resposta a ten-

↓
 CAT. 54
Amédée Ozenfant
 (1886-1966)
Garrafa, Cachimbo e Livros, 1918,
 óleo sobre tela,
 73 x 60 cm.
 Musée de Grenoble
 [MG 1993-6-1]
 Foto: © Musée de Grenoble
 © Amédée Ozenfant, ADAGP,
 Paris, 2012

↓
 CAT. 63
Maria Helena Vieira da Silva
 (1908-1992)
Nature Morte Bleue,
 1932,
 óleo sobre tela,
 81 x 60 cm.
 Lisboa, CAM – Fundação
 Calouste Gulbenkian [PE107]
 Foto: Paulo Costa
 © Vieira da Silva, ADAGP,
 Paris, 2012



dências da arte moderna, produzindo assim fascinantes práticas híbridas (na realidade, muitos artistas cujas obras figuram noutros núcleos também fizeram esta viagem, como é o caso de Tatlin e de De Pisis, por exemplo). Os artistas portugueses, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Vieira da Silva (cat. 59, 60 e 63) estudaram nos círculos modernistas de Paris, os dois primeiros beneficiando igualmente do contacto com Robert e Sonia Delaunay durante a sua permanência de vários anos em Portugal no período da Grande Guerra.

A natureza-morta de Picasso patente neste núcleo (cat. 58) foi criada numa fase em que o artista procurava novas formas de tirar partido da sua identidade espanhola enquanto testava as convenções da representação pictórica, em reacção aos exemplos de Cézanne, Gauguin e Matisse. Torna-se fácil ver na intensidade desta obra uma referência à tradição da natureza-morta espanhola seiscentista.

As próprias coisas: o choque da fotografia

O desenvolvimento da natureza-morta na modernidade teve lugar a par com a circulação generalizada de fotografias e (posteriormente) com a invenção do cinema. A fixação de imagens, que surgira graças a instrumentos científicos populares como a *camera obscura*, aconteceu sensivelmente ao mesmo tempo em França e no Reino Unido por volta de 1839. As primeiras técnicas eram extremamente complexas e dispendiosas, mas a tecnologia iria conhecer rápidos progressos durante o século XIX. A foto-

grafia revelava o mundo da aparência natural de um modo completamente novo. A qualidade estática da natureza-morta era o meio perfeito para as primeiras experiências, ainda que vistas de edifícios, paisagens e retratos também constituíssem temas muito importantes. Este núcleo inclui algumas fotografias de naturezas-mortas que remontam aos primórdios desta técnica da autoria de fotógrafos amadores e profissionais, franceses e alemães. A exposição põe em destaque o encontro entre a representação vigorosa de uvas numa videira, da autoria de Courbet (cat. 70) e uma fotografia de um cacho de uvas executada por Aubry, apenas alguns anos antes (cat. 69). O choque entre pintura e fotografia recorda, de forma um tanto irónica, a famosa história de Plínio, o Velho, sobre a representação mimética de um cacho de uvas numa competição entre os pintores Zêuxis e Parrásio.

A crise do objecto: sonhos e pesadelos

O Surrealismo, movimento literário e artístico fundado por Breton com diversos outros poetas, escritores e artistas franceses em 1924, procurava acima de tudo transformar a realidade através da força libertadora da imaginação. No pensamento freudiano, os objectos eram frequentemente o *locus* de desejos sublimados ou reprimidos. O fascínio surrealista por aquilo a que Freud chamava o «trabalho do sonho» abriu a pintura de naturezas-mortas à corrente do desejo e da fantasia (evidente nas obras de Dalí e Magritte em exposição, cat. 83-84), suplantando a lógica da composição com a situa-



CAT. 69

Charles Aubry

(1811-1877)

Cacho de Uvas, c. 1864,
Prova em papel
albuminado a partir
de negativo de colódio
seco em vidro, colada
sobre cartão,
36,5 x 27,5 cm.

Paris, Musée d'Orsay
(déposité du Mobilier
national) [DO 1979-10]
© Photo RMN (Musée
d'Orsay) / Hervé
Lewandowski

CAT. 70

Gustave Courbet

(1819-1877)

Cacho de Uvas, 1871,
óleo sobre tela,
40,5 x 32,3 cm.

Petit Palais, Musée des
Beaux-Arts de la Ville de Paris
[PPPO574]
© Petit Palais / Roger-Viollet



CAT. 84

René Magritte

(1898-1967)
O Retrato, 1935,
 óleo sobre tela,
 73 x 50 cm.

Nova Iorque, The Museum
 of Modern Art (MoMA).
 Doação de Kay Sage Tanguy,
 1956 [574.1956]
 © 2010, Imagem digital,
 The Museum of Modern Art,
 New York / Scala, Florence
 © René Magritte, ADAGP,
 SPA 2010

ção onírica da justaposição de objectos ostensivamente desconexos. Inicialmente, os artistas surrealistas procuraram formas de evitar os métodos convencionais da pintura a fim de subverter o seu controlo consciente. No final da década de 1930, os artistas começaram a explorar outros suportes e assim surgiram objectos e cinema surrealistas.

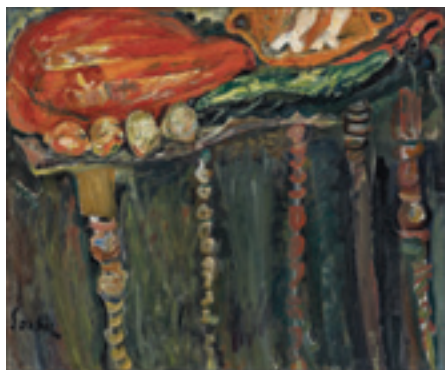
A problemática dos confrontos com objectos destinados a serem meramente funcionais seria explorada uma década antes da criação do Surrealismo pelo ex-cubista Marcel Duchamp. Os *ready-mades* deste artista, identificados até certo ponto com o niilismo dadaísta do período da guerra através da recusa dos valores da arte, eram também, em parte, meditações filosóficas sobre os limites da reacção estética, bem como comentários irónicos sobre a relação com os objectos de desejo expostos nas montras das lojas. Os *ready-mades*, representados neste núcleo com o *Porta-Garrafas* de 1914 (cat. 76), tornaram-se muito importantes para o Surrealismo na década de 1930, juntamente com os «objectos surrealistas» construídos pelo próprio Dalí (cat. 85).

O filme de Man Ray, *Retour à la raison* (cat. 78), realizado em Paris no momento inicial do Surrealismo, demonstra como a técnica cinematográfica podia transformar os objectos em figuras centrais do cinema. Dois outros filmes vanguardistas, realizados por Hans Richter e Fernand Léger (cat. 77 e 79), baseiam-se nas ideias emergentes do Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Purismo. Estes filmes apoderaram-se de alguns dos objectos que haviam sido o centro da pintura de natureza-morta e animam-nos, levando-os a adquirir comportamentos que rejeitam completamente essa tradição.

Da cena de caça ao horror

A natureza-morta com temas de «caça» foi um importante género decorativo, privilegiado no século XIX por muitos artistas, como, por exemplo, Dominique Rozier. A composição chamada «Troféu de Caça» (cat. 88), com a sua variada parafernália de peças de caça e de armas de tiro, constituía um pretexto fantástico para a demonstração de virtuosismo pictórico, sendo um atraente objecto decorativo das casas da burguesia. Os pintores impressionistas Manet e Renoir demonstram como este subgénero, em parte sujeito a uma fórmula rígida (cat. 86-87), podia ser recriado para um público urbano moderno e sofisticado, conseguindo redescobrir o pacto entre a pintura e as superfícies físicas dos corpos dos animais mortos, realizado pelos artistas seiscentistas em Espanha e nos Países Baixos e, naturalmente, em França por Chardin.

Por vezes, relacionada com esta tipologia, a grande tradição da *vanitas* e do *memento mori* na natureza-morta encontrou novos significados no contexto da Revolução Industrial e dos levantamentos populares.



CAT. 89

Chaim Soutine

(1893-1943)
*Natureza-Morta com
 Pedaco de Carne Crua*,
 1926-1927,
 óleo sobre tela,
 54 x 65 cm.

Ville de Troyes, Musée
 d'Art moderne, collections
 nationales Pierre et Denise
 Lévy [MNPL 309]
 © Foto: Laurent Lacot
 © Chaim Soutine, ADAGP,
 Paris, 2012

William Nicholson

(1872-1949)

Ciclames, c. 1937,

óleo sobre madeira,

39,3 x 31,1 cm.

Londres, The Courtauld Gallery. Doação Lillian, Browse 1982 [P.1982.LB.287] The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London

Foto: Richard Valencia © William Nicholson, DACS, SPA 2012

A procura consistente da crueza da carne que Chaïm Soutine encontrara em Rembrandt possui, talvez inadvertidamente, esta ressonância moderna (cat. 89). Artistas como Pablo Picasso também recorreram à imagética tradicional nestes contextos, encontrando um novo e urgente papel pós-religioso para caveiras e velas, ouriços-do-mar ou nacos de carne (cat. 90).

Da perspectiva das coisas

Esta exposição coloca várias questões: afinal, o que significa a natureza-morta na modernidade? Será que o género foi capaz de sobreviver aos muitos desafios que se lhe colocaram, como é demonstrado pelas obras aqui presentes, derivadas do Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Construtivismo e Surrealismo? E terá resistido à brutalidade dos acontecimentos ocorridos no mundo?

A obra de William Nicholson – artista contemporâneo de todos estes desenvolvimentos, mas que se manteve inabalavelmente fiel aos valores tradicionais da natureza-morta, encontra-se lado a lado



com o jarro cerâmico nela representado (cat. 92-93). Nicholson coloca a velha questão que tanto preocupava os primeiros pintores de naturezas-mortas do século XVI: o que significará para um objecto ser transformado numa ordem pictórica, que género de pintura será capaz de representar a sua realidade inexorável?

HORÁRIO DE ABERTURA

Todos os dias: 10h – 18h | 5.ª feira e Sábado: até às 20h

Encerra segundas e feriados (25 de Dezembro e 1 de Janeiro)

Entrada: €5.00 · Entrada + Audio-guia: €6.00

VISITAS ORIENTADAS

De 3 de Novembro a 5 de Janeiro – 3.ª e 5.ª feira: 15h; 5.ª e Sábado: 18h30

Para grupos mediante marcação prévia – de 2.ª a 6.ª feira: das 10h às 12h e das 14h30 às 16h30

Tel.: 21 782 38 00 · Fax: 21 782 30 14 · descobrir@gulbenkian.pt

CICLO DE CONFERÊNCIAS (entrada livre)

A Presença em Perspectiva: a Natureza-morta na Modernidade

2.ªs feiras: 18h – Auditório 2

7, 21, 28 de Novembro e 5 de Dezembro

CONCERTOS (entrada livre)

A Transformação e a Reinvenção dos Sons: A Música Após 1840

Domingos: 17h

27 de Novembro – Átrio da Biblioteca; 11 de Dezembro – Átrio do Museu

www.museu.gulbenkian.pt · www.gulbenkian.pt

APOIO À DIVULGAÇÃO



A PERSPECTIVA DAS COISAS

A Natureza-Morta na Europa

Séculos XIX-XX (1840-1955)

Museu Calouste Gulbenkian
GALERIA DE EXPOSIÇÕES DA SEDE

21 Outubro 2011 – 8 Janeiro 2012



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

MECENAS



BPI