

Colégio das Artes – Universidade de Coimbra

**Um estudo da exposição “António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa”
e do recém-unificado Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do
Fundador e Coleção Moderna**

Maria Rita Cancellata de Abreu da Silveira Machado

Orientador: Professor Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo

Relatório de Estágio no Museu Calouste Gulbenkian

Mestrado em Estudos Curatoriais

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Delfim Sardo, orientador deste relatório, por toda a ajuda, apoio e paciência neste percurso.

À Zinha, pela indispensável revisão de texto.

À minha família, por todo o apoio.

À equipa do Museu Calouste Gulbenkian, em especial à Dra. Rita Fabiana por todo o acompanhamento no estágio e pelas inúmeras sugestões de leitura.

À Dra. Isabel Teixeira e à Dra. Paula Lucas do Colégio das Artes, pelo acompanhamento e ajuda neste caminho.

Ao artista António Ole, a quem devo um especial agradecimento pela abertura e partilha de conhecimento ao longo dos meses de preparação desta exposição.

Índice

Introdução	3
Parte 1 – A Unificação dos dois museus	
1.1 O Museu Calouste Gulbenkian	11
1.2 O Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão	20
1.3 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador e Coleção Moderna	33
Parte 2 – A obra de António Ole a partir da Exposição <i>Luanda. Los Angeles. Lisboa.</i>	
2.1 O Princípio	55
2.2 Um novo “Ritmo” – O cinema a documentar o processo de independência de Angola	58
2.3 Encontra a sua “africanidade”	76
2.4 As novas instalações - Um passado de trabalho forçado	81
2.5 Cronologia da série <i>Township Wall</i>	90
Parte 3 – O Estágio no Museu Calouste Gulbenkian: tarefas e processo de apoio à curadoria e produção na exposição de José Escada e António Ole	
	99
Conclusão	118
Bibliografia	125
Legendas e fonte das imagens	134

Anexos

1. <i>Ambiguidade de Choque</i> – Entrevista ao artista António Ole	143
2. Lista de Obras da Exposição <i>Luanda. Los Angeles. Lisboa.</i>	153
3. Planta com o <i>layout</i> da Exposição <i>Luanda. Los Angeles. Lisboa.</i>	165

Introdução

O primeiro capítulo deste Relatório de Estágio tem como objetivo apresentar o processo de união do Museu Calouste Gulbenkian com o Centro de Arte Moderna num único Museu. Acompanha aquilo que foi a minha experiência de estágio na Fundação Calouste Gulbenkian, que se iniciou em novembro de 2015, no Centro de Arte Moderna sob a direção de Isabel Carlos, continuando no Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador e Coleção Moderna, sob a direção de Penelope Curtis.

A Fundação Calouste Gulbenkian é uma Instituição particular de utilidade pública criada em julho de 1956, cumprindo assim a vontade testamentária do grande financeiro arménio Calouste Sarkis Gulbenkian, um ano após a sua morte. Foi criada em sintonia com os ideais do seu fundador e foca os objetivos das suas atividades na Arte (Museus, Música, Reflexão e Criação Contemporâneas), Educação, Ciência e Ação social.

Pertencente à estrutura da Fundação Calouste Gulbenkian, o actual Museu Calouste Gulbenkian partilha com ela a sua missão e objetivos e contempla em si duas grandes estruturas expositivas: Coleção do Fundador e Coleção Moderna. A primeira, como o nome indica, focada na coleção do seu fundador com Arte Egípcia, Greco-romana, Islâmica e do Extremo Oriente e ainda Numismática, Pintura e Artes Decorativas europeias. A segunda centra-se em Arte Moderna e Contemporânea e conserva aquela que é considerada a mais completa coleção de arte Portuguesa do séc. XX.¹

Em 2015, o conselho de administração da Fundação Gulbenkian toma a decisão sem precedentes de gerir de forma integrada o Museu Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna², dois Museus que até então sempre tinham funcionado como entidades separadas. Eram organizações com uma direção, equipa e programação diferentes e com poucas bases de trabalho comum, apesar de habitarem o mesmo espaço físico da Sede da Fundação no antigo parque de Santa Gertrudes. Esta decisão, bem como a resultante nova designação dos museus, torna-se oficial em junho de 2016 por ocasião dos 60 anos da Fundação com a Exposição *Linhas do Tempo. As Coleções Gulbenkian. Caminhos Contemporâneos*.

¹ Isabel Carlos et al. (2010). *100 obras da coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Almedina, p. 4.

² Ana Maria Eiró & Teresa Nunes da Ponte (2016). *Uma Cronologia de Calouste Sarkis Gulbenkian e da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 100.



1



2



3

1, 2, 3 | Vista geral da exposição *Linhas do Tempo* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede

Com curadoria da nova Diretora Penelope Curtis, do Curador do Museu Calouste Gulbenkian João Carvalho Dias e da Curadora do Centro de Arte Moderna Patrícia Rosas Prior, esta exposição marca o início do diálogo entre as duas coleções e a sua promoção conjunta como um só Museu que “abrange agora um período de dois milénios”³. Tem como ponto de partida 1956, a data de criação da Fundação, para depois nos levar numa viagem pelas aquisições das duas coleções, recuando e avançando no tempo, procurando encontrar uma “aproximação inesperada entre as duas coleções, bem como as coincidências improváveis que daí resultam”.⁴

A escrita deste texto é também contaminada por esta curiosidade de voltar atrás para melhor compreender os dois museus. Para este efeito, é necessário contextualizar cada espaço expositivo antes da sua junção, tanto a nível histórico e programático como arquitetónico, avançando depois para uma apresentação da programação dos primeiros anos de Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador e Coleção Moderna. Ao fazer parte da equipa que acompanhou o processo de unificação dos dois museus, tive a oportunidade de perceber não só como cada um funciona, mas também qual o seu modelo de programação.

A segunda parte deste relatório centra-se na obra do artista angolano António Ole (Luanda, 1951) a partir da sua exposição retrospectiva *Luanda. Los Angeles. Lisboa*. Realizou-se no hall e piso 0 do recentemente unificado Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, de 17 de setembro de 2016 a 9 de janeiro de 2017, com curadoria de Isabel Carlos e Rita Fabiana. Trabalhei ativamente no apoio à curadoria e produção desta exposição, a escrita sobre a vida e obra do artista é sempre informada pela minha experiência de estágio e pelo contacto com o artista durante toda a preparação e montagem.

A exposição apresenta-se como uma tentativa de mapear a obra do artista plástico António Ole, muito vasta e com uma variada utilização de técnicas e meios, como diz o artista “faço as coisas umas contra as outras, este aspeto da racionalidade e da coerência ocidental às vezes irrita-me um pouco”.⁵

³ Fundação Calouste Gulbenkian. (2017). *Relatório e Contas 2016*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 55.

⁴ Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Linhas do Tempo*. Obtido em 15 de janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/linhas-do-tempo/>

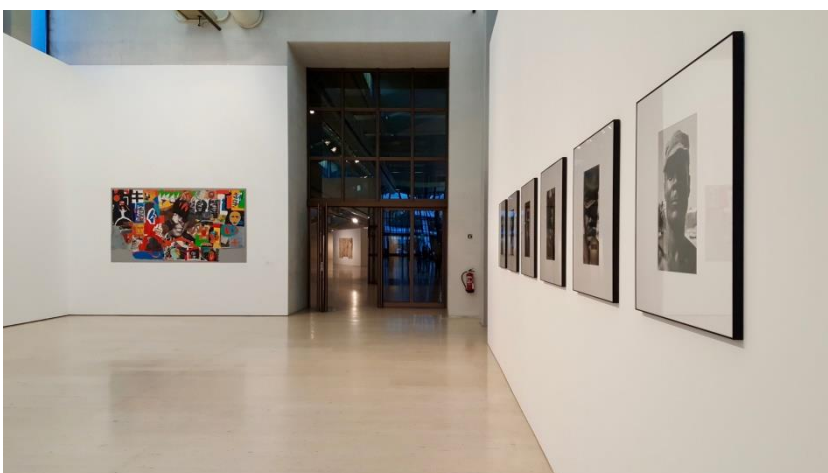
⁵ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*, feita por mim a António Ole no dia 27 de janeiro de 2016, no então Centro de Arte Moderna.



4



5



6

4 | *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979

5 | *O Mural de Maculusso*, 2014. A representação de um dos retratos de 1973 é também aplicado nesta obra

6 | Vista do hall com as obras *Sem Título* (série *Retratos*) e *O Mural de Maculusso*

Como o título indica, o artista apresenta-se como um nómada, um cidadão do mundo, trabalha principalmente na cidade de Luanda, mas a exposição é povoada por peças realizadas por todo o lado. Tem como eixo três cidades essenciais no seu percurso: Luanda, Los Angeles e Lisboa e apresenta uma seleção de obras muito ilustrativa das várias fases do trabalho do artista, do cinema à pintura e instalação, estendendo-se ao longo do piso 0 do antigo CAM. Muitos elementos visuais comuns conversam entre si em obras diferentes, Ole tem tendência a ser um reciclador, com componentes que viajam de uma peça para a outra, como que criando uma “grande obra, uma grande escultura”⁶. A abertura do piso 0, praticamente sem paredes separatórias, permite-nos captar esta universalidade e caminhar de obra em obra identificando os elementos visuais que as ligam.

O texto que se segue é também uma tentativa de mapear o percurso de António Ole, através das peças apresentadas nesta exposição. Vai seguir uma estrutura maioritariamente cronológica, com maior destaque para a sua obra cinematográfica, que me fascinou muito, embora seja ainda pouco explorada do ponto de vista artístico. Os seus filmes têm sido amplamente estudados como um recurso histórico e documental dos primeiros anos da independência de Angola e da euforia que caracterizava o novo país. Porém, são também uma singular introdução aos interesses plásticos e conceptuais do artista, aplicados depois na pintura, na fotografia e na instalação. Sendo a primeira vez que os filmes e obra plástica são mostrados lado a lado numa retrospectiva, parece-me importante aprofundar e estabelecer melhor estas ligações.

A obra de Ole é extremamente autobiográfica, podemos encontrar referências à mais recente história de Angola, misturadas com memórias pessoais do artista, entre alusões ao dia-a-dia da sua cidade, passeios pelas praias de Luanda e pelas vastidões das paisagens angolanas. Devido a esta carga histórica e pessoal, as entrevistas do artista nos catálogos das exposições na Culturgest e no Museu Gulbenkian acabaram por se tornar as principais fontes de escrita deste relatório, assim como a entrevista *Ambiguidade de Choque*, que fiz ao artista⁷.

Destaco também a apresentação de um estudo mais aprofundado da série *Township Wall*, potenciado pelo desafio da curadora Rita Fabiana em criar uma

⁶ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”. Em António Ole et al. *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 33-52). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 50.

⁷ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

cronologia destas obras. O relatório termina com uma explicação e descrição das tarefas em que estive envolvida durante o estágio e o meu dia a dia no Museu Calouste Gulbenkian, com particular ênfase no processo de montagem da exposição que foi sempre muito acompanhado pelo artista.



7



8



9



10

7 | Pormenor do écran onde passam filmagens do mar na instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

8 | Pormenor do filme *Luanda* da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, as filmagens do mar da *Margem da Zona Limite* migraram para o filme desta obra

9 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, a tela do campo superior esquerdo é feita de uma colagem com restos de telão de publicidade que Ole encontrou no seu estúdio

10 | *Desintegrações (I)*, 2000-2003, esta colagem é realizada com os mesmos restos de telão de publicidade

Parte 1 – A Unificação dos dois museus

1.1 O Museu Calouste Gulbenkian

A personalidade do Colecionador

O Museu Gulbenkian deve a sua existência à vontade de Calouste Sarkis Gulbenkian em “conservar, manter indivisa e tornar pública a coleção de arte”.⁸ Arménio e nascido no Império Otomano no ano de 1869 na região de Constantinopla, Gulbenkian era um amante das artes e desde muito cedo mostrou interesse pelo colecionismo. Conta o seu genro Kevork Essayan que, devido a um conjunto de sucessos escolares, o jovem terá recebido de seu pai 50 piastras (quantia avultada para um jovem da altura), que logo aplicou na compra de um conjunto de moedas antigas (provavelmente dois estáteres de electro) num bazar em Istambul. Tinha nessa altura 14 anos e o ato deu origem a um valente sermão do pai pelo dinheiro gasto, mas lançou também as bases para “uma obra grandiosa, que o iria manter apaixonado durante toda a vida e fazer dele um dos grandes mecenas da história”.⁹

Daí em diante, Gulbenkian foi adquirindo variados objetos de arte, mobiliário, manuscritos, sempre com o marcante gosto pessoal de um curioso, objetos esses sempre escolhidos com discernimento e sensibilidade. A sua coleção ultrapassa 2 milénios de arte e viria a tonar-se numa das mais distintas coleções pessoais do mundo, “o ecletismo que o caracterizava constituía a sua originalidade e situava-o à margem do universo de muitos outros colecionadores” observa Essayan sobre Calouste Gulbenkian¹⁰. Ao mesmo tempo, a capacidade de reunir ao seu gosto obras dos mais variados tempos e locais da história demonstra como acompanhava a tendência moderna na altura¹¹. Nunca fez uma compra ao acaso, na procura de obras para a sua coleção foi sempre

⁸ João Castel-Branco Pereira et al. (2015). *Guia do Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 11.

⁹ José de Azeredo Perdigão (2006). *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 18.

A pedido de Azeredo Perdigão, Kevork Essayan (casado com a filha de Gulbenkian, Rita Essayan) descreve as memórias que tem do sogro e da sua relação com a coleção de arte que Azeredo posteriormente publica integralmente no seu livro sobre Gulbenkian Coleccionador.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 25

¹¹ Penelope Curtis (2016). *Texto de parede da exposição “Linhas do Tempo”. As coleções Gulbenkian. Caminhos Contemporâneos*. Galeria de Exposições Temporárias da Sede, Museu Calouste Gulbenkian.

Neste texto, a curadora da exposição Penélope Curtis observa que é fácil olhar para a coleção de Gulbenkian e vê-la como somente histórica, mas lembra que na época do colecionador “ser moderno era também gostar de objetos de épocas passadas” e também que este adquiriu e admirava a obra de vários artistas do seu tempo, como Lalique ou Rodin.

auxiliado pelos melhores peritos e comerciantes especializados da época, com quem muitas vezes estabeleceu longas e laboriosas negociações¹² que levaram a compras extraordinárias de artistas como Rembrandt (1606-1669) e Jean-Antoine Houdon (1741-1828) do espólio de Catarina, a Grande¹³ do Museu Hermitage em 1930, aquando da sua reservada venda pelo Governo Soviético.

De espírito nómada e um prolífero criador de diários de viagem, aos 22 anos publicou o livro *La Transcaucasie et la Péninsule d'Apchéron – souvenir de Voyage*, que demonstra bem a dualidade em que se viria a desenvolver personalidade de Gulbenkian, entre as artes e as actividades económicas¹⁴. A sua coleção é exemplo desses itinerários, deambular pelas salas da sua coleção é como entrar numa invulgar viagem pelo mundo, podemos ir do antigo Egipto até à Europa do início do século XX. Conta com mais de seis mil objetos¹⁵ divididos em 12 núcleos temáticos: arte egípcia, arte greco-romana, arte da Mesopotâmia, arte do Oriente Islâmico, arte arménia, arte do Extremo-Oriente, pintura, escultura, artes decorativas, arte do livro e René Lalique. Todas estas particularidades fazem desta uma coleção única não só na relação que estabelece entre ocidente e oriente, mas também na maneira didática e pedagógica com que se apresenta.

Com várias residências na Europa, desde 1927 que o magnata do petróleo tinha vindo a reunir a sua coleção de arte sob o mesmo teto, o nº 51 da Avenue d'Iéna em Paris, propositadamente remodelado para receber a sua coleção e onde, nas as palavras de José--Augusto França, “deseja criar um cenário para as suas próprias coleções – e cada colecionador (como cada diretor de museu) tem as suas ideias pessoais”¹⁶. Entre 1956 e 1957, e após longas negociações com o Governo Francês, todo o seu espólio foi reunido, documentado e catalogado para posteriormente ser trazido para Portugal, vindo

¹² Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Colecionador / Coleção do Fundador*. Obtido em 11 de março de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/o-colecionador/>

¹³ João Castel-Branco Pereira (2011). *As Escolhas do Director. Museu Calouste Gulbenkian* (Primeira ed.). Londres e Lisboa: Scala Publishers Ltd em colaboração com Fundação Calouste Gulbenkian, p. 64 e 70.

¹⁴ Azeredo Perdigão (2006). *Calouste Gulbenkian Coleccionador*, p. 31.

¹⁵ Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço da Presidência. (1983). *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 Anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 80.

¹⁶ João Carvalho Dias et al. (2011). *L'Hôtel Gulbenkian, 51 avenue d'Iéna. Memória de um Sítio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 20.

Augusto-França é citado pela Arquiteta Teresa Nunes da Ponte (comissária da exposição da qual provém este catálogo), no seu texto.

de Londres, Washington e Paris. De certa maneira, a disposição das suas peças na Avenue d'Iena foram um primeiro ensaio daquilo que viria a ser mais tarde o Museu Gulbenkian.

Como nasce o Museu Calouste Gulbenkian

A Fundação, fiel ao carácter exigente e rigoroso do seu fundador, teve o cuidado e a inteligência de se rodear dos melhores especialistas na construção dos seus novos edifícios, tanto a nível da Arquitectura como da História de Arte e Museografia. O Museu nasce assim com a colaboração de um variado grupo de investigadores e especialistas internacionais¹⁷, que no início ajudaram a escolher e estudar as obras desta nova coleção, composta por aproximadamente seis mil peças de arte antiga e moderna, das quais apenas mil e trinta se encontram expostas ao público, tendo como protagonistas os museólogos Maria José Mendonça (1905-1976), então conservadora do Museu de Arte Antiga, e o incontornável Georges-Henri Rivière (1897–1985)¹⁸, fundador do Conseil International des Musées (I.C.O.M.).

Após a catalogação e inventariação das peças (outubro de 1956 a setembro de 1957)¹⁹, Maria José Mendonça propôs a sua divisão por núcleos e que a subsequente escolha das peças a figurar na exposição permanente de cada um desses núcleos fosse feita com as indicações de especialistas em cada uma das áreas, decisão elogiada e salientada por Rivière. Conduzidos pelas novas práticas modernas de museografia, que estão na génese do museu Gulbenkian, a seleção e posterior organização segundo um critério geográfico e cronológico criaram as linhas direcionais para a construção do próprio Museu, que se estrutura em dois grandes núcleos com circuitos separados, o da Arte Oriental e Clássica e o da Arte Europeia, característicos da personalidade do próprio Gulbenkian.

Abrindo ao público no Outono de 1969, o Museu localiza-se no complexo da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, distinguido com o Prémio Valmor, em 1975, e classificado Monumento Nacional, em 2010²⁰; situa-se no centro de Lisboa, junto à

¹⁷ Sofia Lapa (2010). “Georges-Henri Rivière na Génese do Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para o estudo da colaboração entre o museólogo francês e a Fundação Calouste Gulbenkian”. *Revista de História da Arte*, Nº8 (Museus e Investigação), 89-109, p. 104.

Neste texto, a autora analisou os vários relatórios elaborados por Georges-Henri Rivière durante o tempo em que foi consultor da Fundação Calouste Gulbenkian para a construção do edifício do Museu.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 92.

¹⁹ Leonor Oliveira (2013). *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, p. 56.

²⁰ Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *O Edifício | Coleção do Fundador*. Obtido em 11 de janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/o-edificio/>

Praça de Espanha, no interior de um parque com uma área de 7,5 hectares. Segundo o Engenheiro Luís de Guimarães Lobato (1915-2008)²¹, antigo diretor do Serviço de Projetos e Obras da FCG, que no princípio também se ocupou da transferência das obras de Paris para Lisboa²², o espaço foi escolhido por ser suficientemente grande para permitir o crescimento dos edifícios consoante as actividades, chegando-se assim à atual localização do parque. Os projetos dos edifícios da Sede e Museu são da autoria dos arquitetos Ruy Athougua (1917-2006), Pedro Cid (1925-1983) e José Pessoa (1919-1985), ocupando uma área de aproximadamente 25 mil m². Foram concebidos de modo a criar um ambiente delicado e sóbrio, através dos edifícios podemos contemplar os jardins que circundam os edifícios da Fundação, que criam um oásis no meio da cidade. O jardim proporciona um ambiente de contemplação que passa para o interior do museu e potencia o visionamento das obras de arte. José de Azeredo Perdigão (1896-1993)²³ diz que para Calouste Gulbenkian as “artes plásticas e os encantos da natureza eram o refrigério do pesado trabalho a que a difícil gerência dos seus negócios o sujeitava”²⁴.

A proposta dos jovens arquitetos foi escolhida pela sua abertura e flexibilidade. Ao longo dos anos que se seguiram foram acompanhados pelos consultores da Fundação, os arquitetos internacionais Leslie Martin (1908-2000)²⁵, Franco Albini (1905-1977), William Allen (1914-1998) e os portugueses Carlos Ramos (1922-2012) e Keil do Amaral (1910-1975). Aconselhados por Georges-Henri Rivière, visitaram vários museus internacionais com o objetivo de estudar as melhores soluções museológicas aplicadas na altura. Rivière destaca os “museus italianos”, cuja museografia fora recentemente renovada, e os “museus ingleses, para aspectos técnicos

²¹ O Engenheiro Luís de Guimarães Lobato dirigiu o estudo, programação e construção das Instalações da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão que inaugura em 1983 e foi administrador da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1969 e 1998.

²² Instituto de História Contemporânea . (30 de janeiro de 2018). *Memória das Avenidas / Maria Teresa Gomes Ferreira*. Obtido em 20 de março de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aP2PNKp5oEY>

Entrevista com a primeira Directora do Museu Gulbenkian, Maria Teresa Gomes Ferreira, onde esta partilha como foi montar o Museu e estudar a sua coleção.

²³ José de Azeredo Perdigão era advogado de Calouste Sarkis Gulbenkian e foi o primeiro presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo exercido esse cargo desde 1956 até ao fim da sua vida.

²⁴ Azeredo Perdigão (2006). *Calouste Gulbenkian Coleccionador*, p. 28.

²⁵ Leslie Martin permaneceu como consultor da FCG após construção dos edifícios da sede e museu sendo mais tarde o autor do projecto arquitetónico do Centro de Arte Moderna.

específicos”²⁶. Para a arquitectura das instalações foram dadas as indicações “simples e digna e que acima de tudo deveria caracterizar-se por uma escala e ambiente bem relacionados com a pessoa humana e o enquadramento natural”²⁷

O Museu organiza-se em torno de dois jardins interiores simétricos e envidraçados para o exterior, criando um diálogo particular entre obras e natureza, ligação também explorada na Galeria principal de exposições temporárias, e permitindo aos “programadores da exposição permanente a flexibilidade necessária para poderem ensaiar múltiplas soluções de montagem”²⁸. A relação geográfica e progressão cronológica da coleção em tornos dos jardins, aliada a inovadoras soluções de museografia direcionada para a educação e formação permite cumprir a “função pedagógica da instituição”²⁹.

Não pretendo fazer um estudo completo sobre o tema do edifício e projeto de arquitetura dos dois Museus, que já têm sido alvo de estudo aprofundado por vários investigadores, arquitetos e artistas desde a sua conceção³⁰. Serve este pequeno texto para contextualizar brevemente os edifícios onde tenho estado a trabalhar, pois esta análise leva a uma maior compreensão da missão de cada museu desde a sua conceção. Compreender esta missão inicial pode conduzir a um melhor entendimento não só de como é possível juntar dois museus com características diferentes, encontrando pontos comuns, mas também de como se interligam duas coleções e de como pode uma servir a outra.

²⁶ Sofia Lapa (2010). “Georges-Henri Rivière na Génese do Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para o estudo da colaboração entre o museólogo francês e a Fundação Calouste Gulbenkian”, p. 93.

Neste excerto, a autora cita o engenheiro Luís de Guimarães Lobato que acompanhou as obras do museu e mantinha correspondência regular com os vários consultores da Fundação para os edifícios da Sede e Museu.

²⁷ Luís Guimarães Lobato et al. (1991). *Centro de Arte Moderna e ACARTE: antecedentes, novos edifícios 1983-84 e os primeiros cinco anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 11.

²⁸ Sofia Lapa (2010). op. cit., p. 93

²⁹ João Castel-Branco Pereira et al. (2015). *Guia do Museu Calouste Gulbenkian*, p. 13.

³⁰ Foram particularmente importantes para este relatório os textos da Arquiteta Ana Tostões sobre os edifícios da Sede e do Museu assim como os textos do Arquitecto Nuno Grande sobre o Centro de Arte Moderna.

Programar a Coleção

Entre 1965 e 1969, todo o acervo da coleção esteve temporariamente exposto no Palácio do Marquês do Pombal³¹, permitindo pela primeira vez que a coleção estivesse disponível ao público num só lugar. No entanto, o Serviço do Museu fez várias exposições com núcleos da Coleção. Destacam-se as do Museu de Arte Antiga, a quem Gulbenkian tinha já doado obras e onde era conservadora Maria José Mendonça, como foi o caso da exposição do núcleo de Pintura³² em 1961 e, mais tarde, o de Arte Islâmica³³ em 1963. Estas primeiras exposições, para além de permitirem ensaiar soluções para a exposição permanente do novo museu, marcam aquilo que veio a ser a vocação da programação do museu até aos dias de hoje, estudo e investigação da coleção, assim como a sua divulgação ao público.

O dia a dia do museu também nos fala constantemente desta vocação. Cada área da coleção é confiada a um conservador, que dedica grande parte do seu tempo a estudá-la e a preservá-la. Mesmo sendo uma coleção fechada, a movimentação diária relacionada com a mudança ou avaliação das necessidades das obras no Museu é constante. Cada peça tem restringimentos específicos, algumas não podem ficar mais do que determinado tempo em exposição, ou têm de ser preparadas para empréstimos e transportes, procedendo-se depois à sua substituição na sala de exposição. Todas estas actividades são acompanhadas pela equipa de museografia numa qualquer animada terça-feira.³⁴

De 1961 a 1998, sob a direção de Maria Teresa Gomes Ferreira (1925)³⁵, a programação manteve-se focada não só na coleção, que foi durante muitos anos uma

³¹ Fundação Calouste Gulbenkian. (1965). *Obras de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Obra publicada por ocasião da exposição realizada no Palácio Pombal, em Oeiras (Portugal), em 1965, no âmbito das comemorações do 10º aniversário da morte de Calouste Sarkis Gulbenkian.

³² Fundação Calouste Gulbenkian. (1961). *Pinturas da Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.

Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu de Arte Antiga, Lisboa, em fevereiro de 1961.

³³ Fundação Calouste Gulbenkian. (1963). *Arte do Oriente Islâmico : Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.

Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu de Arte Antiga, Lisboa, em maio de 1963; exposição organizada pelo Serviço de Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁴ O Museu Calouste Gulbenkian fecha à terça-feira e é aí que as mudanças no Museu acontecem de forma a não perturbar o público.

³⁵ Maria Teresa Gomes Ferreira foi, na qualidade de conservadora, assistente de Maria José Mendonça. Durante os primeiros anos em que se estudou e programou a exposição permanente do museu, foi a Paris inventariar in loco a coleção na casa da Avenida d'Iena. Quando, em 1960, Mendonça pede a demissão da

novidade a ser estudada e enquadrada³⁶, mas também na criação e consolidação de um serviço educativo capaz de comunicar e contextualizar o museu³⁷. Os vários conservadores estudaram aprofundadamente todos os núcleos, dando início a uma forte atividade editorial para dar a conhecer ao público os vários aspetos da coleção. Sublinhe-se que esta tradição de produzir catálogos com investigação de muitos especialistas internacionais mantém-se até hoje. Durante este período de cerca de 30 anos, houve várias exposições temporárias, mas apenas esporádicas, e que não tinham uma linha de programação definida. Foram muito ligadas a peças da coleção, principalmente peças do acervo em reserva, como é o caso das exposições *Uma Obra em Foco*, que se detinham sobre uma determinada peça ou conjunto de peças da coleção que, por várias razões, não se encontram em exposição permanente. Na sua génese, a sala de exposições temporárias do museu foi pensada por Revière para mostrar peças das reservas em rotação e “ocasionalmente, apresentar peças de outras colecções”³⁸.

Em 1998, é renovada a direção do Museu com a entrada de João Castelo Branco (1947), que dirigiu o Museu até 2015. No início do seu mandato, o museu esteve encerrado para renovações entre 3 de outubro de 1999 e 20 de julho de 2001. Apesar destas modernizações, não sofreu grandes alterações ao seu projeto inicial, tanto a nível conceptual como físico, mantendo grande parte dos seus equipamentos museográficos, considerados um paradigma do modernismo da sua altura. A frequência das exposições temporárias aumentou, tanto na galeria de exposições temporárias do museu como na galeria de exposições da sede. Estas exposições, com uma duração média de cerca de três meses, caracterizam-se por uma temática sempre dialogante com a coleção Gulbenkian e por uma contínua colaboração com outros museus e instituições do mundo.³⁹ Foi constante a tipologia de exposição *Uma Obra em Foco*, apresentada na

Fundação Calouste Gulbenkian, é Gomes Ferreira quem assume a direção do Serviço de Museu e acompanha a nova instalação permanente no espaço.

³⁶ Tive a oportunidade de conversar com uma das curadoras mais antigas do Museu, a Dr.ª Maria Rosa Figueiredo que, ao entrar para a equipa em 1968, viu a coleção fazer a sua transição do Palácio dos Marqueses de Pombal até ao actual edifício do Museu. A coleção completa veio para Portugal em 1960, tendo estado exposta no Palácio dos Marqueses de Pombal (Oeiras) entre 1965 e 1969. Neste Palácio, acabaram por se ensaiar algumas das soluções museográficas que se seguiram no atual Museu.

³⁷ Instituto de História Contemporânea . (30 de janeiro de 2018). *Memória das Avenidas / Maria Teresa Gomes Ferreira*. Obtido em 20 de março de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aP2PNKp5oEY>

³⁸ Sofia Lapa (2010). “Georges-Henri Rivière na Génese do Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para o estudo da colaboração entre o museólogo francês e a Fundação Calouste Gulbenkian”, p. 103.

³⁹ Temos como exemplo a exposição de 2008 *A Educação do Príncipe —Obras-primas da Colecção do Museu Aga Khan*, realizada em colaboração com o (na altura futuro) Museu Aga-Khan, com peças do seu

galeria de exposição permanente com uma duração média de cerca de seis meses, sendo a escolha das obras específicas do acervo do museu muitas vezes complementar às exposições temporárias.⁴⁰ É também interessante a rubrica *Meeting Point*, iniciada em 2014, que instalou no espaço do museu uma obra da coleção do Museu Gulbenkian e uma obra da coleção do CAM, tendo como objetivo criar um diálogo (ou confronto) entre as duas coleções, “promovendo um ponto de encontro, expandindo o significado das obras de arte e o conhecimento sobre os artistas”⁴¹, esta linha de programação seria mais tarde adotada por completo com a junção das duas instituições.

acervo especializado em arte islâmica, criando uma ligação óbvia com a coleção islâmica do museu Gulbenkian e contribuindo para o conhecimento da produção artística do mundo islâmico.

Em diálogo com os núcleos de arte clássica, o museu realizou em 2007 a exposição *Os Gregos — Tesouros de Museu Benaki, Atenas* em colaboração com o Museu Benaki.

Em 2008 a exposição *O gosto «à grega» — Nascimento do Neoclassicismo em França, 1750-1775*, organizada pelo Departamento das Artes Decorativas do Museu do Louvre e também apresentada no Palácio Real de Madrid, realizada com peças maioritariamente do Museu do Louvre e com peças da coleção Gulbenkian do núcleo de Arte Decorativas.

⁴⁰ Por exemplo, em complemento à exposição *Os Gregos — Tesouros de Museu Benaki, Atenas*, foram expostas 58 moedas da coleção que ilustram a religião na Grécia Antiga através da imagem dos deuses do Olimpo. Ou ainda, para acompanhar a exposição intitulada *Conceber as Artes Decorativas. Desenhos Franceses do Século XVIII* foi apresentado um pequeno núcleo de obras de Antoine Watteau (1684-1721), mantido habitualmente em reserva. A produção de Watteau, situa-se no período correspondente ao primeiro núcleo da referida exposição (1700-1730).

⁴¹ Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Meeting Point Rembrandt | Paula Rego*. Obtido em 11 de janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/evento/meeting-point/>

Estas pequenas exposições puseram em diálogo obras de Rembrandt (1606-1669) com Paula Rego (1935) e ainda Henri Fantin-Latour (1836-1904) com Manuel Botelho (1950).

1.2 O Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

Um Museu de Arte Moderna - Uma ideia antiga

Dez anos passados sobre a inauguração do complexo de edifícios da Sede e Museu, José de Azeredo Perdigão manifesta a vontade de retomar a ideia da construção de um Museu de arte moderna. Desde a sua génese que a coleção do Senhor Gulbenkian é fechada e, deste modo, torna-se imperativa a abertura de um novo centro cultural para acompanhar a criação artística moderna e contemporânea, evitando assim que a Fundação fique presa ao passado. Ao analisar a figura de Calouste Gulbenkian como central à criação do Museu, é inevitável ver o primeiro presidente da Fundação da mesma maneira, em relação ao papel que teve na criação do Centro de Arte Moderna que, depois da sua morte em 1993, se tornou Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

No 25º aniversário da Fundação, é apresentada a exposição *Antevisão do Centro de Arte Moderna* e editado o livro que a acompanha com um texto introdutório de 1979⁴², em que Azeredo Perdigão explica que a ideia de se criar um Museu de Arte Moderna, em paralelo com um Museu para expor as obras legadas pelo seu fundador, vinha desde o princípio da Fundação. Este futuro museu destinar-se-ia a “receber, conservar e expor as obras de arte moderna que a Fundação entretanto viesse a adquirir por compra ou doação”⁴³, teria por base uma exposição permanente destas obras, organizando também “exposições temporárias de outras obras de artistas nacionais ou estrangeiros”⁴⁴; adianta ainda que “este propósito era tão firme que os Executores Testamentários e o primeiro Conselho de Administração pediram aos arquitetos

⁴² Este texto, datado de 14 de agosto de 1979, contém a frase de Azeredo Perdigão atualmente no átrio do Museu Gulbenkian – Coleção Moderna: “A arte -e o Senhor Gulbenkian sabia-o muito bem - não é um produto estável da criação do homem; pelo contrário, a história ensina-nos que a arte é uma actividade em constante evolução ou transformação e nisso está um dos motivos do seu grande interesse”

⁴³ José de Azeredo Perdigão, José Sommer Ribeiro & Leslie Martin. (1981). *Antevisão do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna, p. 1.

Publicado por ocasião da exposição, no 25º aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁴⁴ Fundação Calouste Gulbenkian. (22 de agosto de 1979). *Acta nº57/59 do Concelho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa. Assuntos de Ordem Geral: Centro de Arte Moderna.

Publicada no livro *Antevisão do Centro de Arte Moderna*, esta ata corresponde à reunião do Conselho de Administração onde se determina a criação do Centro de Arte Moderna e se lançam as bases de atuação do Centro. Estiveram presentes nesta reunião todos os administradores da altura e ainda o Senhor K.L. Essayan (genro do Senhor Calouste Gulbenkian). Foi para esta reunião que José de Azeredo Perdigão escreveu o texto que inicia o livro mencionado e que foi, na altura, entregue a todos os intervenientes.

encarregados de elaborar o projeto do Museu Gulbenkian para fazerem um primeiro estudo do edifício ou conjunto de edifícios aonde esse outro museu viria a ser instalado”⁴⁵, chegando mesmo a existir uma maquete de volumes elaborada para o lado norte da Praça de Espanha que, devido às terríveis cheias de 1967, teve de ser posta de lado, pois todos os esforços da Fundação se concentraram em reparar os estragos que daí vieram.⁴⁶

⁴⁵ José de Azeredo Perdigão, José Sommer Ribeiro & Leslie Martin. (1981). op. cit., p. 1.

⁴⁶ A decisão da criação um Centro de Arte Moderna não foi completamente consensual, dentro ou fora da Fundação, talvez por isso a escolha deste texto introdutório do Presidente se ocupe tão claramente de descrever como esta era já uma vontade desde os primórdios da Fundação.

Um Edifício Multidisciplinar

O novo Centro de Arte Moderna (CAM) foi inaugurado em 1983 no complexo Gulbenkian do parque de Santa Gertrudes com um edifício projetado pelo arquiteto inglês Leslie Martin⁴⁷, apoiado por José Sommer Ribeiro (1924-2006)⁴⁸ e criado com o intuito de ser um farol de contemporaneidade na vida artística portuguesa. Desde a década de 60 que a Fundação vinha a colecionar arte Portuguesa e o Centro era o sítio perfeito para a conservar e expor, assim como continuar o apoio criativo e financeiro a uma nova geração de artistas. Viviam-se uma nova era política desde a revolução de 74 e as novas ideias de “animação cultural” herdadas do maio de 68 estavam na ordem do dia. O CAM, mais do que um museu de arte moderna tradicional seria, segundo o seu primeiro diretor José Sommer Ribeiro, “um instrumento de trabalho que permitisse o estudo das novas formas de expressão artística do século XX”.⁴⁹

O termo “instrumento de trabalho” parece ser a melhor descrição daquilo que se idealizou para o CAM, que foi concebido em dois sectores bem definidos: um “Museu” para albergar a coleção nas grandes galerias do seu “hangar”, um “Centro de Documentação e de Criação Artística”, com ateliers experimentais e de apoio ao Museu e, ainda, uma Sala de Exposições Temporárias e Sala Polivalente, espaço mais tarde habitado pelo inovador serviço ACARTE.⁵⁰ Estes dois espaços, conectados pelo hall de entrada do Centro, poderiam funcionar independentemente, dada a natureza performativa das atividades da Sala de Exposições temporárias e Polivalente, que era aberta a conferências, debates, performances, intervenções, cinema experimental etc.⁵¹. Esta separação, que permitia ao Centro funcionar fora das horas normais, acontecia por meio de uma porta no hall que antecede as galerias do Museu⁵². Paraphraseando Azeredo

⁴⁷ O arquiteto inglês era consultor da FCG desde a construção dos edifícios da Sede e Museu.

⁴⁸ José Sommer Ribeiro, arquiteto. Foi diretor do Serviço de Exposições e Museografia da FCG e o primeiro diretor do Centro de Arte Moderna entre 1983 e 1994. Foi igualmente diretor e administrador da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva entre 1994 e 2006. Foi a Sommer Ribeiro que Azeredo Perdigão pediu os estudos preparatórios para a construção do CAM e o arquiteto apoiou Leslie Martin em todo o processo de construção do novo Centro.

⁴⁹ José Azeredo Perdigão, José Sommer Ribeiro & Leslie Martin. (1981). *Antevisão do Centro de Arte Moderna*, p. 4.

⁵⁰ Falar sobre a inovadora programação do ACARTE num híbrido entre o teatro, a dança, a música e as artes visuais merecia um outro texto mais aprofundado.

⁵¹ José de Azeredo Perdigão, José Sommer Ribeiro & Leslie Martin. (1981). op. cit., p. 4.

⁵² Neste hall que antecede as galerias do Museu estiveram expostas em permanência as tapeçarias *A Partida dos Emigrantes*, 1979 (Inv. TP1 A, TP2 A, TP3 A,) e *Domingo Lisboeta*, 1979 (Inv. TP5 B, TP4 B, TP6 B) de Almada Negreiros, era designado como “hall das tapeçarias”. Na exposição *Almada, uma maneira de ser moderno*, em 2015 no Museu Gulbenkian, estas tapeçarias voltaram ao hall.

Perdigão, Leslie Martin reflete que “a Arte é uma actividade em constante evolução e transformação” e acrescenta que “o complexo pensado para o Centro de Arte Moderna é o reconhecimento deste facto e a planta geral ilustra a variedade de actividades que o edifício proporciona”.⁵³

Foi criado com uma tipologia de “hangar”, que lhe permitia uma libertação dos anteriores modelos museográficos, podendo assim albergar “uma pintura que se queria libertar da parede, ou para exhibir uma escultura que recusava o plinto”,⁵⁴ sendo muito diferente do projeto museográfico do Museu, desde sempre criado para albergar uma coleção específica e fechada. Quando Leslie Martin projetou o edifício, teve uma grande atenção à criação de um espaço onde se pudesse apresentar a coleção de arte de forma semipermanente: “O volume interior do Museu apresentava ainda a particularidade de poder expor na galeria principal a coleção portuguesa ou, quando necessário, exposições temporárias”,⁵⁵ ter um espaço aberto e com poucas paredes permite uma constante renovação da coleção assim como uma grande liberdade programática na apresentação e troca de exposições, um dispositivo museográfico da coleção leve e fluido podia ser movido consoante as necessidades programáticas.

A construção multidisciplinar do edifício foi muito marcada pelo Centre Georges Pompidou, inaugurado em 1977, dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, na altura ainda muito jovens. Segundo Nuno Grande, Leslie Martin procurava para o interior do CAM a “informalidade e (...) flexibilidade, do tipo “hangar””,⁵⁶ que encontrava na tipologia de construção do centro de arte parisiense. Foi criado com abertura a uma arte em movimento que podia “invadir” a vida das pessoas, a praça central foi pensada como um espaço público onde poderiam acontecer peças de teatro, performances ou concertos.

Num panorama nacional, destaca-se a influência da exposição *Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea* concebida por Ernesto de Sousa para a Galeria Nacional de Arte Moderna em 1977, para dar lugar às novas

⁵³ Leslie Martin. (1991). “O Centro de Arte Moderna. Ideias e Edifício”. Em Luís Guimarães Lobato et al. *Centro de Arte Moderna e ACARTE: antecedentes, novos edifícios 1983-84 e os primeiros cinco anos* (pp. 15-29). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 15.

⁵⁴ Nuno Grande (2014). “CAM: entre o hangar e o museu”. Em Nuno Grande et al. *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 18-28). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, p. 19.

⁵⁵ Leslie Martin. (1991). op. cit., p. 13.

⁵⁶ Nuno Grande (2014). op. cit., p. 24.

formas de experimentação artística que se multiplicavam em Portugal após a revolução dos cravos, como escreve o artista no texto do catálogo da exposição ““Alternativa” era um grande zero, era necessário começar [depois do 25 de Abril]”.⁵⁷ Esta mostra coletiva estendia-se ao longo de uma galeria com muito poucas paredes separatórias, criando um diálogo entre obras e com várias “performances” e “happenings” a acontecerem no espaço de exposição.⁵⁸

⁵⁷ *Alternativa Zero* | Ernesto de Sousa. (s.d.). Obtido em 25 de janeiro de 2018, de Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>

⁵⁸ Destaca-se a performance do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e o Workshop do grupo Living Theatre, que apresentou também a peça *Sete Meditações Políticas Sado-Masoquistas* no Museu nacional de Arte Antiga e a performance *Love Piece* nas ruas de Lisboa e Porto. Vários “happenings” aconteceram também espontaneamente no espaço durante a inauguração.

A coleção do CAM como memória da programação

O novo Centro de Arte Moderna recebe uma coleção de arte procedente das aquisições da Fundação ao longo dos anos, de certa maneira uma memória residual da programação do Serviços de Belas-Artes⁵⁹ e do Serviço de Museografia e Exposições, que organizaram várias exposições temporárias refletindo tanto os contextos artísticos globais da sua época como “uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal”⁶⁰ através das grandes *Exposições de Artes Plásticas*⁶¹, assim como o contínuo apoio a jovens artistas bolseiros da Fundação, o que levou também a algumas aquisições. Desde 1977, estas foram aumentando com a formação de uma comissão de compras composta por José Sommer Ribeiro e José Augusto França (1922),⁶² entre outros, garantindo que a dois anos da sua abertura - em 1981- o futuro CAM contasse com uma coleção de arte significativa, com destaque para artistas portugueses, mas também já com alguns estrangeiros⁶³, estando construída a base para uma variada apresentação da coleção entre pintura, escultura ou fotografia. Destaca-se a fundamental aquisição do espólio do pintor Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), a partir de 1968, que tem vindo a crescer ao longo dos anos. É o maior espólio do artista, cuja morte precoce permitiu que fosse durante tantos anos omitido, adquirido por meio de sua mulher Lucie de Souza-Cardoso, num esforço da fundação em quebrar o esquecimento deste génio do modernismo português.

⁵⁹ O Serviço de Belas-Artes separou-se do Serviço de Museu em 1961.

⁶⁰ Leonor Oliveira (2013). *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, p. 235.

Neste excerto, a autora cita o catálogo da primeira Exposição de Belas Artes em 1957.

⁶¹ Carolina Gouveia Matias (2015). *A III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa.

Neste Relatório de Estágio, são descritas as 3 edições das Exposições de Artes Plásticas, assim como um levantamento das várias aquisições realizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian neste âmbito.

⁶² José Azeredo Perdigão, José Sommer Ribeiro & Leslie Martin. (1981). *Antevisão do Centro de Arte Moderna*, p. 16

⁶³ Destaca-se a parceria com o *British Council* para a compra de obras de artistas ingleses, o que levou a um significativo núcleo de arte britânica na coleção. Este núcleo tem sido trabalhado de maneira diferente na programação dos vários diretores do CAM: em 2002, na remontagem da coleção com Jorge Molder, as obras destes artistas complementavam a produção artística portuguesa no piso 0 como “outsiders – artistas britânicos na exposição permanente do CAM”. Isabel Carlos apresentou a coleção inglesa, relacionando-a com a obra das irmãs Jane e Louise Wilson expostas em simultâneo e, mais recentemente, sob a direção de Penelope Curtis, temos os desvios da pop Portuguesa e Inglesa da mesma época como tema da exposição *Pós-Pop*.

Ainda assim, Azeredo Perdigão não estava completamente satisfeito com o acervo da coleção, achando-o insuficiente para uma exposição inaugural⁶⁴ e, para colmatar as falhas temporais na coleção, a Fundação adquiriu cerca de 500 obras ao banqueiro Jorge de Brito. Desta compra surgiu um vasto acervo de obras de artistas como José de Almada Negreiros (1893-1970), António Dacosta (1914-1990) ou José Escada (1934-1980), podendo assim criar uma coleção de arte verdadeiramente representativa da arte portuguesa do século XX.

⁶⁴ Raquel Henriques da Silva. (2014). “A coleção do CAM, um desígnio nacional: partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea”. Em Nuno Grande et al. *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 118-127). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, p. 124.

A programação do CAM – entre o Centro e o Museu

Ao longo dos anos, a programação do CAM manteve sempre um ritmo acelerado e passou por várias fases consoante a sua direção; a dualidade do uso do espaço entre exposições da coleção e exposições temporárias foi transversal a todos os diretores com uma tendência para o uso do espaço da grande galeria do piso 0 para apresentar a coleção e as galerias inferior, superior e sala polivalente para exposições temporárias, embora esta estrutura fosse flexível e dependente da programação, uma vez que o Centro foi criado para habitar o lugar entre um Museu dito tradicional e a experimentação de uma *kunsthalle*.

Dirigido até 1994 pelo arquiteto Sommer Ribeiro, peça essencial na criação do Centro e experiente programador desde o Serviço de Exposições e Museografia, o CAM inaugura a 20 de julho de 1983 com uma mostra da coleção por todos os seus pisos e a exposição *Amadeo de Souza-Cardoso — A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX* na Sala de Exposições Temporárias. A FCG tem tido um papel essencial na divulgação, estudo e preservação da obra de Amadeo, observamos uma redescoberta da sua obra a partir dos anos 60 para a qual a FCG contribuiu muito. A abertura do CAM aconteceu com um destaque para esta figura seminal e seguiram-se importantes exposições: no centenário do seu nascimento em 1987⁶⁵, *Amadeo de Souza-Cardoso: diálogo de vanguardas* em 2006⁶⁶ e mais recentemente *Amadeo de Souza-Cardoso* no Grand Palais em Paris.⁶⁷

A primeira mostra da coleção tentou ser uma representação expressiva da arte portuguesa desde o início do século XX até então, obedecendo a uma estrutura cronológica e nuclear proposta pelo crítico e historiador José Augusto-França no seu livro *A arte em Portugal no século XX*⁶⁸. Em 1985 a *Exposição Diálogo* ocupou todos

⁶⁵ *1887-1987 Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso* Galeria de Exposições Temporárias da Sede – piso 0 20 de julho de 1987 a 31 de outubro de 1987.

⁶⁶ *Amadeo de Souza-Cardoso: diálogo de vanguardas* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede de 15 de novembro de 2006 a 15 de janeiro de 2007 com curadoria de Helena de Freitas.

Integra 193 obras de Amadeo e 77 obras de artistas internacionais.

⁶⁷ *Amadeo de Souza-Cardoso* no Grand Palais em Paris de 19 de abril a 18 de julho de 2016 com curadoria de Helena de Freitas. Exposição organizada pela FCG no âmbito dos 50 anos da delegação em França.

⁶⁸ Raquel Henriques da Silva. (2014). “A coleção do CAM, um desígnio nacional: partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea”, p. 125.

O texto de Raquel Henriques da Silva explora mais alargadamente este tema do modelo “Franciano” de mostrar a coleção e o papel seminal de José Augusto-França na historiografia da arte portuguesa do século XX.

os pisos do Centro incluindo o piso 0 (hangar) e a sala de exposições da sede, abrindo mais o espaço do dito “Museu” a exposições temporárias⁶⁹, mas mantendo sempre um diálogo atento com a coleção.

Desde os anos sessenta que a Fundação vinha a desenvolver um papel significativo na evolução da arte portuguesa moderna e contemporânea, tanto a nível de bolsas de estudo para o estrangeiro como posteriormente dando início a uma relevante linha de programação: a produção de exposições antológicas e retrospectivas. Sommer Ribeiro foi responsável por exposições de artistas como Helena Vieira da Silva (1908-1992)⁷⁰, Júlio Pomar (1926-2018)⁷¹, Helena Almeida (1934)⁷² e José de Almada Negreiros (1893-1970)⁷³ e Luís Noronha da Costa (1942).

Com a criação do CAM esta atuação continuou e acentuou-se. Jorge Molder, diretor entre 1994 e 2009,⁷⁴ reflete sobre esta estratégia afirmando que o centro deveria, sob a sua direção, continuar a desenvolver o trabalho de exposições antológicas e retrospectivas de artistas portugueses que, “na altura era natural que fosse feito pelo Centro de Arte Moderna e por mais ninguém (na altura não havia nada feito)”⁷⁵, mantendo-se como lugar fundamental de investigação e produção de conhecimento para a história da arte portuguesa contemporânea, tendo em conta o vazio deixado entre o primeiro modernismo e os anos sessenta pois, como reforça Molder “no final dos anos setenta, não havia um corpo de conhecimentos suficiente sobre a arte portuguesa contemporânea e, hoje em dia, há”.⁷⁶ Procurou também “dar mais protagonismo à obra

⁶⁹ Em 1984, com a exposição retrospectiva de Almada Negreiros o piso 1 já tinha sido utilizado para exposições temporárias, foi largamente utilizado para exposições temporárias maiores como antológicas ou retrospectivas.

⁷⁰ A primeira grande exposição retrospectiva da pintora em Portugal, decorreu de entre junho e julho de 1970 nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, organizada pelo Serviço de Belas-Artes e Serviço de Exposições e Museografia.

⁷¹ A primeira retrospectiva de Pomar *Júlio Pomar: Pintura, Escultura, Desenho, Gravura* decorreu entre julho e agosto de 1978 na Galeria de Exposições Temporárias organizada pelo Serviço de Exposições e Museografia, ao longo dos anos teve várias exposições no CAM.

⁷² A exposição *Helena Almeida* decorreu em abril de 1983 na Galeria de Exposições Temporárias organizada pelo Serviço de Exposições e Museografia.

⁷³ Grande retrospectiva de Almada decorreu entre julho e outubro de 1984 na Galeria do piso 1 do recém-inaugurado Centro de Arte Moderna.

⁷⁴ Era assessor da Fundação desde 1990 e mais tarde diretor adjunto de Sommer Ribeiro.

⁷⁵ Sandra Vieira Jürgens. (21 de agosto de 2006). *Entrevista com Jorge Molder*. Obtido em 11 de março de 2018, de Artcapital: <https://www.artcapital.net/entrevista-11-jorge-molder>

⁷⁶ *Idem, ibidem*.

de artistas mais jovens”,⁷⁷ sendo responsável pelo acolhimento de uma nova geração de artistas como Julião Sarmento (1948),⁷⁸ ainda no último ano de direção de Sommer Ribeiro, Pedro Cabrita Reis (1956)⁷⁹ ou João Queiroz (1957)⁸⁰ que de certa maneira encontraram, na transição dos anos oitenta para os noventa, algumas resistências⁸¹ sob a direção de Sommer Ribeiro.

Para Molder, assim como para Sommer Ribeiro, mostrar a coleção era também essencial, “ter o cuidado de mostrar, não apenas exposições (...) mas também mostrar colecções, desenvolvendo a experiência de trazer o passado à discussão”⁸², destacando-se a remontagem da coleção em 2002 com a reformulação do seu espaço para albergar a coleção nos pisos 0 (hangar) e 01 procurando “conciliar uma maior dinâmica expositiva (mostrar mais coisas e poder mudar com maior facilidade)”⁸³. Dividia-se em dois grandes núcleos: “A primeira metade do século XX” maioritariamente no piso 01 e “A segunda metade do século XX” no piso 0, com destaque para pequenos espaços de exposições temporárias, inseridos dentro do espaço coleção, e para a abertura da coleção no piso 0 com o confronto da obra de Amadeo de Souza-Cardoso *Título desconhecido (Entrada)*, 1917, com a obra de António Areal *O Fantasma de Avignon – 3*, 1967, simbolizando a redescoberta da obra de Amadeo nos anos 60; observamos também uma abertura a novos media na coleção, nomeadamente fotografia⁸⁴ e vídeo.

Em 2009 a nova diretora Isabel Carlos, a primeira mulher neste cargo, manteve a “missão do CAM: ser um lugar onde os artistas realizam as suas primeiras exposições

⁷⁷ Jorge Molder. (2014). “Relatório CAM: algumas ocorrências”. Em Nuno Grande et al. *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 190-195). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, p. 193.

⁷⁸ Julião Sarmento teve importantes exposições individuais no CAM, destacam-se *Julião Sarmento* em 1993 na Galeria de Exposições Temporárias da Sede – piso 0 e *Flashback* em 2000 na Galeria do piso 1, esta exposição esteve também patente no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid.

⁷⁹ Cabrita Reis realizou no CAM, em 1994, uma das suas mais representativas exposições *Contra a Claridade*. Em 2006 a exposição *Fundação* cobriu todo o piso da nave do CAM, foi um “work in progress” em que, durante três meses, o artista se deslocou ao Centro onde ativamente construiu a instalação.

⁸⁰ Em 2006, Jorge Molder comissaria a exposição *Pintura* de João Queiroz na Galeria de Exposições Temporárias do CAM.

⁸¹ Raquel Henriques da Silva. (2014). “A coleção do CAM, um desígnio nacional: partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea”, p. 126.

⁸² Sandra Vieira Jürgens. (21 de agosto de 2006). *Entrevista com Jorge Molder*.

⁸³ Jorge Molder et al. (2002). *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Nova Coleção do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.

⁸⁴ Jorge Molder é também artista plástico, utilizando a fotografia como meio de trabalho primordial. Tinha inclusivamente exposto no CAM antes de ser consultor e diretor.

antológicas”⁸⁵, embora queira manter um diálogo constante com a criação artística global, tentando sempre criar um equilíbrio entre artistas nacionais e estrangeiros, “sem limitações geográficas ou temáticas”⁸⁶. A programação foi também marcada por uma crescente colaboração com instituições internacionais, como por exemplo a exposição de Doris Salcedo, que foi criada em parceria com mais quatro museus⁸⁷, assim como um maior destaque para artistas femininas, como por exemplo a exposição de Túlia Saldanha⁸⁸, artista com uma das primeiras práticas performativas em Portugal nas décadas de 1970 e 1980, aquando da exposição do CAM era relativamente desconhecida do público geral.

Nos últimos anos, a coleção foi apresentada em paralelo com as exposições temporárias tendo por base exposições temáticas, como explica a antiga diretora Isabel Carlos: “partimos de uma exposição individual de um artista e retiramos um conceito para trabalhar a coleção. (...) com a mostra das irmãs Wilson, escolhemos o tema do corpo e a abstração na coleção britânica do CAM”⁸⁹ ou ainda a apresentação da coleção relacionada com as obras de Josef Albers, juntamente com a exposição do artista no Centro⁹⁰. A celebração dos 30 anos voltou a ocupar novamente todos os espaços do Centro com obras da coleção que à data tinha crescido até cerca de dez mil obras. Na exposição *Sob o signo de Amadeo. Um século de Arte* foi apresentada “cerca de cinco por cento da coleção numa viagem por todo o século XX”⁹¹, exibindo-se pela primeira vez todo o espólio de Amadeo de Souza Cardoso ao mesmo tempo que as reservas de obras de arte estiveram abertas ao público no dia 18 de cada mês para melhor dar a conhecer a coleção.

⁸⁵ Isabel Carlos, (2014). “Trinta anos depois, celebrar a coleção e a criação”. Em Nuno Grande et al. *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 226-233). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, p. 227.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 227.

⁸⁷ *Doris Salcedo – Plegaria Muda*, de novembro de 2011 a janeiro de 2012 no hall e nave com curadoria de Isabel Carlos. Os Museus parceiros foram o Moderna Museet (Suécia), o MAXXI (Roma), o MUAC (Cidade do México) e a Pinacoteca de São Paulo (Brasil).

⁸⁸ *Túlia Saldanha*, de maio a setembro de 2014 na Galeria 1 com curadoria de Rita Fabiana e Liliana Coutinho.

⁸⁹ Sandra Vieira Jürgens, S. V. (9 de julho de 2013). *Entrevista a Isabel Carlos*. Obtido em 11 de março de 2018, de Artcapital: <https://www.artcapital.net/entrevista-160-isabel-carlos>

⁹⁰ *Josef Albers na América – Pintura sobre papel*, foi apresentada ao mesmo tempo que *Roubar com os Olhos – A Coleção do CAM em relação com Josef Albers*, de maio a julho de 2012 na Galeria 1.

⁹¹ Isabel Carlos (2013). *Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, p. 2.



AMADEO DE SOUZA-CARDOZO
Pintura (entrada), 1917
óleo e colagem / tela
93,5 x 76 cm



ANTÓNIO AREAL
O Fantasma de Avignon - 3, 1967
tinta de esmalte / plátex
100 x 170 cm

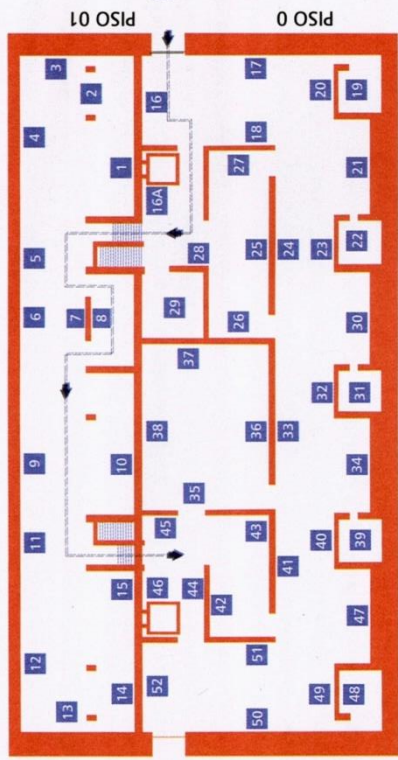
Piso 01

- 1 Amadeo de Souza-Cardoso
- 2 Robert Delaunay
Eduardo Vieira
Diego de Macedo
- 3 António Carneiro
Canto da Maia
- 4 António Soares
Jorge Barradas
Stuart Carvalhais
- 5 Almada Negreiros
António Soares
- 6 Sarah Alfonso
Carlos Botelho
Fernando Lanhas
Abel Manta
- 7 Cristiano Cruz
Aramando Basilo

8 | Sala de Exposições Temporárias

- 9 Cândido Portinari
Julio Resende
Luis Filipe
Julio Pomar
Marcelino Vespelira
Júlio Reis Pereira
Aureliano Lima
João Cutleiro
- 10 Mário Eloy
Júlio Reis Pereira
- 11 Marcelino Vespelira
Fernando Lemos
António Pedro
- 12 António Domingues
António Pedro
Fernando Azevedo
Moniz e Vespelira
Marcelino Vespelira
Fernando de Azevedo
Mário de Cesáry
Carlos Calvet
Mário Henrique Leiria
Manuel Cargalheiro
António Azevedo
Artstille Gorky

CENTRO DE ARTE MODERNA *



21

- 21 António Sena
Luis Noronha da Costa
- 22 Fernando Calhau
Julião Sarmento
- 23 Eduardo Nery
- 24 Luis Noronha da Costa
Bridget Riley
Helena Almeida
Manuel Baptista
Jorge Pinheiro
- 25 Lourdes de Castro
Anthony Donaldson
Sá Nogueira
Nikias Skapinakis
Júlio Pomar
- 26 Herold Cohen
Angelo de Sousa
David Hockney
Alan Davie
Eduardo Batarda
Mienez
- 27 Jorge Martins
António Palolo
- 28 João Cutleiro

29 | Espaço Exposições Rotativas

- 30 Angelo de Sousa
- 31 Ana Hathery
Helena de Almeida
- 32 Helena de Almeida
- 33 Tom Phillips
Ana Hathery
Ana Vieira
Alvaro Lapa
Joaquim Rodrigo
- 34 Pedro Cabrita Reis
- 35 Paula Rego
- 36 António Dacosta
António Palolo
Alvaro Lapa
Vitor Portela
Eduardo Batarda
- 37 Pedro Casqueiro
Julian Opie
Fernando Calhau
Rui Sanches

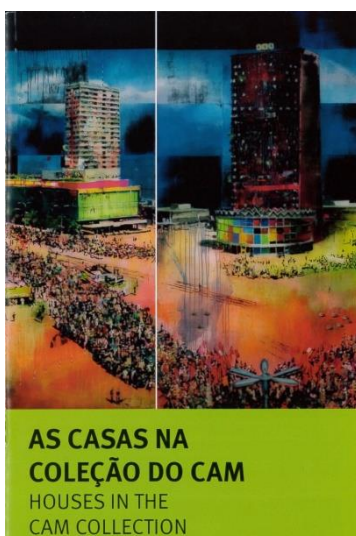
38

- 38 Julião Sarmento
Michael Elbstein
Ian Hamilton Finlay
Gaelan
Manuel Rosa
- 39 João Paulo Feliciano
- 40 Joaquim Bravo
- 41 José de Guimarães
António Sena
Jorge Martins
Joana Rosa
Grega Morais
- 42 Pedro Calapez
Tim Head
Rui Moreira
Jorge Guerra
Pedro Gomes
- 43 António Carneiro
João Queiroz
Hansish Fulton
Paulo Briteiro
Manuel Valente Alves
Rui Vasconcelos
Alexandre Conefrey
- 44 André Gomes
Daniel Blaufuks

45

- 45 Xena
Sofia Areal
- 46 Pedro Froyça
Bill Woodrow
- 47 Miguel Branco
Ana Lapa
José Pedro Croft
- 48 Alexandre Estrela
- 49 Angelo de Sousa
- 50 Rui Chafes
Antony Gormley
Gil Heitor Cortesão
Susanne Thernitz
- 51 Pedro Vieira
José Loureiro
- 52 Julião Sarmento
Manuel Briteiro
Eurico do Vale
João Pedro Vale

* Plano sujeito a alterações



12 | Cadernos das Exposições temáticas da Coleção do CAM

1.3 Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador e Coleção Moderna

Unificação dos dois museus

A partir de 2015, os dois polos museográficos da FCG - Museu Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - procedem a uma das maiores transformações da sua história: unem-se sob uma só direção e equipa. O novo Museu designa-se agora Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador e Coleção Moderna sob a nova direção da curadora britânica Penelope Curtis (1961).

Como mencionado anteriormente, a minha entrada no Centro de Arte Moderna deu-se nesta altura de grandes mudanças, iniciei o estágio em novembro de 2015, no período em que entrou a nova diretora, embora durante alguns meses ainda tenha trabalhado sob a direção de Isabel Carlos⁹². Comecei a colaborar na retrospectiva do artista português José Escada⁹³ e do angolano António Ole⁹⁴, o que me levou a acompanhar de perto o princípio desta transformação.

Embora Penelope Curtis comece a exercer funções como diretora do Museu Calouste Gulbenkian no final de 2015, a programação completa do novo Museu unificado aconteceu apenas em março de 2017. A programação de 2016 apresenta-se como um ano de transição para o novo modelo, com a inauguração das primeiras apresentações semipermanentes da coleção moderna e em junho a exposição *Linhas do Tempo* a partir da qual se começou a designar oficialmente os dois Museus como Col. Fundador e Col. Moderna, mas só em 2017 toda a nova programação entrou em vigor e se pôde analisar o novo modelo programático e a nova utilização de espaços. Tem sido uma altura de desafios, juntar duas equipas que até então não tinham o hábito de trabalhar juntas, apesar de estarem tão perto espacialmente.

O que significa esta nova programação? Como se pensa um novo Museu que engloba dois polos tão diferentes? Parece-me que o objetivo de Penelope Curtis tem

⁹² Isabel Carlos abandona a direção do Centro de Arte Moderna em dezembro de 2015.

⁹³ *Eu não evoluo, viajo. José Escada retrospectiva* na Galeria 1 da Coleção Moderna de 8 de julho a 31 de outubro de 2016. É a partir da exposição de José Escada que o Centro de Arte Moderna recebe a primeira exposição como Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Inaugura também em simultâneo *Portugal em Flagrante*, a primeira de três exposições semipermanentes da coleção Moderna o que vem a reforçar o início da nova fase do CAM como Museu Gulbenkian – Col. Moderna.

⁹⁴ *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* no hall e nave da Coleção Moderna de 17 de setembro de 2016 a 9 de janeiro de 2017.

sido o de transformar os públicos habituais de cada museu e igualar o destaque das duas coleções, a Moderna e a do Fundador, potenciando a sua intersecção. A nova programação tem-se caracterizado por um padrão de utilização de espaços que se divide em quatro linhas de atuação anual:

- Duas exposições de Inverno e Verão na Galeria Principal de Exposições Temporárias da Sede.
- Três exposições “Conversas” na Galeria Inferior da Coleção do Fundador.
- Quatro exposições “Espaço Projecto”, na Galeria de Exposições Temporárias e Sala Polivalente da Coleção Moderna.
- A exposição semipermanente da coleção moderna “Portugal em Flagrante” no hall, pisos 0, -1 e 1 da Coleção Moderna.

A nova definição de espaços e programação

A Galeria Principal de exposições temporárias é um espaço “neutro” entre os dois museus, aqui são programadas as grandes exposições do ano que tentam entrar em diálogo com as duas coleções do novo Museu, tendo muitas vezes um cruzamento entre a arte anterior ao século XX e a arte moderna e contemporânea, o que observo ser uma característica daquilo que o novo Museu quer ser, a exposição *Linhas do Tempo* inaugurou este espaço estabelecendo desde cedo este critério.

A Galeria principal tem uma grande exposição no inverno e outra no verão, tentando fazer uma ligação entre arte antiga e arte contemporânea, com exposições como *Escultura em Filme. The Very Impress of the Object*,⁹⁵ que teve como premissa a análise e representação em vídeo da escultura clássica por sete artistas contemporâneos. É não só um espaço privilegiado na relação que estabelece com o jardim, como também um importante ponto de ligação entre os dois museus, tendo as exposições aqui programadas aproveitado bem estas características.⁹⁶

Mantendo este diálogo entre épocas, a exposição *Do Outro Lado do Espelho*⁹⁷ explorou o papel do espelho na arte, numa combinação de obras de arte, tanto antigas como contemporâneas, com empréstimos e obras das duas coleções do museu. Tem sido também um lugar de grande destaque para artistas portugueses, com a grande retrospectiva de Almada Negreiros e, mais recentemente, a exposição *Pós-Pop. Fora do lugar comum*, que destaca as tendências artísticas de desvio e crítica da Pop durante os anos entre 65 e 75.

O espaço “Conversas” cria um diálogo com a coleção do fundador, as exposições programadas para esta sala muitas vezes contaminam o próprio espaço museográfico da coleção, com peças estrategicamente instaladas para “conversar” com as peças da coleção, indo além do espaço expositivo habitual. Segue, de certa maneira,

⁹⁵ *Escultura em Filme. The Very Impress of the Object* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede de 14 de julho a 2 de outubro de 2017.

⁹⁶ O arquiteto Sommer Ribeiro fala desta ligação no livro sobre os primeiros cinco anos do CAM anteriormente citado: “A Escultura de ar livre estabelece, assim, a ligação natural entre o Museu Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna”. A exposição de Henry Moore na Galeria de exposições temporárias em 1977 foi a catalisadora desta ligação escultórica entre jardim e museu, a utilização do jardim para expor esculturas do artista inglês durante a exposição levou ao estudo do seu uso de maneira mais permanente. É engraçado que a escolha da diretora que veio unir os dois museus recaia sobre Penelope Curtis, especialista em escultura e antiga diretora da Henry Moore Foundation em Inglaterra.

⁹⁷ *Do Outro Lado do Espelho* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede de 26 de outubro de 2017 a 5 de fevereiro de 2018.

características programáticas do antigo museu, uma vez que as exposições têm como ponto de partida um núcleo específico da coleção, ao mesmo tempo que a instalação de peças (muitas vezes das reservas) no âmbito do espaço do museu lembra a tipologia de exposição *Obra em Foco*; a novidade passa pela introdução de artistas contemporâneos, criando conjugações inesperadas entre obras mais antigas e peças atuais.

Este espaço inaugurou com a exposição *Manuela Marques e Versailles. A face escondida do sol*⁹⁸ em que a artista franco-portuguesa (1959) explora as fotografias feitas no palácio de Versailles enquanto este esteve fechado ao público. Numa ligação com as galerias de arte francesa do século XVIII da col. do fundador foi criado um itinerário especial com peças das reservas do museu e fotografias da artista numa ampliação do espaço expositivo. As exposições que se seguiram foram sempre mantendo o foco numa área ou peça da coleção, com a exposição do pintor suíço Helmut Federle (1944)⁹⁹, que inclui cerâmicas safávidas da Coleção do Fundador e cerâmicas marroquinas e japonesas da coleção privada do próprio artista, todas do século XVII, dialogando entre si enquanto articulam a abstração de catorze pinturas apresentadas pelo artista na sala de exposição. Mais recentemente, a exposição *As flores do Imperador*¹⁰⁰ tem como ponto de partida os tapetes da Índia mogol da coleção e levam-nos numa viagem do Oriente à Europa na descoberta fascinante dos intercâmbios culturais que influenciaram os motivos florais que adornam os tapetes.

O “Espaço Projeto” tem na sua génese a ideia de laboratório e experimentação de ideias e tem sido programado para receber artistas em início de carreira, ou com um corpo de trabalho menos conhecido do público. Coabitando o espaço da apresentação semipermanente da coleção, o Espaço Projeto¹⁰¹ traz renovação e inovação ao edifício da coleção moderna, sendo vocacionado para um público nacional e mais ligado ao meio artístico nacional. De certa maneira, engloba tendências programáticas iniciais da criação do Centro, que utilizava a sala de exposições temporárias e polivalente como um lugar mais experimental e de práticas artísticas diversificadas enquanto o resto do

⁹⁸ *Manuela Marques e Versailles. A face escondida do sol* nas Galerias do Museu e Galeria do piso inferior da Coleção do Fundador de 2 de março a 22 de maio de 2017.

⁹⁹ *Helmut Federle. Matéria Abstrata (Pinturas e Cerâmicas)* nas Galerias do Museu e Galeria do piso inferior da Coleção do Fundador, de 8 de junho a 18 de setembro de 2017.

¹⁰⁰ *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* na Galeria do piso Inferior da Coleção do Fundador de 9 de fevereiro a 21 de maio de 2018.

¹⁰¹ É o espaço com mais rotatividade de exposições anualmente. O Espaço da Sala Polivalente é também programado para receber vários eventos, ciclos de cinema, conferências etc. ao longo do ano.

espaço estava mais preparado para receber a coleção. Caracteriza-se por uma programação de exposições individuais e inaugurou com a exposição¹⁰² do artista húngaro Tamás Kaszas (1976), que apresentou um grupo de obras tendo como ponto de partida uma iminente catástrofe ecológica e económica, questionando como poderia a humanidade sobreviver voltando a um ambiente mais rural, ao uso de instrumentos rudimentares e a técnicas de subsistência que o artista transforma artisticamente num “manual de sobrevivência”. Com um equilíbrio entre artistas portugueses e estrangeiros, recentemente foram apresentadas exposições das artistas Mariana Silva (1983)¹⁰³ e Sara Bichão (1986)¹⁰⁴, nos dois casos as obras expostas foram produzidas especialmente para este espaço. A artista Sara Bichão chegou a utilizar durante alguns meses um espaço de reserva do museu para produzir parte das obras que figuraram no “Espaço Projeto”, o que me leva a acentuar mais uma vez a ideia deste espaço como potenciador de novas ideias, contribuindo assim para a participação ativa do Museu na nova produção.

¹⁰² *Tamás Kaszás. Alegria e Sobrevivência* no Espaço Projeto da Coleção Moderna de 2 de março a 15 de maio de 2017.

¹⁰³ *Mariana Silva. Olho Zoomórfico/Camera Trap* no Espaço Projeto da Coleção Moderna de 7 de dezembro de 2017 a 26 de fevereiro de 2018.

¹⁰⁴ *Sara Bichão. Encontra-me, mato-te* no Espaço Projeto da Coleção Moderna de 16 de março a 4 de junho de 2018.



13



14



15

13, 14, 15 | Vista geral da exposição *Escultura em Filme. The Very Impress of the Object* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede



16



17



18

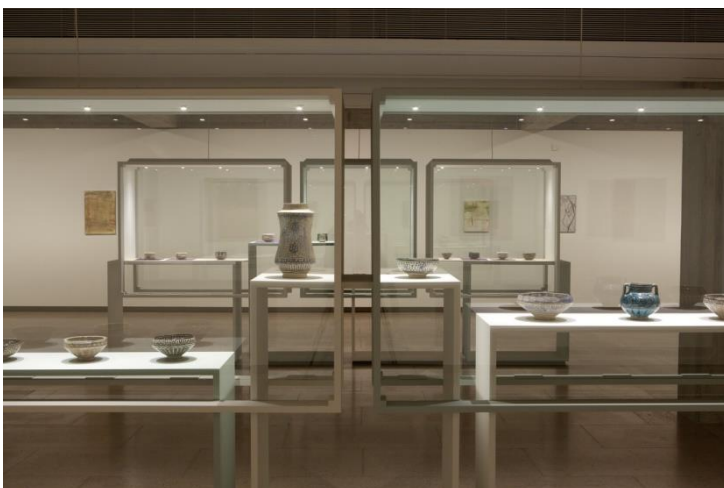
16, 17, 18 | Vista geral da exposição *Do Outro Lado do Espelho* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede



19



20



21

19, 20 | Vista geral da exposição *Manuela Marques e Versailles*. *A face escondida do sol* no espaço “Conversas” e Galerias do Museu da Coleção do Fundador



22



23



24

21, 22 | Vista geral da exposição *Helmut Federle. Matéria Abstrata (Pinturas e Cerâmicas)* no espaço “Conversas” e Galerias do Museu da Coleção do Fundador

23, 24 | Vista geral da exposição *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* no espaço “Conversas”



25



26



27

25, 26 | Vista geral da exposição *Tamás Kaszás. Alegria e Sobrevivência* no “Espaço Projecto”



28



29



30

27, 28 | Vista geral da exposição *Mariana Silva. Olho Zoomórfico/Camera Trap* no “Espaço Projecto”

29, 30 | Vista geral da exposição *Sara Bichão. Encontra-me, mato-te* no “Espaço Projecto”

“Portugal em Flagrante” – Exposição semipermanente da Coleção Moderna

Outra grande modificação na programação é a exposição semipermanente da coleção de arte do antigo CAM, que ocupa agora todo o edifício à exceção do “Espaço Projeto”. Sob o mote de um novo Museu que cruza várias épocas e tempos históricos, esta apresentação da coleção dividida em três “Operações” nos diferentes pisos da Coleção Moderna permite ao espectador atravessar mais de 2 milénios de arte, fazendo um caminho que começa na arte egípcia da coleção do fundador, avançando para o século XX nas galerias da coleção moderna, parte “de um contexto vincadamente internacional até uma narrativa mais historicizada”¹⁰⁵. Existe um esforço nos núcleos iniciais da apresentação da coleção moderna de fazer uma conexão temporal e cronológica entre os dois museus, expondo por exemplo uma escultura de Auguste Rodin (1840-1917) da col. do fundador ao lado de uma escultura de Francisco Franco (1885-1955) da col. Moderna, permitindo ao observador ligar os dois espaços¹⁰⁶ que o jardim separa e, como nota a diretora, “experienciar as duas partes como um todo”¹⁰⁷.

A nova apresentação faz a passagem do *Centro* para o *Museu*, os dois polos museográficos da FCG têm agora na sua génese o uso de uma coleção e a designação *Coleção do Fundador* e *Coleção Moderna* aponta para isso. A diretora explica que ao oferecer “a coleção do fundador temos que oferecer também a coleção moderna - estas têm que ter um estatuto semelhante”¹⁰⁸. É a primeira vez que a coleção moderna é exibida de forma cronológica e sistemática¹⁰⁹ por todo o edifício, dividindo-se por núcleos nos diferentes pisos.

¹⁰⁵ Fundação Calouste Gulbenkian. (2017). *Relatório e Contas 2016*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 55.

¹⁰⁶ Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Linhas do Tempo*. Obtido em 15 de janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/linhas-do-tempo/>

Este tipo de linguagem visual e temporal de ligação entre obras das duas coleções tinha sido já utilizado e aprofundado na exposição *Linhas do Tempo*, nomeadamente a ligação entre Franco e Rodin. Nas coleções existem esculturas dos dois artistas produzidas com apenas um ano de diferença.

¹⁰⁷ Penelope Curtis. (2017). *Museu Calouste Gulbenkian Guia* (Primeira ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12-13

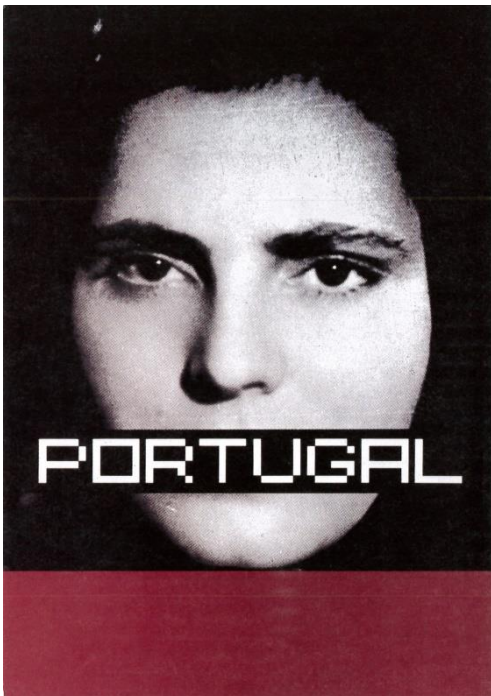
Este é o primeira guia do novo Museu Gulbenkian, publicado em setembro de 2017, que engloba as duas coleções.

¹⁰⁸ Vítor Pinto da Fonseca & Liz Vahia. (s.d.). *Entrevista a Penelope Curtis*. Obtido em 15 de abril de 2018, de Artecapiatal: <http://www.artecapital.net/entrevista-219-penelope-curtis>

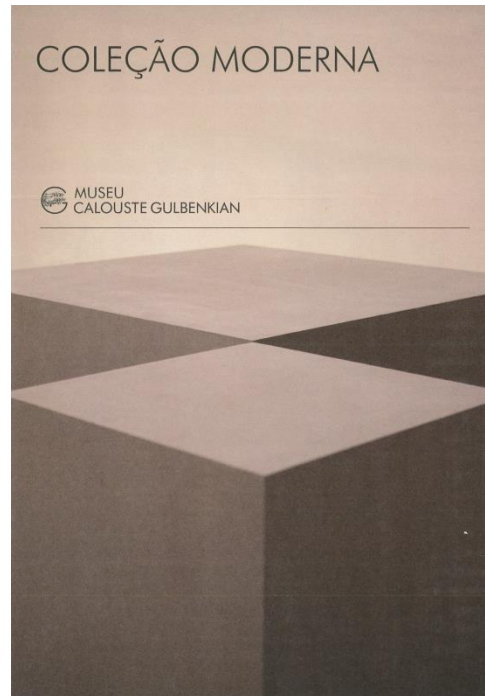
¹⁰⁹ Como abordado anteriormente, quando a coleção foi mostrada pela primeira vez foi utilizado o sistema cronológico de arte portuguesa do séc. XX do crítico e historiador de arte José Augusto-França mas, para além deste sistema ser muito próprio e a única ferramenta histórica relevante na altura, a coleção não tinha o tamanho que tem hoje, nem era tão completa.



31



32



33

31 | Publicidade do Museu Calouste Gulbenkian no metro de Lisboa

32 | Convite para a exposição *Portugal em Flagrante. Operação 1*

33 | Convite para a exposição *Portugal em Flagrante. Operação 3*

A “Operação 1” no piso 01 é composta maioritariamente por obras realizadas em papel da coleção e arquivo, foi criada em colaboração com a Biblioteca de Arte da FCG e a primeira das instalações a inaugurar. Sendo maioritariamente composta por documentação, fotografia e desenho, propõe uma narrativa de Portugal no século XX através de peças que interrogam essa história ensaiando o *modus operandi* das exposições da coleção. Mais tarde inaugura a “Operação 2” no piso 1, onde se expõe obras do núcleo de pintura da coleção e, por último, a “Operação 3”¹¹⁰ que ocupa todo o piso 0 do edifício, com obras de escultura e instalação pontuadas por algumas peças de pintura e fotografia. A exposição cria uma viagem pela arte portuguesa organizando-se segundo períodos marcantes da história nacional no século XX¹¹¹: a Primeira República, o Estado Novo, Pós- 1974 e Pós-2000, em “cada piso há uma progressão cronológica, desde o início do século XX até aos nossos dias”¹¹².

Ao começar, na Primeira República, cria-se uma ligação temporal com a coleção do fundador, com obras de Amadeo de Souza-Cardozo (1887-1918), Sonia Delaunay (1885) e Almada Negreiros (1893-1970), entre outros, embora a coleção tenha poucas peças do início do século¹¹³. Seguindo o sentido cronológico, que nos leva ao Estado Novo¹¹⁴, observamos uma interessante dualidade de obras, umas criadas em Portugal durante o regime repressivo e a censura, outras de artistas que na altura viviam no estrangeiro. Dentro deste espaço temporal, que engloba cerca de quarenta anos, temos vários grupos de artistas e correntes estéticas, nomeadamente os surrealistas António

¹¹⁰ A última “Operação” foi inaugurada em março de 2017, ao mesmo tempo que se inauguraram os novos espaços, marca o início de uma programação toda pensada pela diretora e a sua equipa. Houve um esforço muito grande por parte de toda a equipa para inaugurar três exposições simultaneamente a fim de melhor ilustrar o que viria a ser a nova tipologia de espaços e exposições do recentemente reestruturado Museu Calouste Gulbenkian. A última operação finaliza a total ocupação do edifício da coleção moderna com a exposição da coleção, sendo assim um ponto marcante da nova programação.

¹¹¹ Podemos observar que a curadora Penelope Curtis usou também uma estratégia cronológica aquando da renovação da instituição Tate Britain, da qual foi diretora entre 2010 e 2015. A nova instalação da coleção de arte britânica também se regeu por diretrizes histórico-temporais.

¹¹² Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Portugal em Flagrante*. Obtido em 15 de janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/evento/portugal-em-flagrante/#>

¹¹³ Penelope Curtis. (2017). *Museu Calouste Gulbenkian Guia*, p. 153.

A coleção tem pouco mais de cem pinturas e cerca de dez esculturas do período de 1910-1933, com muitas obras pertencentes a Souza-Cardoso. Ainda assim, é importante apresentar este núcleo de início do século para criar uma ligação cronológica entre as duas coleções.

¹¹⁴ A coleção apresenta um vazio no que toca a obras públicas e escultura no período do Estado Novo. Foram feitos alguns pedidos de empréstimo de escultura a instituições portuguesas para melhor ilustrar esta época, recentemente foram emprestadas obras de Barata Feyo (1899-1990) e Leopoldo de Almeida (1898-1975) dos Museus Municipais da Câmara Municipal das Caldas da Rainha.

Pedro (1909-1966) e António Dacosta (1914-1990)¹¹⁵, os neorrealistas Júlio Pomar (1926-2018) e Marcelino Vespeira (1925-2002)¹¹⁶, o MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa) composto por artistas e arquitetos como José Escada (1934-1980) e Nuno Teotónio Pereira (1922-2016). Destacam-se também nesta época a atribuição de bolsas de estudo da recém-constituída FCG a artistas como Lourdes Castro (1930) em Munique e Paris, o grupo KWY¹¹⁷ em Paris, Paula Rego (1935), Alberto Carneiro (1937-2017) e João Vieira (1934-2009) em Londres¹¹⁸. Mais tarde, uma geração de artistas desiludidos, não só com o regime, a guerra colonial e a curta “primavera Marcelista” partem em busca de novas linguagens.

Avançando para um período Pós-1974, claramente marcado pela revolução, assiste-se a uma abertura da arte portuguesa a novas práticas com exposições como a *Alternativa Zero – Tendências polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* organizada por Ernesto de Sousa (1921-1988), a coleção contém cerca de seiscentas obras produzidas nos cinco anos posteriores à revolução, o que demonstra o espírito efusivo em que se viveu no pós-25 de abril. Os anos 80 e 90 foram marcados pela abertura do Centro de Arte Moderna da FCG, pela entrada de Portugal na CEE e com a internacionalização de uma nova geração de artistas como Julião Sarmento (1948), Pedro Cabrita Reis (1956) ou José Pedro Croft (1957)¹¹⁹, terminando o milénio com a marcante Expo 98. O último período temporal corresponde ao Pós-2000, onde encontramos uma geração de artistas cada vez mais capaz de analisar o seu passado colonial,¹²⁰ como é o caso de Ângela Ferreira (1958) e Vasco Araújo (1975) e onde se examina a crise financeira de 2013. É um período mais recente e em constante mutação, tendo em conta as aquisições anuais da coleção que permitem uma renovação constante.¹²¹

¹¹⁵ António Pedro vive em Paris a partir 1934 e, em 1944, parte para Inglaterra, Dacosta parte para Paris em 1947 e abandona a pintura durante quase 30 anos.

¹¹⁶ Mais tarde, também ele surrealista.

¹¹⁷ A artista Vieira da Silva e o marido Arpad Szenes viviam em Paris desde 1930 (com curta estadia no Brasil durante a segunda guerra mundial) e abriram o seu círculo a uma nova geração de artistas como o grupo KWY que, apoiado pelas bolsas Gulbenkian, lá estudava e trabalhava.

¹¹⁸ Paula Rego estuda na Slade School of Art e Alberto Carneiro na St. Martins School of Art.

¹¹⁹ Penelope Curtis. (2017). *Museu Calouste Gulbenkian Guia*, p. 182.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 186.

¹²¹ No contexto deste relatório pretendo fazer uma pequena introdução e contextualização da nova apresentação da coleção, informação mais completa pode ser encontrada no novo guia dos dois museus assim com no website do museu. A Coleção está também amplamente documentada no website e em várias publicações do antigo CAM.



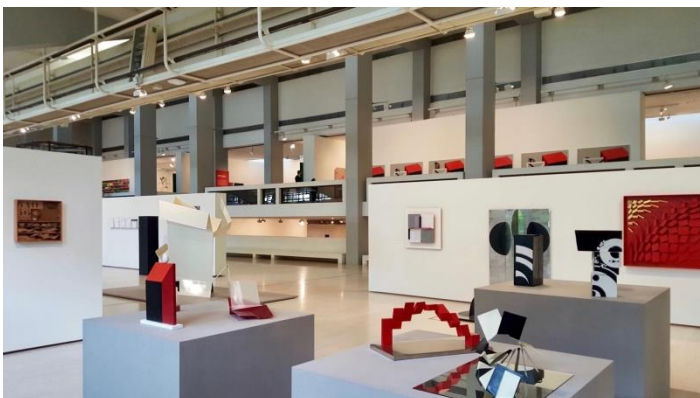
34



35

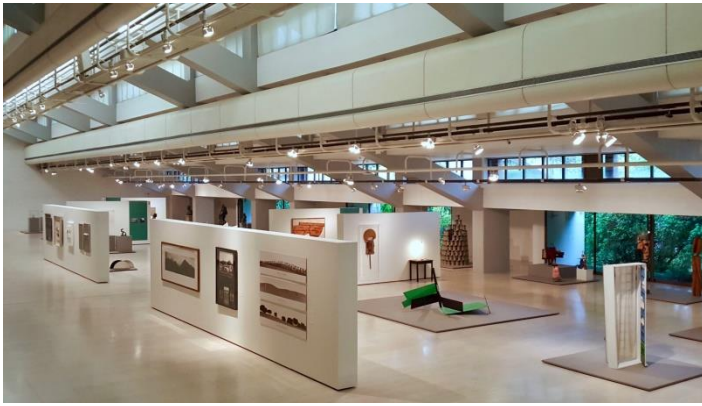


36



37

34, 35, 36, 37 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício



38



39



40



41

38, 39, 40, 41 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício



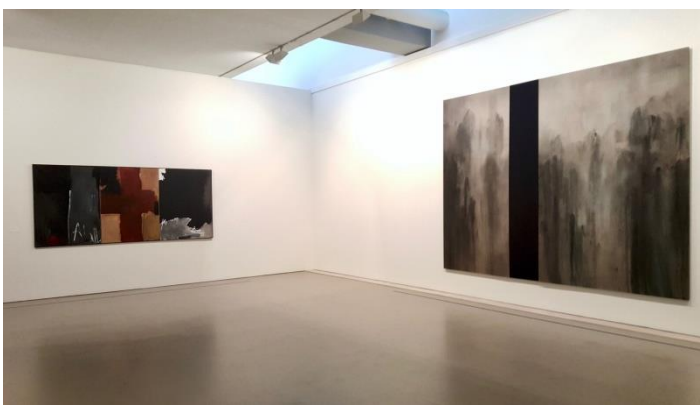
42



43



44



45

42, 43, 44, 45 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício

Alterações na coleção moderna

A nível museográfico, a nova apresentação está aberta à mudança e a uma contínua instalação de obras, pretendendo ter um dispositivo museográfico leve que permita alterações constantes da coleção com o objetivo de quadrimestralmente ter peças novas para ver e regenerar “artistas e núcleos temáticos”¹²². Estas mudanças tornam-se particularmente ricas nos núcleos mais recentes da exposição, pois o museu mantém uma política de aquisições constante desde a criação do CAM, num compromisso contínuo com a criação moderna.

Como se pode manter uma coleção fresca? A coleção atua como um lugar de memória da programação, assim como um espaço de apresentação de novos artistas, pelo que é necessário que esteja em permanente mutação, que sejam feitas aquisições de artistas portugueses mais consagrados ou mais jovens e em início de carreira. Este é um museu em movimento, em renovação, e a sua coleção, que durante tanto tempo permaneceu em reserva, transmite isso. Neste momento existe uma Comissão de Aquisições, Doações e Legados que avalia as aquisições anuais do museu; só em 2016 foram recebidas na coleção cerca de 56 peças novas¹²³ que vêm complementar núcleos de determinados artistas, assim como obras de artistas novos na coleção, o que demonstra que está em crescimento e apresenta agora uma estratégia de aquisições direcionada para melhor representar a “arte portuguesa e as suas relações com o mundo de um modo mais amplo”¹²⁴.

¹²² Lucinda Canelas. (7 de dezembro de 2017). *Artes. Gulbenkian arruma a casa na coleção moderna para a "desarrumar" daqui a uns meses*. Obtido em 15 de janeiro de 2018, de Público: <https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipilon/noticia/gulbenkian-arruma-a-casa-na-colecao-moderna-para-a-desarrumar-daqui-a-uns-meses-1795304>

¹²³ Fundação Calouste Gulbenkian. (2017). *Relatório e Contas 2016*, p. 62

Foram adquiridas obras de António Sena da Silva, Manuel Casimiro e Álvaro Lapa, todos artistas representados na coleção, assim como de artistas mais jovens como Hugo Canoilas, Susana Gaudêncio e Maria Lusitano, artistas que não se encontravam presentes na coleção.

¹²⁴ António Gaeta. (maio de 2018). “Conversa encenada”. *Contemporânea*, 2, 42-59, p. 46.

Entrevista aos curadores e diretores de instituições de arte em Lisboa Delfim Sardo, Penelope Curtis e Pedro Gadanho.



46



47



48



49



50



51

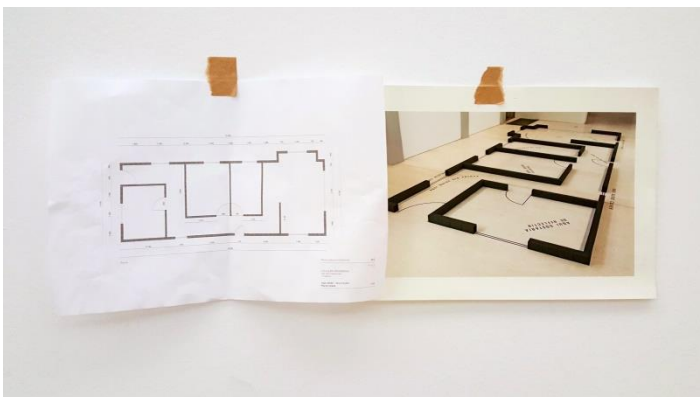
46, 47, 48, 49, 50, 51 | Montagens das alterações na apresentação da Coleção Moderna



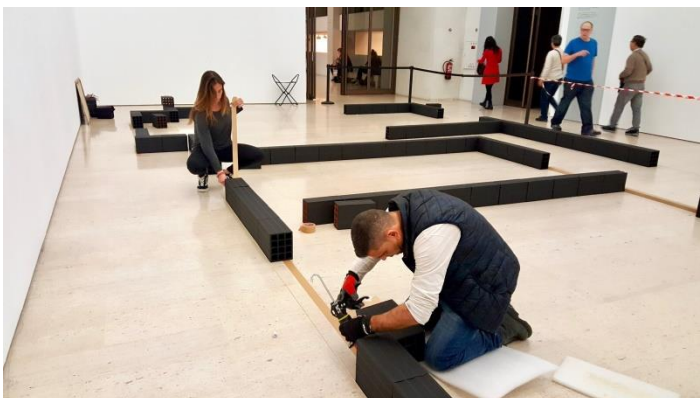
52



53



54



55

52, 53, 54, 55 | Montagens das alterações na apresentação da Coleção Moderna

**Parte 2 – A obra de António Ole a partir da Exposição *Luanda. Los Angeles.*
*Lisboa***

2.1 O Princípio

A exposição *Luanda. Los Angeles. Lisboa* estende-se pelo hall e piso 0 da Coleção Moderna. A produção do artista António Ole é muito vasta e com diferentes formatos, a exposição não apresenta uma linha cronológica estrita, as obras agrupam-se por temáticas da obra do artista assim como uma necessidade de aproveitamento do espaço. Essas temáticas, que vou apresentar neste texto, respondem muitas vezes a uma fase da vida do artista fazendo com que, mesmo sem ter uma linha cronológica, a exposição apresente muitas vezes núcleos de trabalho realizados na mesma época. Como mencionado anteriormente, prevalece a ligação visual entre as obras que se potencia neste espaço que quase não tem paredes. Criar estas ligações entre vários elementos repetidos na sua obra permite olhar a exposição como um todo, com peças separadas por largos anos de conceção, mas sempre visualmente contemporâneas.

António Ole nasce António Oliveira¹²⁵ em Luanda, 1951, numa altura em que os ideais de independência dos países africanos estavam na ordem do dia¹²⁶. Tem avós paternos portugueses da aldeia de Maiorca, perto de Coimbra e Figueira da Foz, onde viveu durante os anos da escola primária, voltando a Luanda para continuar os estudos no Liceu Salvador Correia. Dessa aldeia portuguesa datam as primeiras memórias artísticas e a iniciação ao desenho feita pela tia Sara, irmã do pai, que tinha estudado Belas-Artes no Porto e cedo percebeu o potencial da criança¹²⁷.

O seu primeiro trabalho nesta exposição, *Sobre o Consumo da Pílula*, data de 1970 e foi realizado em Luanda. Podemos tirar algumas conclusões sobre a sua obra a partir desta primeira peça: foi um artista bastante precoce, aos 19 anos era já considerado uma das promessas da arte angolana (Prémio Aquisição, IV Salão de Arte Moderna, Luanda, 1970)¹²⁸; era na altura muito influenciado pela Pop Art¹²⁹, como o

¹²⁵ Conta que devido à semelhança com o nome de António Oliveira Salazar decidiu utilizar António Ole como nome artístico.

¹²⁶ Apenas cinco anos mais tarde, em 1956, forma-se o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

¹²⁷ José António Fernandes Dias. (2004). “Conversando com António Ole”. Em António Ole et al. *António Ole. Marcas de um Percorso (1970/2004)* (pp. 4-37). Lisboa: Culturgest, p. 11.

¹²⁸ Nadine Siegert. (2016). “Zoom in e Zoom out. Viajando através do tempo pela obra de António Ole”. Em António Ole et al. *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 71-77). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 71.

¹²⁹ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”. Em António Ole et al. *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 33-52). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 33.

próprio conta em várias entrevistas. Sabemos que a obra gerou indignação na altura, pelos seus contornos satíricos ao uso da pilula contracetiva¹³⁰, o que demonstra já o interesse de Ole pela rutura, pela quebra e pela ambiguidade.

Reparamos também em algo, que no trabalho de outros artistas seria um pormenor, mas que em Ole é fundamental: a data e o local. Estamos em 1970, no auge da luta armada pela independência, em Luanda, o seu país de origem, a terra que com tanto cuidado vai documentar e trabalhar no seu percurso. A obra de Ole vive de geografias, é feita do viajante, do seu vagar e das suas descobertas, completamente informada pelo local onde está em determinado momento.

Cedo se interessa pela pintura e pelo desenho, através do seu professor do Liceu, Eduardo Zink que apresenta à obra de Ole “[Pablo] Picasso, [Georges] Braque, (...) Paul Klee, [Fernand] Léger”¹³¹, descobre o cubismo, a Pop Art e a banda desenhada. São características deste estilo inicial do artista, a obra *Sobre o Consumo da Pilula* e a série *Paisagem Doméstica*, Luanda, 1974, que habitam o mesmo espaço na exposição *Luanda. Los Angeles. Lisboa*. Vem para Lisboa frequentar o curso de arquitetura, o seu grande sonho, mas tudo isto acontece numa época de grandes revoltas estudantis, o que levou a Escola Superior de Belas Artes a estar fechada durante quase três anos. Visita vários ateliers de artistas portugueses durante este tempo em Lisboa, mas acaba por voltar para Luanda, perante a não abertura da Escola. Esta ausência de uma educação formal em Belas Artes, permitiu ao artista um percurso plástico muito híbrido e autobiográfico, dotando-o de uma grande liberdade e ausência de preconceitos no uso de todos os materiais, mesmo os mais “pobres”.

Nesta entrevista que faz ao artista para o catálogo da exposição na Gulbenkian, a curadora Isabel Carlos nota a ligação entre a banda desenhada e o cinema no uso do *story board*.

¹³⁰ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*. O artista conta-me que o quadro criou uma grande polémica na altura e que o Movimento Nacional Feminino conseguiu “movimentar-se e proibir que a pintura fosse exposta porque consideraram que era uma coisa muito insultuosa para a Igreja”.

¹³¹ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*. Na mesma conversa, o artista descreve-me este seu percurso de Liceu e a influência que a Pop Art e o Cubismo tinham na sua obra na altura do professor Eduardo Zink assim como a influência da Banda Desenhada que circulava entre as pessoas da sua idade, na altura “éramos infestados pela cultura americana”, conta Ole.



56



57



58

56 | *Sobre o Consumo da Pílula*, 1970

57 | *Série Paisagem Doméstica*, 1974

58 | Vista das obras *Sobre o Consumo da Pílula*, 1970 e *Série Paisagem Doméstica*, 1974 na exposição

2.2 Um novo “Ritmo” – O cinema a documentar o processo de independência de Angola

De volta a Luanda, inicia as suas experiências no cinema numa altura caracterizada por uma grande euforia, mas também uma grande dificuldade de meios. Devido à escassez de estruturas de apoio ao cinema, os artistas eram levados a depender das organizações do Estado. Convencido da importância de uma indústria de cinema nacional, o MPLA criou a *Televisão Popular de Angola* e o *Instituto de Angolano de Cinema* (IAC, 1977), à data não existiam estruturas de cinema em Angola pois o governo colonial nunca encorajou muito a produção cinematográfica nas colónias, o que levou a um grande investimento por parte do novo estado¹³².

Em 1975, começa a trabalhar na recém-criada *Televisão Popular de Angola*, onde permaneceu durante doze horas de seguida a documentar a declaração de independência de Angola pelo MPLA de Agostinho Neto (1922-1979), a 11 de novembro desse mesmo ano, com a cidade de Luanda cercada por tropas da FNLA, de Holden Roberto (1923-2007), e UNITA, de Jonas Savimbi (1934-2002).¹³³ A partir desta altura, o artista documenta ferozmente o processo de independência do seu país com documentários como *Carnaval da Vitória*, Luanda/Benguela, 1978 e *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, Luanda, 1978¹³⁴, com o apoio do IAC, havia a necessidade de criar uma nova identidade nacional.

A exposição no Museu Gulbenkian é a primeira retrospectiva do artista a incluir a sua obra cinematográfica. Os filmes são apresentados no princípio da exposição, *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, 1978 e *No Caminho das Estrelas*, Angola, 1980 nas salas de projeção no hall e *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, Angola, 1982 numa “black box” construída para o efeito, na entrada do piso 0, sendo a primeira obra que

¹³² Margrit Prussat. (2009). “Ritmos de Angola: On the Cinematic Work of António Ole”. Em António Ole et al., *António Ole: Hidden Pages* (pp. 106-121). Beyreuth: Peter Hammer Verlag, p. 108.

¹³³ MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).

Angola viveu uma Guerra Civil brutal entre 1975 e 2002. O MPLA dominava, após derrota da FNLA, a cidade de Luanda e terras adjacentes, a UNITA tinha base no Planalto Central. Quando em Luanda, o presidente do MPLA Agostinho Neto, proclamava a independência da República Popular de Angola, Jonas Savimbi anunciava, no Huambo, a criação da República Democrática de Angola. O MPLA era maioritariamente apoiado por Cuba, e subsequente União Soviética, e a UNITA pelas forças da África do Sul.

¹³⁴ Foi com estes dois filmes que Ole se candidata e entra na UCLA em Los Angeles.

vemos quando entramos neste espaço. Parece-me essencial para uma melhor compreensão do seu percurso, como explorarei mais à frente, conseguimos observar nestes filmes aqueles que serão os elementos mais marcantes da sua obra plástica como a libertação de Angola, o fascínio pela arquitectura dos musseques, o mar e a viagem. Em *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978, somos apresentados a um novo ritmo de liberdade que se forma no musseque, ritmo esse que vai influenciar a obra do artista até hoje, como podemos observar no colossal *Township Wall*, Düsseldorf, 2004. Estas duas obras confrontam-se no espaço do hall, separadas por anos de concepção, mas profundamente contemporâneas a nível visual.

Para melhor compreender a obra do artista, especialmente o cinema documental, foi importante a familiarização com as várias correntes intelectuais, geradoras e contemporâneas, dos movimentos de libertação africanos, que se dedicaram ao estudo do colonialismo e os seus efeitos nas populações indígenas, assim como todo movimento de renovação cultural *Négritude*¹³⁵. Foi particularmente relevante a leitura da obra de Frantz Fanon (1925) *The Wretched of the Earth* (Os Condenados da Terra) de 1961, aconselhada pela curadora Rita Fabiana. A descrição do sistema arquitetónico repressivo de construção da cidade colonial, no célebre capítulo “Concerning Violence” (Sobre a violência), foi essencial para perceber o papel dos musseques nos documentários de Ole e mais alargadamente, no dia a dia de luta dos movimentos de libertação de Angola¹³⁶.

¹³⁵ Para este efeito, contribuiu especialmente o extenso catálogo da exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* que faz um levantamento da história dos movimentos de libertação africanos e consequentes movimentos intelectuais, literários e artísticos que os acompanharam, assim como o seminário *Dis-Orienting Europe. Reading Césaire and Fanon in the 21st Century* do Independent Study Program da Escola de Artes Visuais Maumaus com a professora Manuela Ribeiro Sanches.

¹³⁶ Frantz Fanon nasceu na ilha da Martinica, foi um psiquiatra e filósofo que estudou os efeitos psicológicos que os métodos violentos do colonialismo tinham sobre os indígenas, escrevendo largamente sobre o assunto. Juntou-se à *Front de Libération Nationale*, FLN, na luta pela independência da Argélia, morreu de cancro nos EUA em 1961, um ano antes da libertação da Argélia.



59



60



61

59 | Entrada da exposição, hall, do lado direito as duas salas onde estavam projetados os filmes

60 | Vista do hall com a obra *Township Wall*, 2004 em frente às salas de projeção

61 | Entrada para o piso 0 com a “black box” onde estava projetado o filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982

O Ritmo do N’Gola Ritmos, Angola, 1978

“É preciso contar a história de novo, é preciso contar a história do princípio, e no princípio existia o ritmo, mas o ritmo era clandestino, então o ritmo se fez N’Gola Ritmos.”¹³⁷

Assim começa o filme documentário de Ole, com a narração de um texto de José Luandino Vieira (1935), que vai acompanhando as filmagens dos N’Gola Ritmos e os musseques de Luanda. O filme conta os altos e baixos deste histórico grupo musical angolano, fundado por um conjunto de jovens no fim dos anos 40 “em casa do camarada Manuel dos Passos”¹³⁸ aos domingos à tarde, em Luanda. Documenta principalmente o reencontro de todo o grupo, passados 30 anos, já numa Angola independente, à medida que se intercala com imagens de arquivo e imagens da cidade, sempre ao som da música dos N’Gola Ritmos.

As primeiras cenas, sem cor, mostram Luanda, primeiro a cidade dita europeia e colonial, limpa, com um polícia sinaleiro que impõe a ordem no trânsito. Depois imagens dos musseques¹³⁹, os bairros dos indígenas, dos pobres, onde se diz que nasceu o ritmo e os ideais de luta: “os musseques crescem, ao ritmo da história, crescem, multiplicam-se. Babilónias de volumes, superfícies, arranjos”.¹⁴⁰ Frantz Fanon explora mais aprofundadamente este sistema de segregação da cidade colonial, a cidade do colono, “a strongly-built town, all made of stone and steel” (fortemente construída, toda feita de pedra e aço)¹⁴¹ e a fronteira criada para separar estes dois espaços, “This world divided into compartments, this world cut in two is inhabited by two different species” (este mundo dividido em compartimentos, este mundo cortado em dois é habitado por duas espécies diferentes).¹⁴² A urbe, a arquitectura, a divisão, são elementos muito fortes neste documentário que nos apresenta os N’Gola ao ritmo da sua cidade.

¹³⁷ António Ole. (1978). *O Ritmo do N’Gola Ritmos* [Filme]. Angola, min. 02:25.

¹³⁸ *Idem, ibidem*, min. 14:09.

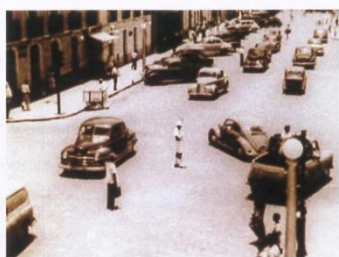
¹³⁹ O “musseque” (expressão que em língua nacional kimbundu significa “onde há areia”, por oposição à zona asfaltada) é o espaço de transição entre o universo rural e a cidade.

¹⁴⁰ António Ole. (1978). *op. cit.*, min. 03:13.

¹⁴¹ Frantz Fanon. (2001). “Concerning Violence”. Em Frantz. Fanon, *The Wretched of the Earth* (pp. 27-84). London: Penguin Books, p. 30.

Tradução da língua inglesa feita por mim.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 30.



62



63



64

62 | A cidade colonial, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978

63 | Os Ngola a atuarem ainda novos, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978

64 | O grupo reúne-se 30 anos depois, passeiam pelo BO, Bairro Operário, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978

É interessante a repetida utilização das palavras “no princípio”, é uma linguagem quase bíblica, que fala do berço da nação, como a bíblia fala da criação do mundo. “Então o ritmo se fez”, o ritmo como o princípio do nascimento de um novo país, esse novo ritmo escondido que leva “o povo da luta clandestina à luta armada, e da luta armada à vitória”¹⁴³. A descolonização, descreve Fanon, traz sempre “a natural rhythm into existence, introduced by new man, and with it a new language and a new humanity. Decolonization is the veritable creation of new man” (à existência um ritmo natural, introduzido por homens novos, e com ele uma nova linguagem e uma nova humanidade. A descolonização é a verdadeira criação de homens novos).¹⁴⁴

Os N’Gola Ritmos são inicialmente apresentados em imagens de arquivo, ainda novos e vestidos com roupas tradicionais angolanas, enquanto tocam a música *Django Ué*. O documentário vai acompanhar o reencontro do grupo, trinta anos depois, numa Angola independente. Ensaíam animadamente, depois de anos de silêncio e prisão, renascem “do pó das lutas, da luz das memórias”¹⁴⁵.

O filme contém uma série de testemunhos e entrevistas a membros do grupo, com maior destaque para Liceu Vieira Dias (1919)¹⁴⁶, considerado o “pai” da música popular angolana. Numa primeira instância, os N’Gola fizeram um trabalho muito importante de antropologia musical, recuperando músicas populares e cantadas em Kimbundu, dando-lhes um novo arranjo.¹⁴⁷ Era importante fazer um trabalho de divulgação da música angolana assim como uma “consciencialização política, de chamada à consciência nacional, a par do aproveitamento de temas folclóricos, temas populares que se estavam a perder”¹⁴⁸ com conta Vieira Dias.

Existia a necessidade da criação de uma identidade nacional, da procura de raízes¹⁴⁹, por isso vão usar o estilo musical do Semba¹⁵⁰. A sua imagem também é muito

¹⁴³ António Ole. (1978). *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, min. 03:40.

¹⁴⁴ Frantz Fanon. (2001). “Concerning Violence”, p. 28.

¹⁴⁵ António Ole. (1978). op. cit., min. 04:52.

¹⁴⁶ Data de nascimento não é completamente certa, existem algumas dúvidas relativamente aos seus registos de nascimento. É também um dos membros fundadores do MPLA.

¹⁴⁷ Marta Lança. (12 de junho de 2010). *Recordar Liceu Vieira Dias*. Obtido em 10 de setembro de 2016, de Buala.org: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>

Entrevista ao realizador Jorge António sobre o documentário “O Lendário ‘tio Liceu’ e os Ngola Ritmos” que e aborda a figura mítica de Liceu Vieira Dias e o seu grupo Ngola Ritmos.

¹⁴⁸ António Ole. (1978). *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, min. 15:37.

¹⁴⁹ Podemos encontrar aqui uma ligação a vários movimentos de renovação cultural da época, como o *Négritude* de Aimé Césaire ou o *Harlem Renaissance* de Langston Huges, ligado aos direitos civis americanos.

característica, vestiam roupas tradicionais de Angola, como se da armadura de um soldado se tratasse, a música era para eles uma forma de lutar sem armas, de resistência cultural.

O Kimbundu não era percebido pelos portugueses o que, ao início, lhes dava a cobertura para cantar músicas de resistência, com um teor de crítica ao regime vigente¹⁵¹. Tiveram um papel essencial no início da luta clandestina, tanto pelas suas letras como pelo encobrimento que davam a várias reuniões políticas, que aconteciam disfarçadas de festas onde cantavam. Muito conhecidos do público angolano da altura, ajudavam a mobilizar as populações que os viam atuar, facilitando a passagem disfarçada de uma mensagem política a um grupo maior de pessoas. Um dos membros do grupo conta que em qualquer lugar em que fossem atuar, deixavam panfletos políticos, promovendo a luta pela independência.

Mais tarde, a polícia colonial apercebeu-se da ação política de vários membros do grupo, o que levou à prisão de Vieira Dias e Amadeu Amorim. Liceu esteve preso no Campo de trabalho do Tarrafal, em Cabo Verde, durante grande parte da guerra colonial, até 1969. Estes dois elementos estavam ligados ao Movimento para a Independência de Angola (MIA), mais tarde, as músicas dos N'Gola Ritmos abriram as emissões de rádio clandestinas do MPLA.

Acompanhamos o grupo num colorido passeio pelo Bairro Operário, onde se juntavam na juventude, “a lição do ritmo, mesmo nas mais degradantes condições de vida, o povo cria beleza. Aqui (...) o N'Gola Ritmos se fez beleza de ritmo”¹⁵². As imagens dos musseques de Luanda são uma referência por todo o filme, como que uma personagem silenciosa, mas sempre presente, o cenário da luta onde tudo começou. É com facilidade que relacionamos estas imagens dos musseques, que ao longo do filme vão ganhando cor, como que a despertar eles também para uma nova Angola, com a série *Township Wall* que o artista vai produzir anos mais tarde.

¹⁵⁰ Estilo musical tradicional de Angola muito ligado à diáspora africana no Brasil, com o samba. O tema da diáspora e da viagem é mais tarde trabalhado por Ole.

¹⁵¹ Por exemplo a música *Muxima*, uma das mais conhecidas do grupo, é uma canção tradicional angolana, que exprime o pedido de alguém que, ao ser acusado de feitiçaria, pede que o levem ao santuário da Muxima para provar que está inocente. Segundo a crença popular, os feiticeiros morrem ao entrar no santuário. Liceu Vieira Dias, fez um arranjo desta canção, que se tornou no maior êxito que o grupo teve. Inúmeros artistas têm vindo a interpretar esta canção popular, que se tornou quase num hino.

¹⁵² António Ole. (1978). *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, min. 34:53.

A certa altura do filme, os musseques voltam a perder a cor. Somos visitados pelo apresentador Carlos Cruz, em 1965, a dissertar um texto mastigado sobre as paisagens pitorescas e o colorido folclore de Angola, enquanto apresenta os N'Gola Rítmicos na metrópole. Estas palavras, são friamente confrontadas com imagens sem cor da pobreza gritante dos musseques, lembrando a hipocrisia do regime e a ironia que é ouvir o grupo cantar em Kimbundu, enquanto são aplaudidos por uma plateia de pensamento turvado pelas ideias de Luso-Tropicalismo.¹⁵³

Ao som de um melancólico fado português, vemos várias imagens de arquivo a preto e branco de António de Oliveira Salazar e do exército português durante a guerra colonial. Isto é um pormenor importante, perante estas imagens os N'Gola não cantam, num filme povoado pelos ritmos do grupo do princípio ao fim, este momento de silêncio fala alto. Somos também confrontados com o relato que um dos membros do grupo, preso no Tarrafal durante anos, faz sobre o tempo de desespero que lá passou. Depois disso, os N'Gola voltam a cantar, mas o seu tom mudou, o ritmo euforizante do princípio do filme transforma-se agora num lamento.

O documentário termina como começa, com os N'Gola a cantar: “E o ritmo se fez história, e a história deu N'Gola Rítmicos, ritmos de luta, ritmos de consciência, de coragem e paciência, ritmos de anos e noites, dias, longas semanas, minutos e séculos. E o ritmo se fez luta, vitória, é preciso contar, é preciso cantar”.¹⁵⁴

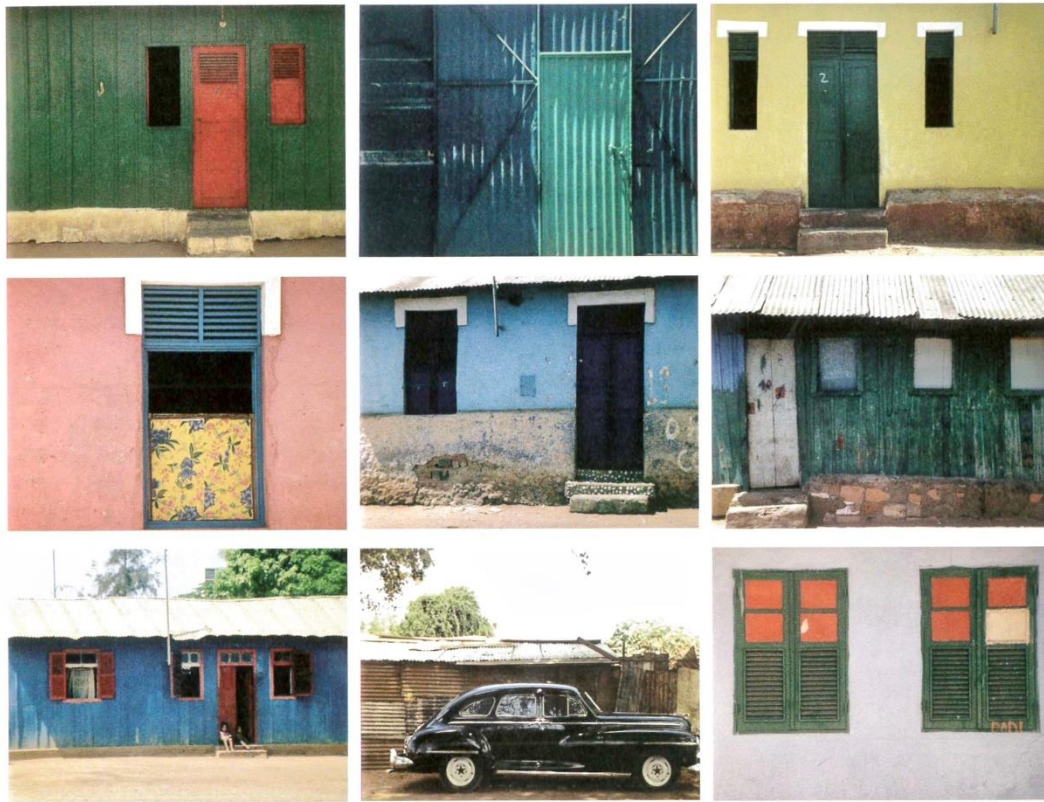
Existem vários aspetos da obra de António Ole que se manifestam marcadamente neste filme. Mesmo documentando os N'Gola, existem muitos pormenores visuais e conceptuais característicos do artista, a cidade de Luanda, o sussurro da luta, a desordem do musseque, tudo temas que depois modelam a sua obra

¹⁵³ Luso-tropicalismo: termo criado pelo antropólogo brasileiro Gilberto Freyre. Teoria que estuda a presença dos portugueses nas colónias, foi muito popularizada a seguir à segunda guerra mundial tendo havido um grande esforço das autoridades portuguesas em partilhar estes estudos com a comunidade internacional.

Após a criação da ONU começa a existir pressão da comunidade internacional para a autodeterminação de cada povo, os países que detinham colónias foram aconselhados a preparar a emancipação dessas terras, embora só no fim dos anos 50 as colónias comecem a ganhar independência, o ano de 1960 vê 17 países Africanos a ganharem independência. Esta pressão levou o Governo Português a procurar justificar a presença portuguesa nas colónias, passaram a ser chamadas mais uma vez de “províncias ultramarinas”, a teoria era a de uma continuação do espaço territorial português, não de uma colónia. E não sendo uma colónia, os portugueses também não se portavam como colonos, eram diferentes dos outros povos da Europa na sua presença. Tinham em si séculos de misturas com outros povos, de mestiçagem e de cultura crioula. Eram supostamente diferentes porque se misturavam com os indígenas, não apenas um grupo exterior que os governava, revelando uma ausência de preconceitos contra a miscigenação.

¹⁵⁴ António Ole. (1978). *O Ritmo do N'Gola Rítmicos*, min. 58:32.

plástica. Quando no filme se descreve a ação da polícia política e os seus interrogatórios, Ole filma o corpo de um negro, com o tronco em tensão, mãos amarradas e na cara uma expressão aterrorizada. Esta representação, relaciona-se com a imagem do corpo não identificável que o artista vai usar recorrentemente nas suas instalações dos anos 90, mais concretamente na obra *Hidden Pages, Stolen Bodies*, Lisboa/Grahamstown/Luanda, 1996-2001, onde este corpo em stress é desenhado por cima de registos de escravos. Depois o mar, o barco em movimento que nos leva pelas águas enquanto os N'Gola cantam por trás. A componente do viajante, que tanto vai acompanhar sua obra. O elemento da água é também recorrentemente utilizado pelo artista para aliviar um certo peso que a violência imprime ao seu trabalho.



65



66

65 | Os musseques, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978

66 | *Township Wall*, 2004



67



68



69

67 | Relato dos interrogatórios da Polícia Política, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978

68, 69 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 na exposição

No Caminho das Estrelas, Angola, 1980

O segundo filme da exposição “uma homenagem poética ao camarada Agostinho Neto”, foi produzido e realizado por Ole sob a orientação da União dos escritores Angolanos, com poemas de António Agostinho Neto, António Jacinto (1924-1991), Arnaldo Santos (1935), José Luandino Vieira¹⁵⁵. É um documentário que traça os passos do médico, poeta e político António Agostinho Neto, criado logo após a sua morte em 1979, com a estrutura do filme criada “em cima da sua própria poesia”.¹⁵⁶

Ole parte “por essa Angola fora a filmar”¹⁵⁷ em busca do local de nascimento de Neto, colecionando relatos de quem o conheceu. A carga poética da narração, a música, as imagens das terras africanas, imprimem ao filme a qualidade de um ensaio visual, mais do que um documentário sobre a personalidade do primeiro Presidente de Angola. Os filmes de Ole têm sempre esta entoação poética, que vai acompanhar todo o seu trabalho artístico. Nos primeiros anos depois da independência, a sua intenção fundamental “era tornar a história de seu país mais visível”, não queria utilizar a arte como uma arma política, mas como uma “cultural memory” (memória cultural)¹⁵⁸, não é um homem de panfletos e militâncias, gosta da sua independência, de pensar pela sua cabeça.¹⁵⁹

O título do filme é inspirado no poema de Agostinho Neto *O Caminho das Estrelas*, começa com várias imagens da vastidão da paisagem angolana enquanto é narrado o poema de Neto:

Seguindo
o caminho das estrelas
pela curva ágil do pescoço da gazela
sobre a onda sobre a nuvem
com as asas primaveris da amizade

(...)

A liberdade nos olhos
o som nos ouvidos

¹⁵⁵ Que tinha já escrito o texto narrado no documentário *O Ritmo do N'Gola Ritmos*.

¹⁵⁶ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 35.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 36.

¹⁵⁸ Margrit Prussat. (2009). “Ritmos de Angola: On the Cinematic Work of António Ole”, p. 106.

¹⁵⁹ Isabel Carlos (2016). op. cit., p. 42.

das mãos ávidas sobre a pele do tambor
num acelerado e claro ritmo
de Zaires Caláaris montanhas luz
vermelhas de fogueiras infinitas nos capinzais violentados
harmonia espiritual de vozes tam-tam
num ritmo claro de África¹⁶⁰

Agostinho Neto nasce a 17 de setembro de 1922 na região de Icolo e Bengo, parte do antigo reino de Ngola Kiluanji Kia Samba.¹⁶¹ De grandes tradições guerreiras e de resistência ao colonialismo, era uma das regiões onde havia maior população negra escolarizada de Angola.¹⁶² Exatamente no local onde era a casa de Neto, Ole filma o testemunho de um antigo colega da escola que descreve a inteligência superior do homem a quem os colegas apelidaram de “o justiceiro”¹⁶³, pelo papel maturo e justo com que atuava nas brigas entre os miúdos da escola.

Vamos acompanhando os caminhos liderados por Neto até à independência de Angola, com recurso a imagens de arquivo do líder e dos seus soldados do MPLA, que se intercalam com imagens filmadas por Ole nos mesmos trilhos, enquanto ouvimos uma guitarra e o narrador: “Aqui, há de o sol amanhecer brilhando. (...) e os homens irão trilhando caminho que ninguém trilhou, então surgirá a poesia.”¹⁶⁴ O filme apresenta os momentos essenciais da luta da libertação, como o acordo de Lumaneji, em outubro de 1974, a vitoriosa volta de Agostinho Neto a Luanda, em fevereiro de 1975, a declaração da independência de Angola e os festejos nas ruas, em novembro de 1975 e, por fim, a morte de Agostinho Neto, em setembro de 1977.

O ritmo e a música voltam a povoar o filme, Ole regista dois homens que cantam e tocam na Marimba, uma animada roda de tambores, um ancião que entoia uma música ao som de uma Kissange. Estes registos das várias aldeias do sul de Angola, das suas tradições folclóricas, musicais e funerárias¹⁶⁵ acabam por se tornar numa segunda personagem do filme. Seguindo o padrão de *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, as filmagens

¹⁶⁰ Agostinho Neto. (1974). *Sagrada Esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

¹⁶¹ Distrito de Luanda.

¹⁶² Maria Eugénia Neto & Irene Neto. (2011). *Agostinho Neto e a Libertação de Angola, 1949-1974: Arquivos da Pide-Dgs*. Luanda: Fundação António Agostinho Neto.

¹⁶³ António Ole. (1980). *No Caminho das Estrelas* [Filme]. Angola, min. 10:57

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, min. 15:25

¹⁶⁵ José António Fernandes Dias. (2004). “Conversando com António Ole”, p. 11.

das tradições, das danças, das máscaras e dos ritos vão pautando as imagens de arquivo da guerra de libertação e as longas filmagens da paisagem.

Mesmo sendo um filme sobre Agostinho Neto, vemos o interesse de Ole em documentar o povo de Angola e a sua maneira de viver, assim como elementos da arquitectura e do folclore que mais tarde vão povoar o seu trabalho plástico. Através do cinema começa a encontrar a sua linguagem pictórica. Se em *O Ritmo dos N'Gola* *Ritmos* retrata uma população urbana, em *No Caminho das estrelas* existe uma grande preocupação pela população rural e o folclore.



70



71



72



73

70, 71 | Stills do filme *No Caminho das Estrelas*, 1980

72, 73 | O filme *No Caminho das Estrelas*, 1980 no espaço de exposição

Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida, Angola 1982

Ver estes três filmes de forma cronológica é, de certa maneira, uma “aula” sobre a história recente de Angola. Começa na euforia da independência, com Ole a documentar o reencontro dos N’Gola Ritmo, segue para uma obra mais poética, sobre a vida e luta de Agostinho Neto, e culmina no filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, de carácter mais pesado, que relata o dia a dia de uma camponesa durante a guerra civil angolana. Foi realizado a partir de uma encomenda da UNICEF, quando Ole já vivia e estudava cinema em Los Angeles, e apresenta pela primeira vez uma narrativa ficcionada na sua filmografia.¹⁶⁶

Este documentário descreve a vida de uma mulher na região de Nambuangongo, local severamente marcado pelo trabalho forçado nas plantações de café coloniais. O artista conta que encontrou Conceição “na estrada, com o filho às costas” e lhe deu boleia, o que o levou a pensar “um filme todo à volta de uma mulher camponesa”¹⁶⁷. Começa com imagens de Conceição e outras mulheres a cantar e a trabalhar seguindo-se uma introdução ao passado de trabalho forçado da região, com uma rítmica montagem de imagens de antigos símbolos e monumentos portugueses agora vandalizados: “ruínas e insígnias desbotadas são os últimos sinais do império”.¹⁶⁸

Em 1961, houve uma grande revolta de trabalhadores de café no Norte, o que levou à abolição do sistema de trabalho forçado. Devido aos bombardeamentos e massacres em resposta à revolta, grande parte da população fugiu ou se recusava a trabalhar. Isto levou a que o governo colonial impusesse à força a migração de trabalhadores do Planalto Central, “os fazendeiros iam buscar populações inteiras ao sul, a Bailundo”¹⁶⁹. Após a independência em 1975 este sistema acabou, “um dia qualquer de Conceição Tchiambula, (...) estabelece a ligação entre esse passado e o presente ainda marcado pela sua herança”.¹⁷⁰

Como sugere o título, o filme acompanha um dia na vida desta camponesa, do acordar ao deitar. Somos convidados a entrar na casa de Conceição, que acorda os filhos para irem para a escola, tem 27 anos de idade e 5 filhos, diz o nome de cada um deles. É

¹⁶⁶ Rita Fabiana. (2016). “Insula ou o corpo de obra”. Em António Ole et al. *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 59-63). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 62.

¹⁶⁷ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 52.

¹⁶⁸ António Ole. (1982). *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida* [Filme]. Angola, min. 02:10.

¹⁶⁹ Isabel Carlos (2016). op. cit., p. 51.

¹⁷⁰ António Ole. (1982). op. cit., min. 03:20.

a história de uma mulher nas profundezas de Angola, da dureza de uma vida marcada por um passado de violência colonial e um presente de guerra. Populações inteiras foram dizimadas, a irmã de Conceição visitou a família e relata que “encontrou tristeza”, grande parte a morrer com “a doença” ou com “os fantoches da UNITA”¹⁷¹.

O artista documenta Conceição e as demais mulheres a trabalhar na fazenda de café, com os filhos às costas, dividindo o seu dia entre o trabalho do campo, as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos. Em Angola, a agricultura é maioritariamente entregue à população feminina, Ole atendeu à necessidade de falar deste trabalho das mulheres “nas zonas rurais”¹⁷², demonstrando a desigualdade e a dureza do seu dia a dia. Somos também apresentados à vida na fazenda e os seus momentos de lazer e comunidade, mulheres a lavar roupa no rio enquanto dão banho aos seus bebés, um grupo de crianças a cantar e dançar, rapazes a jogar com pedrinhas, imagens que trazem humanidade e doçura ao relato da vida de Conceição.

Este documentário, apresenta-nos outra faceta dos interesses do artista: a procura e investigação sobre o trabalho forçado e escravatura, que vai influenciar grande parte das instalações dos anos 90. Enquanto os dois primeiros filmes são apresentados lado a lado no princípio da exposição, *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, marca a entrada no piso 0, relacionando-se diretamente com a instalação *Hidden Pages, Stollen Bodies*, 1996-2001 feita a partir de uma pesquisa de arquivo que o artista realizou a registos do comércio de escravos.

¹⁷¹ Durante a guerra civil angolana, a facção da UNITA estava maioritariamente na zona do Planalto Central. Como explicado no filme, muita da população do Planalto Central foi forçada a migrar para trabalhar nas fazendas de café da região de Nambuamongo.

¹⁷² Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 52.



74



75



76



77

74, 75 | Stills do filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982

76 | O filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982 no espaço de exposição

77 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, em frente ao filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982

2.3 Encontra a sua “africanidade”

Entre 1981 e 1985, cansado de toda a violência que se vivia em Luanda com a guerra civil, decide rever a sua posição em relação à pintura e procurar uma maior formação em cinema, ao fim de vários filmes realizados como autodidata¹⁷³. Vai para Los Angeles estudar, primeiro na UCLA onde estuda Cultura Afro-Americana e Cinema como *visiting scholar*, depois diploma-se no Centre for Advance Film Studies no American Film Institute.¹⁷⁴ É nesta fase, aponta muito bem a curadora Isabel Carlos, que encontra sua “africanidade”¹⁷⁵, o artista explica que a distância tem esse poder de nos fazer ver o nosso país com outros olhos, “comecei a repensar a minha pintura e a distância levou-me à procura das minhas raízes”.¹⁷⁶

Por esta altura, relembra os ensinamentos do etnólogo José Rendinha¹⁷⁷, responsável pela criação do Museu do Dundo e por estudos das artes tradicionais dos *Cokwé*¹⁷⁸. Durante o tempo em que trabalha na Televisão Popular de Angola é enviado a viajar pelo Norte e Sul de Angola,¹⁷⁹ onde encontra em primeira mão estas tradições e rituais, que vão marcar a sua obra ao longo do tempo.¹⁸⁰ Se, até então, a sua pintura tinha sido influenciada pelos modernistas, a pop art e o cubismo, a partir desta fase o artista estará mais focado na história do seu país, nas pessoas que o habitaram e que partiram à força na época da escravatura. Interessam-lhe as intercessões que resultaram

¹⁷³ *No Caminho das Estrelas*, 1980, *O Ritmo do N'Gola* Ritmos e Carnaval da Vitória, 1978, *FESTAC*, 1977, *Aprender*, 1976, *Os Ferroviários* e *Resistência Popular de Angola*, 1975.

¹⁷⁴ Era muito difícil de entrar, Ole foi escolhido entre cerca de 800 candidatas.

¹⁷⁵ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 33.

¹⁷⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 34.

¹⁷⁷ O Etnólogo era pai de um dos seus colegas de Liceu, ao perceber o interesse de Ole convida-o a visitar várias vezes o Museu de Angola.

¹⁷⁸ “Cokwé, povo de língua bantu que habita a parte sul do Congo (Kinshasa), do rio Cuango ao Lualaba; nordeste de Angola; e, desde 1920, o canto noroeste da Zâmbia. Vivem em savana florestada cruzada com tiras de floresta tropical ao longo dos rios, pântanos. São uma mistura de muitos povos aborígenes e grupos conquistadores de origem lunda. (...).

Entre o povo Cokwé do Norte, a caça é muito importante (...). O cultivo substitui a caça no povo Cokwé do Sul; o povo Cokwé do Sul de Angola guarda gado.”

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (20 de julho de 1998). *Chokwe* / people. Obtido em 14 de dezembro de 2017, de Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Chokwe>

Tradução da língua inglesa feita por mim.

¹⁷⁹ Nadine Siebert. (2009). “António Ole's Art as the Archaeology of Hidden Narratives”. Em António Ole et al., *António Ole: Hidden Pages* (pp. 84-103). Beyreuth: Peter Hammer Verlag, p. 88.

¹⁸⁰ Estas imagens e encontros podem ser observados no filme *No Caminho das Estrelas*, 1980.

dessas viagens, a hibridez das populações criadas com a deslocação dos escravos, que partiam de Angola para todo o mundo.

Regressa a Luanda em 1985, quando termina o curso em Los Angeles, cumprindo a promessa de voltar a viver na cidade apesar da acrescida violência criada pelo conflito interno entre o MPLA e UNITA, que se arrasta até 2002. Começa a dedicar-se cada vez mais à pintura e a deixar o cinema para trás, dado que a estrutura do cinema em Luanda, que já nos anos 70 era pequena, torna-se praticamente inexistente nesta altura¹⁸¹.

As dificuldades na vivência do dia-a-dia em coisas tão simples como a falta de água e eletricidade, foram ao longo dos anos sendo questionadas na obra de Ole. Por exemplo, o recorrente uso do elemento de uma bacia nas pinturas dos anos 90, que remonta à constante falta de água na sua casa. Durante anos tinha uma bacia debaixo das torneiras, a água só vinha a altas horas da noite e Ole levantava-se ensonado para recolher a água da bacia para um bidon¹⁸². Estes elementos do real, estas obsessões, ajudam-nos a perceber a sua vivência numa cidade em guerra. Ole conta que “a minha arte acabou por estar sempre muito ligada à ideia de sobrevivência. Não só a minha (...) a de uma quantidade imensa de pessoas que vivia naquelas condições”.¹⁸³ Esta altura é muito dedicada à pintura, com cada vez mais elementos do folclore africano e o uso do pigmento, “em certa altura descobri a aderência de pigmentos naturais encontrados na natureza”¹⁸⁴.

Desta época está exposta a obra *Mapa*, Luanda, 1990 onde se pode reconhecer o elemento da bacia e duas obras *Sem Título*, Nova Iorque/Luanda, 1993 e *Sem Título*, Luanda, c.1993-1994. A pintura de Ole foi amplamente exibida na exposição retrospectiva *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* na Culturgest em 2004, parece-me que as curadoras quiseram dar mais importância a elementos menos conhecidos da sua obra como a filmografia que, como mencionado anteriormente,

¹⁸¹ Realiza apenas um filme após a volta a Luanda, *Sonangol, 10 Anos Mais Forte* em 1987. Para além dos apoios e organização do cinema serem praticamente inexistentes, acrescia também a grande dificuldade em criar um público para o cinema angolano. As salas cinema eram escassas e a maioria do povo, que durante muito tempo tinha sido proibido de entrar nos cinemas pela autoridade colonial, não tinha uma tradição cinéfila.

¹⁸² José António Fernandes Dias. (2004). “Conversando com António Ole”, p. 24.

Este episódio da bacia é contado ao curador José António Fernandes Dias que o inclui neste texto para o catálogo da exposição “Marcas de um percurso (1970/2004)” na Culturgest em 2004.

¹⁸³ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 41.

¹⁸⁴ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

nunca tinha sido exibida em conjunto com a obra plástica. É muito interessante como na exposição observamos a obra *Mapa*, Luanda, 1990 em paralelo com a obra *Murmúrios*, Benguela, 2007, um conjunto de seis fotografias de uma espécie de parede natural castanha e cor de laranja, a mesma cor do pigmento encontrado em *Mapa* como que uma referência visual ao processo de recolha de pigmento que Ole aplica nas suas pinturas.

O recurso ao folclore e tradição africana (etnográfica e antropológica) em Ole é mais do que um mero uso de iconografias e imagens, é também a utilização de um processo de trabalho. O método de recolha e reciclagem de objetos que Ole aplica nas suas pinturas e que começa, mais tarde, a aplicar nas instalações é comparável ao processo utilizado nas esculturas dos *nkisi*¹⁸⁵ com o recurso a objetos encontrados como pregos ou espelhos.¹⁸⁶

¹⁸⁵ “Nkisi, plural minkisi, no folclore do centro oeste africano, qualquer objeto ou substância material investido de energia sagrada e disponibilizado para proteção espiritual. Uma tradição do povo Kongo da África centro-ocidental sustenta que o deus Funza deu ao mundo o primeiro nkisi. (...) Os Minkisi são tipicamente criados a partir de vasos ou esculturas feitas de cerâmica, tecido, madeira ou outro material. Contêm substâncias espiritualmente potentes, "remédios" - como terra, argila ou relíquias de um túmulo - para curar e defender de doenças espirituais. (Nkisi é a palavra congoleza para "medicina sagrada").

Khonsura A. Wilson. (16 de agosto de 2016). *Nkisi | west-central African lore*. Obtido em 15 de dezembro de 2017, de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/nkisi>

Tradução da língua inglesa feita por mim.

¹⁸⁶ José António Fernandes Dias. (2004). “Conversando com António Ole”, p. 30.



78



79

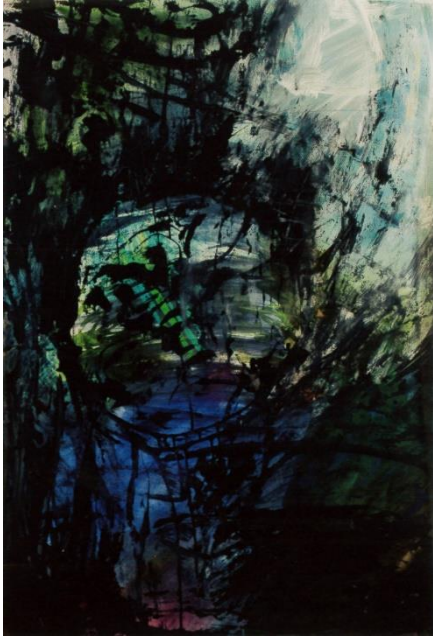


80

78 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001

79 | *Sem Título*, 1996

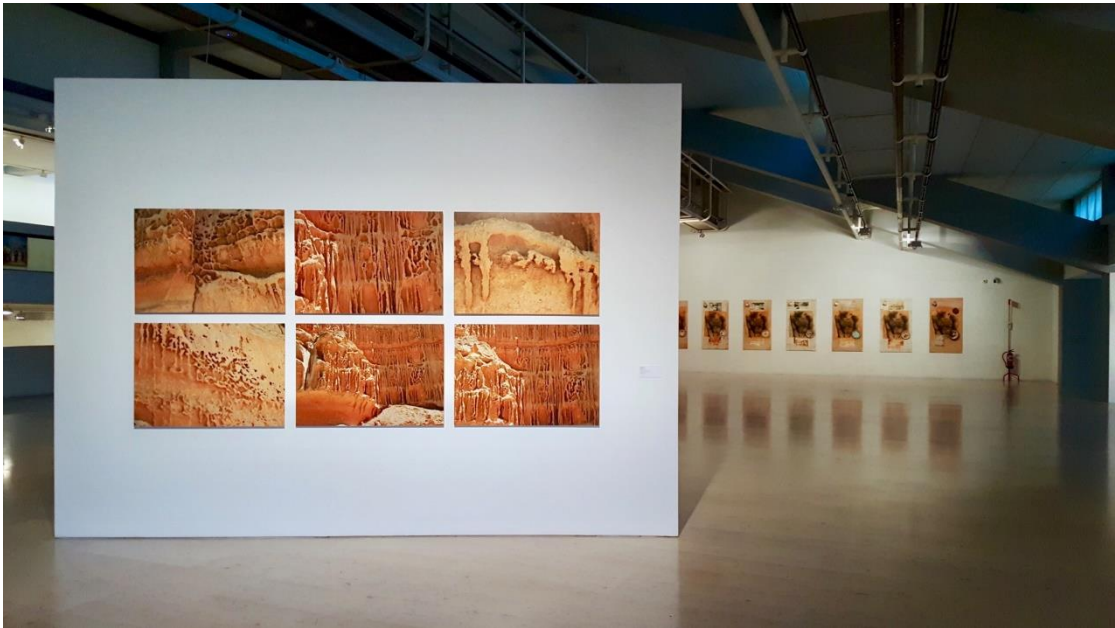
80 | *Mapa*, 1990



81



82



83



84

81 | *Sem Título*, c. 1993-1994

82 | *Sem Título*, 1993

83 | *Murmúrios*, 2007

84 | Vista da exposição com as obras *Mapa*, 1990 e *Murmúrios*, 2007

2.4 As novas instalações - Um passado de escravatura e trabalho forçado

A meio dos anos 90, depois deste período mais ligado à pintura, Ole começa a criar instalações que combinam pintura, escultura e filme. Na exposição, *Hidden Pages, Stolen Bodies*, Lisboa/Grahamstown/Luanda, 1996-2001, a primeira obra do piso 0, apresenta-se frente a frente com o filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, Angola, 1982. Estas duas obras contrastam com o otimismo palpável das obras apresentadas no hall, com os filmes realizados na euforia da Angola independente e as cores fortes da grande *Township Wall*, Düsseldorf, 2004. Falam de um passado mais sombrio, de vidas marcadas pela escravatura e pelo trabalho forçado, as cores vivas vão-se apagando.

Ole questiona este passado, a partir de uma pesquisa nos arquivos históricos de Lisboa e Luanda, teve “acesso aos livros de assentos de escravos onde vem uma descrição minuciosa da qualidade física”¹⁸⁷. O artista conta-me que ficou particularmente impressionado ao perceber, pelos registos que fotografou, que a maioria dos escravos que partia para o Brasil e América eram crianças à volta de 12 anos de idade, descritos nestes assentos como mercadoria, até o “ferro que levavam, como se faz ao gado, a marca com que eram queimados antes de seguirem viagem”¹⁸⁸.

Os registos são colados numa mistura com imagens de arquivo já do tempo colonial, com títulos sugestivos como “Um grupo de pretos civilizados”,¹⁸⁹ e símbolos utilizados pelos correios para a descrição de mercadoria. Nesta *assemblage*, Ole pinta a figura anónima de um escravo, sem rosto, tronco em tensão, que “is overpowered but not tamed; he is treated as an inferior but he is not convinced of his inferiority. (...) The native’s muscles are always tensed” (é dominado, mas não domado; é tratado como um inferior, mas não está convencido de sua inferioridade. (...). Os músculos do nativo estão sempre tensos)¹⁹⁰.

É interessante o contraste que estes corpos fazem com a obra *Sem Título* (série de *Retratos*), Luanda, 1973-1979, numa primeira sala vemos os rostos que Ole foi fotografando nos bairros de Luanda durante as suas filmagens, cada um com as suas

¹⁸⁷ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 47.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁸⁹ Transcrição a inscrição encontrada na instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001

¹⁹⁰ Frantz Fanon. (2001). “Concerning Violence”, p. 41.

Tradução da língua inglesa feita por mim.

características, para depois sermos confrontados com corpos sem rosto, sem identidade, vendidos, *Stollen Bodies*. Toda a exposição é feita de choques, entre obras, entre conceitos sociais, entre limites geográfico e arquiteturas.

Estas sete pinturas são também acompanhadas do filme *Luanda*, de dupla projeção. Inclui imagens da praia, do mar e da figura de um pescador, que Ole vai filmando a arranjar as redes, a navegar e a pescar. É um filme muito poético, sem narrativa aparente, com o mar como protagonista, imagens e reflexos da água filmados ao pormenor e o som do pescador e do mar. Este mar tem a carga da viagem, a lembrança do tráfico negreiro que Ole invoca nas pinturas, a sua obra guarda “o travo salgado do mar, a memória da travessia, algo do drama e do abismo desses dias antigos”¹⁹¹.

A parede entre os dois vídeos está povoada por pequenas assemblages criadas a partir de objetos encontrados. Conta-me que foram na sua maioria recolhidos na praia, tinha a rotina de “todos os dias antes de começar a trabalhar ir pela praia a dentro com uns sacos de plástico e encontrar uma espinha, um osso perdido, um bocado de chapa retorcida. (...) isso era o próprio *leitmotiv* para as minhas obras”¹⁹². O artista dá uma nova vida a estes destroços ditos inúteis, “that have survived on the edges of society, endowing them with a second life as a work of art” (que sobreviveram nos limites da sociedade, dotando-os de uma segunda vida como obra de arte)¹⁹³. Ole tem uma ligação vital de proximidade com o mar, por Luanda ser tão próxima do oceano, é um “caluanda”¹⁹⁴ puro.

Foi muito interessante ver o artista a montar a peça na exposição, tive a sensação de estar também a andar na sua praia. Pusemos todos os objetos no chão e Ole ia apanhando um e outro, trocando de lugar, voltando ao mesmo sítio, mais para cima, mais para baixo, num ensaio daquilo que viria a ficar na parede. Quando estava mais cansado, sentava-se e dava-me indicações de onde pôr cada peça. As pinturas têm alguns destes objetos ferrugentos pendurados, canecas, pratos, que o artista escolheu de entre os outros, com toda a atenção.

¹⁹¹ José Eduardo Agualusa. (2007). “António Ole, memórias de tanto mar”. Em António Ole et. al., *António Ole* (pp. 174-177). Luanda: Banco Espírito Santo de Angola, p. 176.

¹⁹² Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

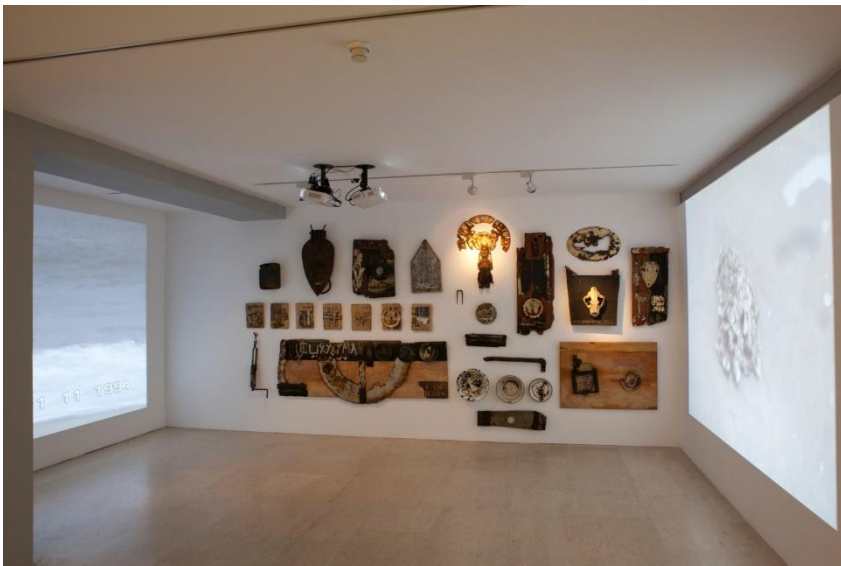
¹⁹³ Nadine Siegert. (2009). “António Ole's Art as the Archaeology of Hidden Narratives”, p. 94.

Tradução da língua inglesa feita por mim.

¹⁹⁴ Caluanda é o que se chama ao habitante de Luanda.



85



86



87

85, 86 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001

87 | Pormenor da instalação onde se pode ler a inscrição “Um grupo de pretos civilizado”



88



89

88 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001

89 | *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979



90



91



92



93

90, 91, 92, 93 | Montagem instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 com o artista

A canoa quebrada da obra *Margem da Zona Limite*, Luanda/Joanesburgo/Lisboa, 1994-1995, também habita este mar, conseguimos ver as duas instalações ao mesmo tempo na sala, as duas dotadas de uma presença pesada que só o mar apazigua. Na divisão da canoa, vemos a desilusão de Ole face a uma angola assolada pela guerra civil. A energia regeneradora, a criatividade, a arte e a música, que guiaram o povo no caminho da autodeterminação, são agora postos de lado, ou utilizados como propaganda.¹⁹⁵

A canoa, “ancorada a uma história de guerra e de violência”¹⁹⁶, representa a situação actual de Angola¹⁹⁷. Um dos lados com documentos da polícia colonial, revelando um passado de domínio português, o outro com tijolos empilhados, representando a nova nação angolana como uma construção por acabar, a “história bloqueada, interrompida”¹⁹⁸. Depois o mar, a passar lentamente, aliviando a tensão da guerra, com a canoa a ser guiada pelos corvos embalsamados, também eles “paralisados no tempo”¹⁹⁹. O uso de objetos perdidos e esquecidos, como os documentos da polícia colonial deitados ao lixo ou os corvos embalsamados deitados fora pelo museu de Angola²⁰⁰, são uma maneira de juntar memórias desaparecidas, de lidar com o passado criando novas ligações com o presente.²⁰¹

As filmagens do mar na *Margem da Zona Limite*, 1994-1995 são reutilizadas na instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 juntamente com imagens de um pescador e a sua rede, que vemos também instalada na canoa quebrada, elementos que viajam de uma obra para a outra. É muito interessante ver as duas obras lado a lado na exposição pois refletem a mesma época de trabalho de Ole e as mesmas preocupações, por um lado a necessidade de falar da guerra e da brutalidade que estava a ser vivida em Angola, por outro a vontade de refletir sobre o passado violento da escravatura e do trabalho forçado. Se nos seus filmes iniciais vemos que “a revolta contra o domínio

¹⁹⁵ Ole conta como o seu filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978, foi proibido de circular durante vários anos por ter como figura central Liceu Vieira Dias, que foi dissidente do MPLA quando tomou parte na “Revolta Activa”. Foi uma revolta dentro do partido que foi “ganha” pela facção fiel ao presidente Agostinho Neto. Queriam que o artista corta-se as partes em que entra Vieira Dias, sentiu que se tratava de censura, como fazia anteriormente o governo colonial.

¹⁹⁶ Rita Fabiana. (2016). “Insula ou o corpo de obra”, p. 60.

¹⁹⁷ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 51.

¹⁹⁸ José António Fernandes Dias. (2004). “Conversando com António Ole”, p. 34.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

²⁰⁰ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 51.

²⁰¹ Nadine Siegert. (2009). “António Ole’s Art as the Archaeology of Hidden Narratives”, p. 94.

colonial exprimiam-se em cores vivas”²⁰², agora as novas instalações dão lugar a paisagens contemplativas, ao mar e à viagem, a festa foi-se transformando em decepção.

Perante a violência da guerra, as condições de vida da cidade e uma aparente incapacidade de ação, Ole teima em criar. Insiste em lidar com as feridas da história, a encontrar na “ambiguidade de choque”²⁰³ a sua arma e a habitar na margem da zona limite, em expor, como escreve Ruy Duarte de Carvalho, “para quem puder ver, que Angola é menos vil do que esta guerra quer”²⁰⁴. A exposição apresenta também a instalação *Mens Momentanea (II)*, Arandis/Bayreuth, 1997-2009, criada na mesma altura e com a mesma carga da violência impressa na sua madeira queimada. Esta peça é instalada numa parede coberta por páginas de assentos de escravos, que fomos fixando uma a uma com as indicações do artista, evocando duplamente a brutalidade da guerra civil e o passado de escravatura e trabalho forçado. A peça só tinha sido instalada com os Autos dos Escravos uma vez, mostrando a necessidade de Ole de atualizar, acrescentar e reciclar elementos de uma obra para a outra. Este acrescento funciona particularmente bem nesta exposição porque se liga visual e conceptualmente com a obra *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, que é apresentada tão perto.

²⁰² José Eduardo Agualusa. (2007). “António Ole, memórias de tanto mar”, p. 176.

²⁰³ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

²⁰⁴ Ruy Duarte de Carvalho (2004). “Margem da Zona Limite”. Em António Ole et al., *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* (pp. 95-98). Lisboa: Culturgest, p. 98.



94



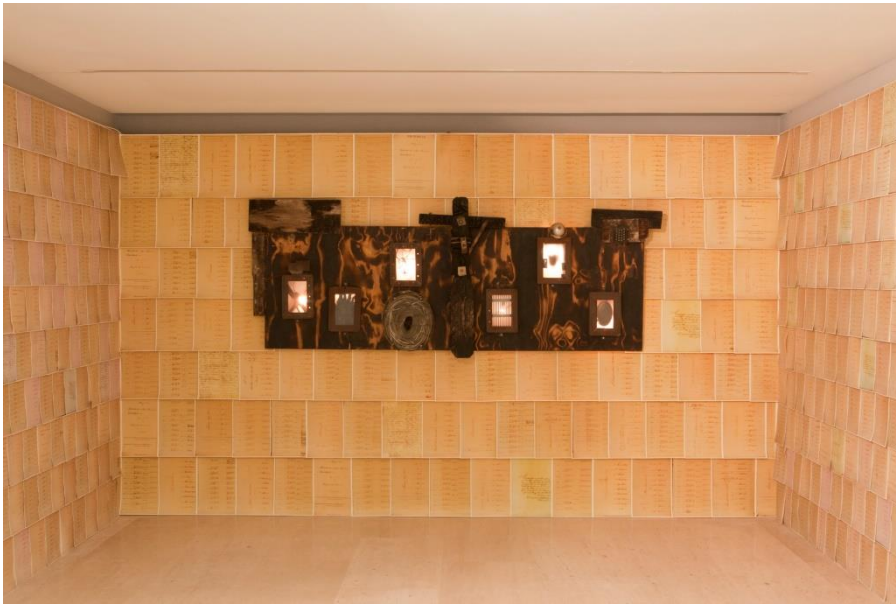
95



96

94 | *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

95, 96 | Pormenores da instalação com elementos de vídeo, arquivos, tijolos e corvos



97



98



99

97 | *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009

98, 99 | Pormenores da instalação com os *Autos de Escravo* na parede e a madeira queimada

2.5 A Cronologia da série “Township Wall”

A partir de 1994, a obra do artista é muito marcada pela série de murais *Township Wall*. Começa a criar grandes *assemblages* de objetos e “superfícies (peles) rejeitadas pelas cidades”²⁰⁵, que nascem do seu fascínio pela arquitectura e da pesquisa feita nos musseques de Luanda. Ole apresenta a primeira parede de camadas em conjunto com a canoa quebrada, como parte integrante de uma instalação maior, na exposição *Margem da Zona Limite*²⁰⁶. Inicialmente, as fotografias *Sem Título* (série de *Retratos*), Luanda, 1973-1979 faziam também parte deste conjunto, que pretendia apresentar as periferias e aqueles que as habitam. É uma exposição de divisões, analisadas através da linha de delimitação da canoa e do musseque.

Estas paredes de revestimentos, carregam o peso da memória coletiva de quem as habita e uma constante preocupação com as “condições sociais e culturais contemporâneas”,²⁰⁷ criando uma ligação conceptual com artistas como Joseph Beuys (1921) e as suas “esculturas sociais”. Mas, em Ole, esta intervenção social é muito orgânica e pessoal, está muito perto do contexto do seu dia a dia na cidade, o curador Alfons Hug escreve que “a arte contemporânea nunca está tão próxima da realidade como nas construções de chapa ferrugenta de António Ole (...) apenas tem de abrir a janela de sua casa em Luanda para captar toda a verdade”.²⁰⁸

O artista é um reciclador e estas estruturas precárias resultam da “apropriação de materiais que são jogados ao lixo, bocados de chapa, bocados de madeira...”.²⁰⁹ Encontramos também referências às imagens dos musseques documentadas nos seus filmes, as *Township Wall's* são contruídas ao som do tal novo ritmo regenerador, nascido dos musseques, que é tanto visual como conceptual. Cores e formas multiplicam--se pelo mural, qual “babilónia de volumes”,²¹⁰ mimizando os limites da cidade do asfalto.

²⁰⁵ Rita Fabiana. (2016). “Insula ou o corpo de obra”, p. 62.

²⁰⁶ Esta exposição aconteceu no Centro Cultural Elinga, Luanda em 1994 e no Espaço Oikos, Lisboa em 1995.

²⁰⁷ Nadine Siegert. (2016). “Zoom in e Zoom out. Viajando através do tempo pela obra de António Ole”, p. 76.

²⁰⁸ Alfons Hug. (2004). “António Ole e o novo *object trouvé* em África”. Em António Ole et.al., *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* (pp. 100-105). Lisboa: Culturgest, p. 103.

²⁰⁹ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

²¹⁰ Isabel Carlos (2016). “À conversa com António Ole”, p. 41.

A partir da instalação da obra *Margem da Zona Limite*²¹¹ na 1ª Bienal de Joanesburgo em 1994, começa a criar murais em várias exposições internacionais. Cada *Township Wall* atua como memória da cidade por onde o artista passou. Se no cinema documental e na fotografia, Ole capta imagens dos musseques, nestas pinturas²¹² murais recolhe destroços com os quais monta a história da cidade. Conta que logo após os ataques terroristas do 11 de setembro, criou uma *Township Wall* para o MoMA em Nova Iorque,²¹³ mas o *mayor* da cidade “tinha mandado limpar tudo a uma velocidade tal que eu estive uns largos dias a tentar encontrar material interessante”.²¹⁴

A entrada da exposição é marcada por um destes grandes murais, a colorida *Township Wall*, Düsseldorf, 2004, que volta a coabitar o espaço com a série de retratos das pessoas dos musseques.²¹⁵ Neste espaço do hall, convivem também as obras *Universo da Escrita*, Los Angeles, 1985 e *O Mural de Maculusso*, Luanda, 2014, evocativas do mesmo método de recolha e colagem das *Townships*, em momentos temporais muito afastados.

O interesse de Ole nas camadas, na precariedade, nas memórias da arquitectura mantém-se também em obras mais recentes. Podemos observar, no fim da exposição, como o tríptico *Urban Choices (I)*, Luanda, 2000 se relaciona diretamente com a série *Sem Título*, Luanda, 1998²¹⁶. Nestes conjuntos fotográficos que Ole compõe, são apresentadas paredes que a erosão do tempo começou a despir, camada a camada.

A pedido da curadora da exposição, Rita Fabiana, comecei a compilar informação sobre cada uma das *Townships* que o artista criou. Traçando um caminho desde a primeira instalação, na exposição *Margem da Zona Limite*, 1994 em Luanda, acabando na *Township Wall*, Düsseldorf, 2004 criada para a exposição *Africa Remix – Contemporary Art of a Continent*. A partir de várias conversas com o artista fui criando uma cronologia destas obras, que foi incluída no catálogo da exposição. Foi editada a partir das indicações do artista, que generosamente explicou como cada uma surgiu e

²¹¹ Aqui ainda era constituída por três elementos: canoa quebrada, mural e *Sem Título* (série de *Retratos*), Luanda, 1973-1979.

²¹² Em conversa comigo, Ole explica que vê os *Township Walls* mais como uma pintura de camadas do que uma escultura.

²¹³ *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Berlim, Chicago e Nova Iorque, 2001-2002, com curadoria de Okwui Enwezor.

²¹⁴ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.

²¹⁵ Como apresentados na exposição *Margem da Zona Limite* em 1994.

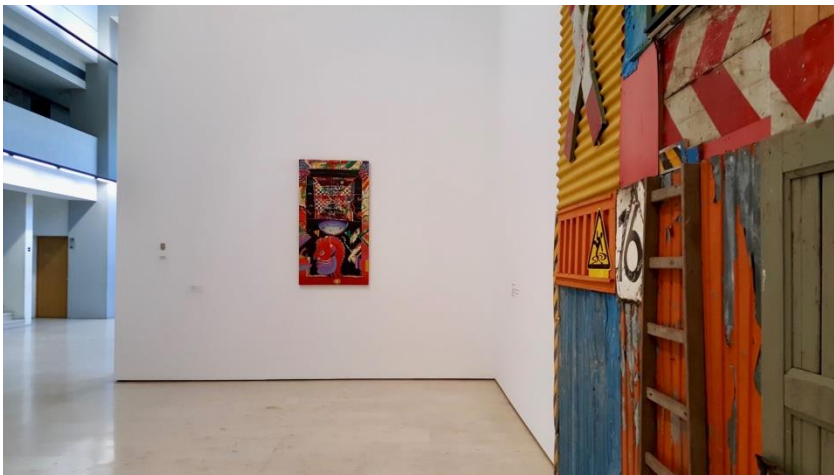
²¹⁶ Uma das fotografias desta série foi usada no convite e capa do catálogo.

em que cidades. Parece-me pertinente apresentar uma das folhas de estudo desta cronologia, pois é exemplo do método de trabalho criado e a das constantes intervenções de Ole. Inicialmente a cronologia incluía também algumas peças variantes das *Township Wall* como *The Entire World / Transitory Geometry*, Berlim, 2010, mas acabámos por não as incluir. O artista ditou a *Township Wall*, Düsseldorf, 2004 como a última peça da série. Acabou por encerrar esta linguagem, começou a ficar um pouco cansado que o convidassem constantemente para fazer estes murais, teve de “pôr um ponto final se não estava condenado a fazer *Township's* para o resto da minha vida”.²¹⁷

²¹⁷ Anexo I - Entrevista *Ambiguidade de Choque*.



100



101



102

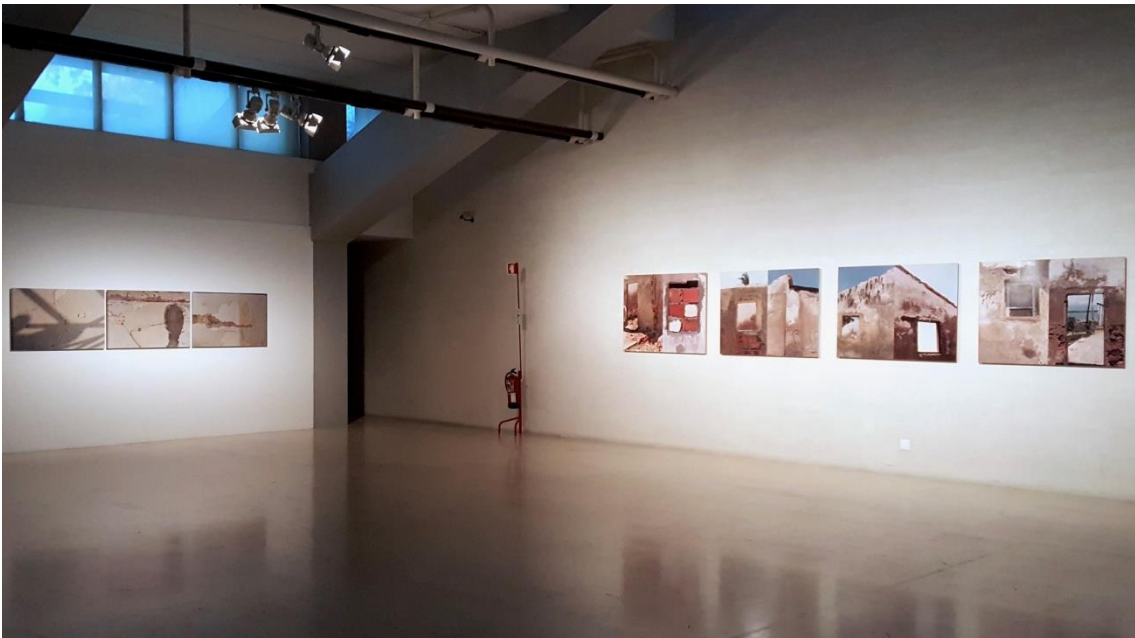
100 | Vista do espaço do hall com *Township Wall*, 2004, *O Mural de Maculusso*, 2014 e *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979

101 | Vista do espaço do hall com *Township Wall*, 2004 e *Universo da Escrita*, 1985

102 | *O Mural de Maculusso*, 2014



103

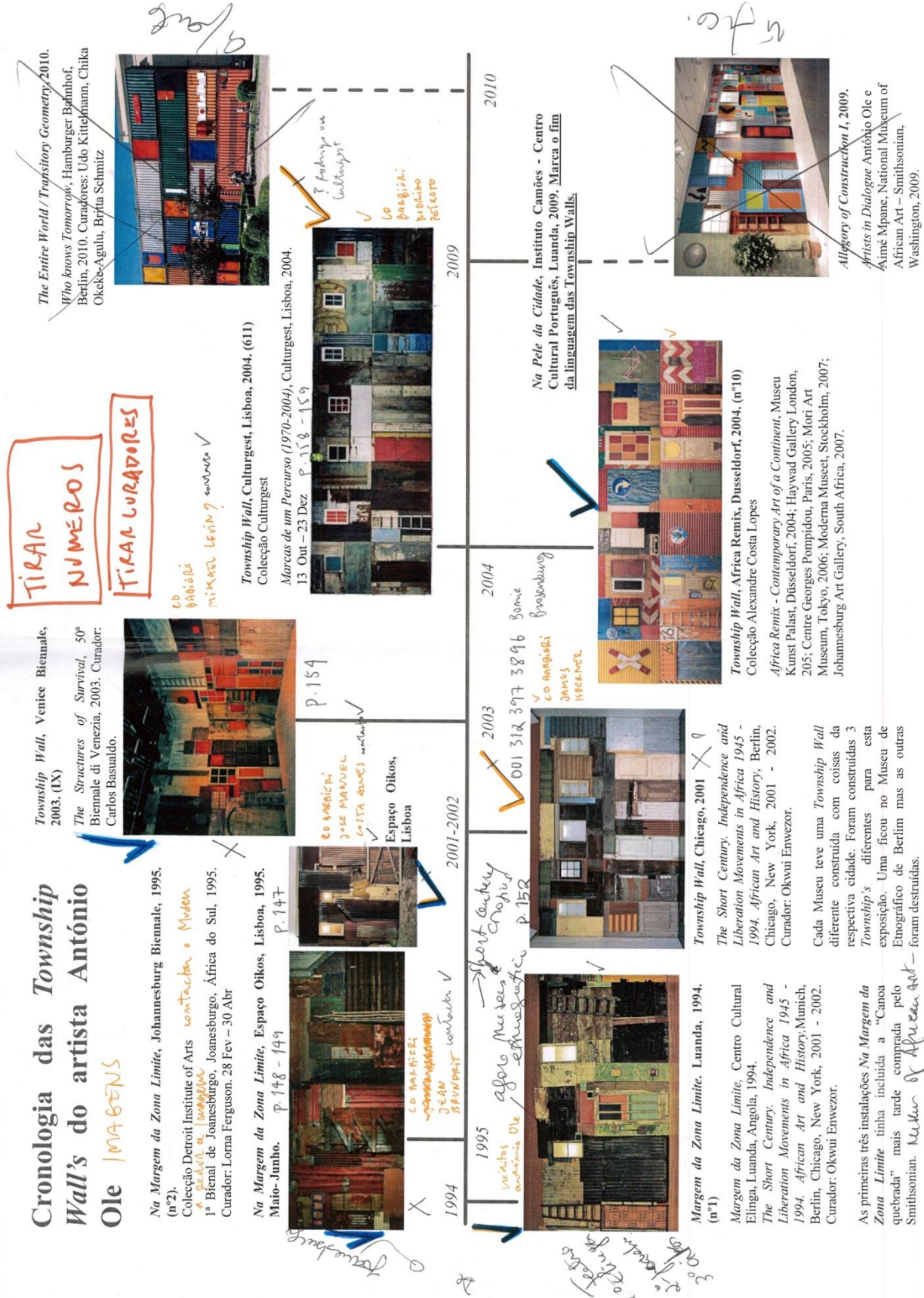


104

103 | *Universo da Escrita*, 1985

104 | Vista da exposição com tríptico *Urban Choices (I)*, 2000 à esquerda, e a série *Sem Título*, 1998 à direita

Cronologia das Township Wall's do artista António Ole



TOWNSHIP WALL

CRONOLOGIA

CHRONOLOGY

1994 *Margem da Zona Limite*
On the Margins of the Borderland
Luanda, 1994

Exposições | Exhibitions:

Margem da Zona Limite – Centro Cultural Elinga, Luanda, 1994

As primeiras três instalações *Margem da Zona Limite* incluíam um mural (mais tarde intitulado *Township Wall*) e a «Canoa Quebrada» (posteriormente intitulada *Margem da Zona Limite*, adquirida pela Smithsonian Institution em 2009).

The first three installations *On the Margins of the Borderland* included a mural (later named *Township Wall*) and the 'Broken Canoe' (which was later entitled *On the Margins of the Borderland* and acquired by the Smithsonian Institution in 2009).

1995 *Margem da Zona Limite*
On the Margins of the Borderland
Joanesburgo | Johannesburg, 1995

Coleção | Collection Detroit Institute of Arts
Fotografia | Photograph: Jean Brundrit

Exposições | Exhibitions:

1st Johannesburg Biennale, 1995
On the Road – The Delfina Studio, Londres | London, 1995



1995 *Margem da Zona Limite*
On the Margins of the Borderland
Lisboa | Lisbon, 1995

Fotografia | Photograph: José Manuel Costa Alves

Exposições | Exhibitions:

Margem da Zona Limite – Espaço Oikos, Lisboa | Lisbon, 1995



2001
/
2002

Township Wall
Chicago, 2001
Fotografia | Photograph: James Isberner



2001
/
2002**Township Wall**

Berlim | Berlin, 2001

Coleção | Collection Museu Etnográfico de Berlim |
Ethnological Museum of Berlin
Fotografia | Photograph: António Ole

Exposições | Exhibitions:

The Short Century – Martin Groupis Bau, Berlim | Berlin;
Museum of Contemporary Art, Chicago; P.S.1/MoMA,
Nova Iorque | New York, 2001-2002

Cada museu encomendou uma *Township Wall*
construída com materiais da respetiva cidade. A
Township Wall de Berlim integrou a coleção do Museu
Etnográfico de Berlim; as restantes foram destruídas.
Each museum commissioned a *Township Wall* created
from materials derived from the respective city. The
Berlin *Township Wall* was incorporated in the collection
of the Ethnological Museum of Berlin; the others
destroyed.



2003

Township Wall

Veneza | Venice, 2003

Fotografia | Photograph: Mikael Levin

Exposições | Exhibitions:

Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer –
The Structures of Survival, 50ª Biennale di Venezia, 2003



2004

Township Wall

Lisboa | Lisbon, 2004

Coleção | Collection Caixa Geral de Depósitos, inv.
590296

Fotografia | Photograph: DMF - Lisboa

Exposições | Exhibitions:

António Ole, *Marcas de Um Percurso | Milestones on a*
Journey (1970/2004) – Culturgest, Lisboa | Lisbon, 2004

**Township Wall**

Düsseldorf, 2004

Coleção | Collection Alexandre Costa Lopes

Fotografia | Photograph: JG.photography

Exposições | Exhibitions:

Africa Remix - Contemporary Art of a Continent –
Museum Kunst Palast-Düsseldorf, 2004; Hayward Gallery,
Londres | London, 2005; Centre Georges Pompidou,
Paris, 2005; Mori Art Museum, Tóquio | Tokyo, 2006;
Moderna Museet, Estocolmo | Stockholm, 2007;
Johannesburg Art Gallery, 2007
Na Pele da Cidade | In the Skin of the City – Instituto
Camões – Centro Cultural Português, Luanda, 2009



Parte 3 – O Estágio no Museu Calouste Gulbenkian – tarefas e processo de apoio à curadoria e produção na exposição de José Escada e António Ole

O Estágio no Museu Calouste Gulbenkian – tarefas e processo de apoio à curadoria e produção na exposição de José Escada e António Ole

Iniciei o estágio em novembro de 2015 com o intuito de trabalhar com a Curadora Rita Fabiana no apoio à investigação e curadoria da exposição retrospectiva do artista José Escada “eu não evoluo, eu viajo” assim como a retrospectiva “Luanda, Los Angeles, Lisboa” do artista António Ole. Em reunião com Rita Fabiana ficou desde cedo decidido que iria apoiar maioritariamente a investigação da exposição de António Ole, a exposição de José Escada já tinha a dedicada assistência da minha colega de mestrado Inês Carvalhal que, após o estágio curricular, continuou a trabalhar no Centro.

O meu contributo para exposição de José Escada acontece nos primeiros meses de estágio e numa altura em que a lista de obras está finalizada e a exposição pensada. Estive por isso muito centrada na pesquisa de textos e entrevistas do artista, com foco na sua juventude na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, assim como na procura das suas intervenções em obras públicas.

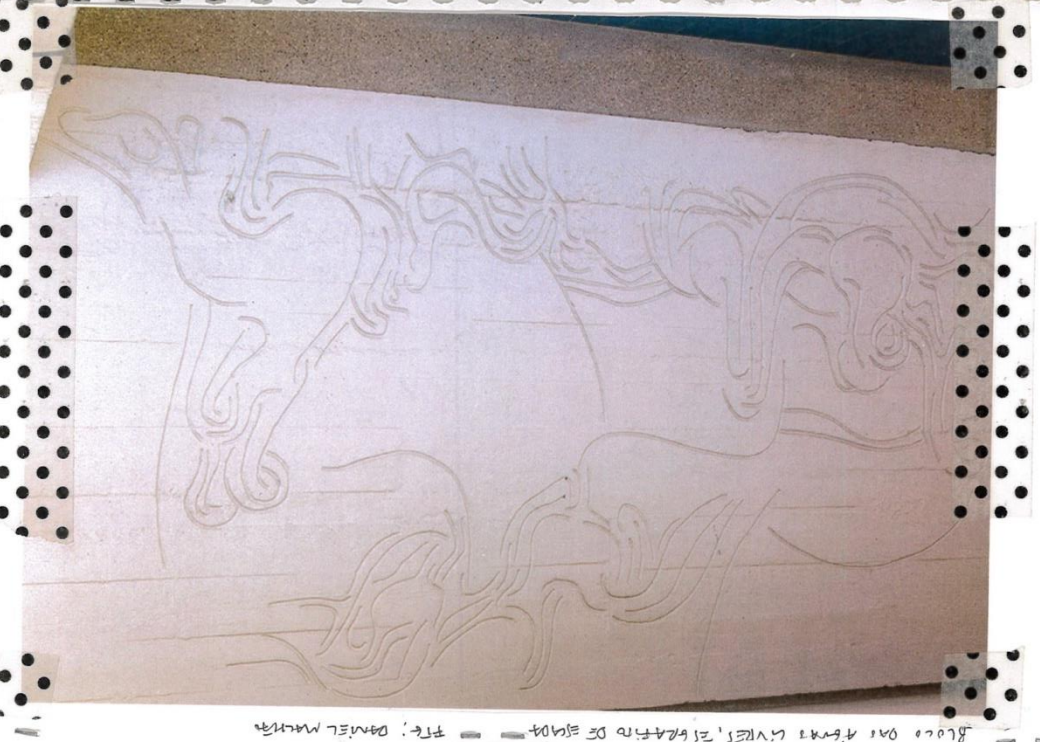
A Curadora Rita Fabiana quis com esta exposição explorar as várias facetas do artista, não só a sua pintura. Escada tem um lado de crítico de arte que muitos desconhecem, escreveu em várias publicações de época onde relata muito do que se passa no panorama artístico Português dos anos 50, chegou a colaborar com os críticos e historiadores José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves²¹⁸. As raízes da sua colaboração com o Grupo KKY remontam aos tempos da Escola de Belas Artes onde editava a revista *Ver*²¹⁹, com René Bértholo e Lurdes Castro, entre outros. Este lado editorial enriquece o entendimento da obra de Escada, permitindo uma visão do seu percurso de vida assim como as suas ligações pessoais e artísticas.

Estive focada na procura destes textos de jornais e revistas em bibliotecas de Lisboa, maioritariamente na Biblioteca Nacional e na Biblioteca de Arte da FCG procedendo depois à sua transcrição para uso no catálogo, acompanhando o processo de revisão e tradução para língua inglesa.

²¹⁸ Artigo crítico em colaboração com Rui Mário Gonçalves: José Escada & Rui Mário Gonçalves. (31 de maio de 1959). “Os 20 anos de pintura espanhola - vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves”. *Jornal de Cultura*, nº 1, pp. 6-7 e 11.

²¹⁹ Exemplo de um dos seus artigos críticos para a revista: José Escada. (fevereiro de 1954). “Crítica de Exposições”. *Ver*, nº 2, 2ª série, 16-17.

visita no Bloco das Águas Livres, 19.02.016, 15:30



Bloco das Águas Livres, Esgrafito de Escada - FE: DANIEL MATHIAS

Dundas Ferreira de Textos, Escada, 22.02.016

1950 - JJE
1960 - JE
de anos pintura espanhola
- porque a mudança para J.J. em vez de J. ou ainda ficar como no original só é? RMG

- para que servem os pontos de ? os compários? m. ↓
- início de vitórias portuguesas? ~~depois~~ ~~outra~~ ~~finar~~
- início da página 4 não-figurativa, sem - ✓
- não-figurativa ou não figurativa? - ?
- começa não-figurativa, integração não figurativa
"força-laborosa"

Agradecimento
- pag. 15 "fimão Natal". Eles integram-se na
tradução da ~~mesma~~ verdadeira arte viadora, que reflecte
sem copiar, que seria [?] seu retratar
se vê ✓

"entre vista v.T.R."
- J.J.E - Não sei bem. Não abandonamos logo nem ✓
camadas também reto no a.m.o. b.? [abundância-b]
"divida para a cristina" data F
vii

→ Buchholz sel pinturas portuguesas em Paris
email irina para Maria Gonçalves

108 | Caderno de apontamentos durante o estágio, com anotações de reuniões sobre a edição dos textos de José Escada com a colagem de uma fotografia do esgrafito do artista que fui fotografar ao Bloco das Águas Livres

O artista esteve também muito ligado ao movimento católico *MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, com figuras como o arquiteto Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas. Estive envolvida na procura das suas intervenções em obras públicas e acompanhamento da documentação para catálogo, como o Baldaquino na Igreja Paroquial de Moscavide e um esgrafito no Edifício *Bloco das Águas Livres*, projetado por Nuno Teotónio Pereira em colaboração com Bartolomeu Costa Cabral.

Após o apoio inicial à investigação da exposição de José Escada comecei a trabalhar mais intensamente na exposição de Ole. Quando comecei o meu percurso no CAM a exposição estava delineada e pronta para avançar, a curadora Rita Fabiana tinha feito uma visita recente ao estúdio do artista em Luanda, em setembro de 2015. Com as obras pensadas, o auxílio indispensável das fotografias e notas da visita a Luanda e inúmeros catálogos do artista, comecei o processo de criar uma lista definitiva de obras para se proceder a pedidos de empréstimo a particulares e instituições, assim como a procura e escolha das imagens para catálogo.

Tinha já existido um contacto inicial com as instituições e emprestadores particulares, mas foi preciso dar seguimento formal a esses contactos. Auxiliei as curadoras da exposição e a produtora Ana Gomes da Silva no processo de criação e envio dos Loan Forms e Cartas de Empréstimo oficiais do Museu, procedendo depois à atualização da lista de obras com as respostas, para preparar o transporte das obras.

Os Loan Forms enviados aos proprietários contêm informações relativas ao título, técnica, medidas das obras, valor de seguro, moradas para transporte, existência de imagens da obra, autorização para o museu fotografar a obra e menção a como o prestador pretende ser mencionado no catálogo. Todas estas informações foram compiladas numa lista Excel a partir da qual as várias equipas do museu trabalham, nomeadamente a equipa de produção, que prepara o transporte das obras, e a equipa de comunicação e publicações, que prepara o catálogo.

Todos estes Loan Forms têm de estar assinados pelo proprietário da obra e pela direção do museu, no caso do empréstimo da obra *Margem da Zona Limite*, Luanda/Joanesburgo/Lisboa, 1994-1995 do National Museum of African Art, Smithsonian Institution, foi apresentado um contrato de empréstimo mais complexo com exigências a nível de transporte, climatização e acompanhamento de um courier para instalação da obra, entre outras.

Foi um pedido particularmente desafiante, os processos de empréstimo de instituições americanas são demorados e envolvem muita documentação relacionada com questões de arquitectura e estrutura do edifício assim como climatização e segurança do espaço expositivo. Envolveu o preenchimento do *Facility Report* da American Alliance of Museums, devido à sua complexidade técnica tive de contactar os conservadores da coleção, engenheiros, arquitetos e responsáveis de segurança da Fundação, o que me levou a conhecer uma vasta equipa além do Museu.

A preparação do transporte da obra de Washington envolveu a construção de novas caixas de transporte e uma contínua comunicação com o museu para acertar todos os pormenores da apresentação da obra e vinda do courier. A instalação *Margem da Zona Limite* é bastante complexa, o contracto especificava todos os materiais da instalação, desde os corvos embalsamados ao filme que deveria passar nos monitores da canoa quebrada. Ficou decidido em conjunto com o artista que os tijolos poderiam ser adquiridos em Portugal, evitando assim o transporte de mais uma caixa. Ficou também acordado que se utilizariam monitores LCD do museu, com o National Museum of African Art a proceder ao envio dos ficheiros do filme.

Desde cedo que Ole nos visitou para discutir a exposição e localizar obras, em março de 2016 começámos a delinear o mapa de transporte. Grande parte das peças proveio do atelier do artista em Luanda e da sua casa em Portugal, sendo que as obras vindas do atelier apresentaram um maior desafio devido à falta de meios e empresas especializadas em *art shipping* em Luanda. Em atenção à necessidade de várias obras serem fotografadas para o catálogo da exposição, a maioria das movimentações aconteceu entre junho e princípio de agosto de 2016, com exceção das peças da Coleção ACCA e do National Museum of African Art, Smithsonian Institution, que chegaram diretamente à sala de exposição. Tive a oportunidade de acompanhar o transporte da série *Paisagem Doméstica*, com dois elementos da museografia do museu.



109



110



111

109 | Caixas de transporte da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

110 | Arrumação de materiais nas caixas de transporte

111 | Embalagem de parte da “canoa quebrada”



112



113



114

112 | Desembalagem da rede da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

113 | Caixas de arquivo com os jornais que preenchem parte da “canoa quebrada” da *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

114 | Tijolos adquiridos em Portugal para preencher parte da “canoa quebrada” da *Margem da Zona Limite*, 1994-1995

Procedemos ao levantamento das obras na casa dos proprietários com um *Auto de Entrega*²²⁰ oficial do museu, fotografei as obras para se fazer um *Condition Report* com a equipa de conservação na chegada às reservas do museu²²¹. Isto permitiu uma maior compreensão dos processos de empréstimo e necessidades de conservação preventiva.

A preparação do catálogo, envolveu um longo procedimento de recolha de imagens e direitos de publicação assim como a investigação e produção da *Cronologia Township Wall*, como explicado anteriormente. Acompanhei o artista e a curadora Isabel Carlos durante as entrevistas no estúdio de som da FCG em maio de 2016 e procedi à sua transcrição para catálogo, com posterior edição da curadora. Talvez por ter ouvido repetidas vezes e com tanta atenção esta entrevista, o texto que escrevi neste relatório acabou por ser muito influenciado pela mesma e por todas as características biográficas do artista que influenciam a sua obra. Estive também envolvida na pesquisa da Biografia e Bibliografia que figuram no catálogo, estão muito completas e foram feitas em constante contacto como o artista. Todo o processo de criação do catálogo aconteceu já no período de união dos dois museus pelo que trabalhei com a recém-criada equipa de comunicação e publicações.

A exposição a inaugurou no dia 16 de setembro de 2016 e a montagem das obras decorreu a partir do dia 31 de agosto, sendo que a edificação de paredes e caixas começou uns dias antes. Não envolveu muita construção nova, no hall as salas de projeção já estavam produzidas anteriormente, no piso 0 as paredes laterais junto às janelas formando pequenas salas já estavam também contruídas de exposições anteriores. Foi necessário edificar duas caixas fechadas onde se instalou o filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982 e a instalação *Pai*, 2006 as paredes de fora foram utilizadas para a instalação das obras *Desintegrações (I)*, 2000-2003, *Silent Voices (I)*, 2000 e *Murmúrios*, 2007. A montagem decorreu durante quinze dias com uma equipa de museografia de quatro pessoas. Foi sempre acompanhada pelo artista, cuja presença atenta foi particularmente importante na instalação das peças *Margem da Zona Limite*, 1994-1995, *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009, *Hidden Pages*, *Stolen Bodies*, 1996-2001 e *Pai*, 2006.

²²⁰ Assinado pelas pelo empréstador e por um representante do museu.

²²¹ Normalmente o transporte de obras é feito por uma empresa especializada. Tendo em conta a necessidade de fotografar as obras para catálogo e tratando-se de obras de proprietários particulares e de pequenas dimensões avançamos com o transporte num carro da fundação e equipa de museografia.



115



116



117



118

115 | Série *Paisagem Doméstica*, 1974 nas reservas do museu aquando do *condition report*

116 | Visita a casa do artista para trabalhar no catálogo e cronologia *Township Wall*

117 | Visualização do filme *Luanda*, de *Hidden Pages*, *Stolen Bodies*, 1996-2001, estúdio da FCG

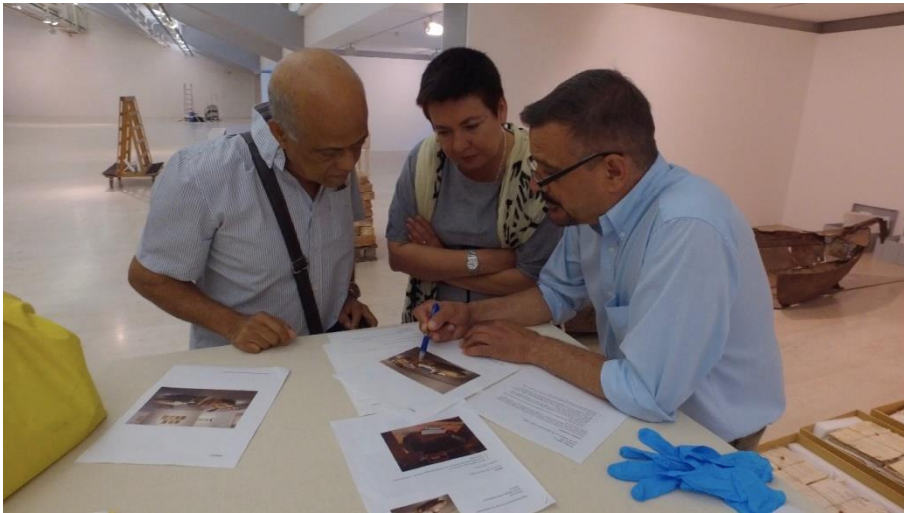
118 | O artista António Ole durante a montagem da exposição

A primeira peça a ser montada foi a canoa quebrada do National Museum of African Art, com a ajuda do courier da instituição americana que montou a peça nos dias 31 e 1 de agosto. Foi uma experiência muito importante tanto pela aprendizagem no modo de receção de uma obra com courier institucional, como pelo processo de instalação da obra com o artista. Como mencionado anteriormente, esta peça é constituída por vários elementos muito frágeis que vinham minuciosamente embalados pelo que tivemos de proceder à sua desembalagem com todo o cuidado. O artista já não montava a peça há bastante tempo, foi um sereno processo de tentativa e erro. Utilizámos a instalação da peça no National Museum of African Art como referência, o courier tinha montado a peça com Ole em Washington aquando da sua aquisição em 2009.

Seguiu-se a instalação da peça *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 onde mais uma vez a presença de Ole foi essencial. A obra pertencia ao artista e foi transportada do seu Atelier em Luanda, no fim da exposição o Museu Calouste Gulbenkian integrou-a na sua coleção. Foi necessário desembalar e colocar todos os pequenos elementos que cobrem a parede no chão para ensaiar aquilo que ficaria na parede, recolhendo e alterando os vários elementos de acordo com as atentas indicações do artista. Utilizámos como referente algumas imagens de anteriores instalações, mas a sensibilidade visual de Ole foi a verdadeira guia deste processo de instalação. Para a obra *Pai* o método de trabalho foi semelhante embora esta peça seja mais recente e com menos elementos.

A obra *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009 foi também bastante complicada de instalar no espaço. Localizada na parte lateral do piso 0, numa das pequenas salas, todas as paredes foram cobertas com impressões de *Autos de Escravos* que Ole tinha em arquivo. Cada folha foi agrafada com todo o cuidado até todas as paredes estarem cobertas, sendo depois instalada por cima a pintura com a madeira queimada cujas marcas parecem evocar o *O Grito*, 1893 de Edvard Munch²²².

²²² Nadine Siegert. (2009). “António Ole’s Art as the Archaeology of Hidden Narratives”. Em António Ole et al., *António Ole: Hidden Pages* (pp. 84-103). Beyreuth: Peter Hammer Verlag, p. 96.



119



120



121

119, 120, 121 | Montagem da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995, com indicações do artista e como courier do National Museum of African Art



122



123



124

122, 123, 124 | Montagem da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995, com indicações do artista e como courier do National Museum of African Art



125



126



127

125, 126, 127 | Montagem da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 com o artista



128



129



130

128 | Montagem de *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009, pormenor das folhas de assento de escravos

129, 130 | Montagem de *Pai*, 2006



131



132



133

131, 132, 133 | Vista geral da montagem da exposição



134



135



136

134, 135, 136 | Vista geral da montagem da exposição



137



138



139

137, 138, 139 | Montagem de *Township Wall*, 2004

Enquanto o Ole ia pensando e decidindo onde instalar os vários elementos das instalações, procedimento naturalmente demorado, foram-se montando as diversas pinturas e fotografias, cujas posições tinham sido já decididas anteriormente, pelo que a museografia teve alguma autonomia neste processo. A obra *Township Wall* teve também os seus desafios de montagem, uma estrutura com aquela envergadura exigiu meios técnicos mais complexos e vários elementos da museografia para ajudar, tendo sido montada após a montagem das instalações.

Posteriormente acompanhei a integração da obra *Hidden Pages, Stolen Bodies* na coleção com uma doutoranda da Universidade Nova de Lisboa, que esteve no museu durante uns meses com a intenção de estudar os processos de inclusão e posterior apresentação de peças nas coleções de museus. Devido à quantidade de elementos e complexidade da sua instalação foi necessário numerar e medir cada peça, inserindo estes dados no programa *InArt*²²³, juntamente com indicações e documentação da sua instalação. Posteriormente, a doutoranda fez a uma entrevista ao artista para melhor documentar o método de instalação. É uma peça com inúmeros desafios de conservação que nascem com a inclusão de peças de arte moderna e contemporânea nas coleções dos Museus: como conservar materiais que um dia se deterioraram, como conservar vídeo, como documentar e garantir que o complexo processo de instalação da peça é repetível (quanto possível) no futuro.

A parte mais fascinante de todo este processo foi o acompanhamento do artista António Ole. É um homem de uma grande generosidade, que aproveitou cada momento para partilhar episódios da sua vida que se relacionam com as obras assim como o seu fascínio por Angola e Luanda. Tive a oportunidade de o acompanhar em visitas à Coleção ACCA, onde tinha em reserva parte das suas obras e de visitar a sua casa aqui em Lisboa. Ouvir o artista a falar das suas obras e perceber a sua origem foi muito importante pois a sua obra está muito ligada à descoberta da identidade do seu povo. Ao procurar a identidade coletiva Ole encontra também a identidade pessoal, misturando as suas memórias pessoais com as memórias do povo angolano e africano.

²²³ Programa de tratamento de dados utilizado pelo Museu Calouste Gulbenkian na catalogação das obras das suas coleções.



140



141



142

140, 141, 142 | Processo de incorporação da obra *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 na Coleção do Museu Gulbenkian

Conclusão

A primeira parte deste relatório nasce da necessidade de compreender melhor o novo Museu Gulbenkian – Coleção do Fundador e Coleção Moderna. Ao iniciar o estágio numa fase de junção dos dois museus e construção de uma nova programação, foi muito importante compreender e estudar o passado destas instituições. São dois espaços museológicos cuja programação foi ditada pela própria arquitectura do edifício, com traços muito marcantes que, ao longo dos anos, foram condicionando a forma como se olha para as coleções assim como o tipo de exposições temporárias que apresentavam.

O Museu Calouste Gulbenkian foi construído com total foco na apresentação da sua coleção, com uma museografia muito típica do modernismo que, ao invés de muitos outros museus montados com a mesma premissa, não tem mudado praticamente nada ao longo dos anos, tendo-se tornado num exemplar perfeito da arquitetura do seu tempo. Teve uma de programação muito própria e característica, inserida num espaço criado especificamente para albergar uma coleção fechada, privilegiando o diálogo entre ocidente e oriente e uma vocação pedagógica e de investigação muito acentuada. A periodicidade das exposições temporárias variou ao longo do tempo, tendo-se acentuado nos últimos anos sob a direção de Castel-Branco Pereira, mas mantendo sempre o foco na coleção do fundador.

Por outro lado, o Centro de Arte Moderna foi criado com base nas novas formas de expressão artística dos anos 60 e 70. Foi construído com uma grande nave de tipologia “hangar”, um espaço alterável e mutável que pudesse albergar todo o tipo de arte, da pintura à performance. É neste aspeto profundamente antagónico do Museu, que foi criado de raiz para albergar uma coleção fechada desde 1948, data da última aquisição de Gulbenkian. O CAM deveria abrir a Fundação Calouste Gulbenkian à contemporaneidade, seguindo as tendências do seu tempo. A programação do CAM viveu numa dicotomia entre Museu e Centro, um lugar com a melhor coleção de arte portuguesa do século XX mas ao mesmo tempo com uma programação de atividades e exposições temporárias muito ativa e intensa que ocupou grande parte do espaço do edifício. Ao longo dos anos foi acompanhando a produção artística portuguesa dando aos artistas as suas primeiras exposições antológicas e retrospectivas, criando um espaço de experimentação para as novas gerações artísticas.

A nova programação do Museu unificado pretende transformar a dinâmica de cada museu, contaminar um como o outro e alterar os seus públicos habituais, trazendo mais estabilidade à Coleção Moderna com a nova apresentação da coleção e mais movimento à Coleção do Fundador com as várias intervenções que aí têm sido realizadas.²²⁴ O museu Gulbenkian apresenta algo único aos artistas e ao público, a possibilidade de poder trabalhar e interagir com duas coleções tão distintas e com períodos históricos tão diferentes.

Relativamente aos públicos, observa-se que o Centro de Arte Moderna tinha mais público português e constante ao passo que o Museu Calouste Gulbenkian um público mais estrangeiro e menos regular. A nova programação tem por objetivo não só transformar esta tendência, tentar que os portugueses voltem à coleção do fundador e que portugueses e estrangeiros conheçam e se relacionem com a coleção de arte moderna e contemporânea do antigo Centro, como também que esta se torne um recurso para as escolas.

Outro fator a ter e conta é a periodicidade com que as exposições mudavam nos dois museus. O antigo Museu Gulbenkian tem uma coleção fechada, para se preservar o gosto do colecionador que a doou, não sendo possível haver mais aquisições de obras, por ter uma museografia tão específica e característica, tem vindo a sofrer poucas mudanças. Isto cria um desafio na maneira de apresentar a coleção, como se pode cativar um público que já conhece a coleção do Senhor Gulbenkian sem que esta possa ter novas peças?

Por outro lado, o antigo Centro que inicialmente se apresentou como um lugar mais experimental, com um calendário de exposições temporárias muito ativo, viu a sua coleção crescer ao longo de anos de aquisições. Isto justifica uma nova atenção a esta coleção, tornando-a num recurso indispensável para quem a quer estudar ou conhecer melhor a história de Portugal através da sua arte²²⁵. Nos últimos anos a coleção era mostrada em paralelo com as exposições temporárias por meio de exposições temáticas,

²²⁴ Têm ocorrido inúmeras intervenções de artistas contemporâneos na coleção do fundador, tanto a nível dos diálogos criados com as exposições do espaço *Conversas* como com a exposição *Convidados de Verão* que permitiu a um conjunto de artistas portugueses e estrangeiros intervirem diretamente no espaço da coleção.

²²⁵ Podemos observar instituições como o Centro Pompidou, que tinha as mesmas raízes experimentais e espaço arquitetónico aberto do CAM, ao longo dos anos viu a sua coleção de arte moderna e contemporânea crescer até fazer sentido reinventar o edifício para a apresentar.

ao olhar para a coleção em núcleos talvez se perdesse a noção de um todo e do caminho que a coleção atravessa ao longo do século XX.

Como é que esta nova programação pode servir os artistas portugueses? Ao utilizar o todo o espaço do antigo CAM para mostrar a coleção, perdemos de certa maneira um lugar onde eram apresentadas muitas exposições antológicas. Para colmatar esta “falha” é necessário que a mostra da coleção esteja em permanente mutação e que sejam feitas várias aquisições de obras a artistas portugueses, tanto consagrados como jovens em início de carreira. O “Espaço Projeto” também alivia a inevitável estática da apresentação da coleção, apesar de todas as suas alterações durante o ano. A faceta de experimentação quase laboratorial inerente ao espaço permite trazer movimento à coleção moderna e apoiar vários artistas portugueses, muitos deles em início de carreira. Também os novos espaços expositivos e o diálogo com a coleção do fundador podem apresentar novos e interessantes desafios aos artistas contemporâneos.

A exposição do artista António Ole marca um dos momentos finais da programação da antiga Diretora Isabel Carlos e foi também a última exposição em que se trabalhou curatorialmente o espaço do “hangar” do CAM para exposições temporárias, antes da apresentação semipermanente da coleção moderna. Foi muito interessante fazer parte deste novo processo de união dos dois museus, mas ao mesmo tempo ter trabalhado numa exposição antológica, que nasce do investimento na investigação e compreensão da obra de um só artista. O estudo pormenorizado da obra de António Ole torna a exposição e o catálogo importantes ferramentas de compreensão e estudo do seu percurso, tanto a nível individual como no contexto da história recente de angola.

Um dos aspetos mais interessantes de trabalhar nesta exposição foi a tentativa de mapear a obra do artista. Como o título *Luanda. Los Angeles. Lisboa* sugere, a exposição é quase geográfica. Durante a preparação tivemos vários encontros com Ole em que, com a curadora Rita Fabiana e Isabel Carlos, fomos tentando perceber exatamente as datas e locais em que as obras foram produzidas. É um artista que viaja muito, e as suas obras vão incorporar as documentações e recolhas dessas viagens, assim como a grande influência da arquitectura e da cidade. As peças vivem do local, da geografia e a exposição faz uma tentativa de estudar e compreender estas geografias e influências que o lugar tem na sua obra.

As legendas das obras são extremamente minuciosas no seu levantamento de datas e locais, criou-se um historial de exposições para as instalações, com referência ao local onde formam expostas pela primeira vez e como evoluíram. Este trabalho de investigação e conversa com Ole foi particularmente importante para melhor compreender o método de criação das suas instalações assim como as *Township Walls*. Muitas vezes o artista utiliza a repetição de elementos plásticos em obras diferentes, assim como elementos que migram de uma instalação para outra, ou que se tornam obras individuais, como foi o caso da primeira *Township Wall*, apresentada inicialmente como parte integrante da instalação *Margem da Zona Limite*, Luanda/Joanesburgo /Lisboa, 1994-1995.

O catálogo foi concebido com grande rigor histórico e contínua aprovação do artista, tornando-se num importante objeto de estudo para a obra de Ole pois atravessa décadas de produção artística, desde *Sobre o Consumo da Pílula*, Luanda, 1970 até obras recentes como *Insula*, Luanda, 2012 e *O Mural de Maculusso*, Luanda, 2014, passando pela sua filmografia.

Ao longo do texto deste relatório explorei como a sua obra é extremamente influenciada pela história de Angola e pelas lutas de libertação, que inicialmente documentou através do cinema, na euforia de uma Angola independente. Olhando para o contexto do nascimento da sua obra nos anos 60 e 70, onde uma necessidade de identidade nacional leva os artistas e a nação a redescobrir a sua identidade cultural e antigas tradições, muitas vezes proibidas pelos colonos, é interessante perceber como estas interrogações continuaram ao longo do seu percurso. Ao analisar peças mais recentes da exposição como *Insula*, Luanda, 2012, um mapa emocional de várias ilhas de cultura crioula pelas quais Ole pretende viajar e documentar²²⁶, continuamos a identificar este impulso, embora menos eufórico e cada vez mais introspetivo e poético.

Esta descoberta geográfica dos locais de onde partiram e chegaram escravos, pode ser vista à luz da necessidade de descobrir o passado do seu país e do seu contínuo interesse na investigação dos temas da escravatura e trabalho forçado. Ole encontra nessa mistura étnica o terror do cativo, mas também a riqueza e a criatividade da cultura que se desenvolveu em cada comunidade através das deslocações e migrações, a

²²⁶ Projeto artístico multidisciplinar onde Ole pretende viajar por nove ilhas de África: Cabo Verde, Gorée, São Tomé e Príncipe, ilha de Luanda e Mussulo, Robben Island, Zamzibar e Lamu. Encontramos as inscrições destas ilhas no desenho que Ole criou, à volta de um corpo-ilha.

maneira como o ser humano reage a condições adversas. Traçamos também este interesse na criatividade da resistência patente nas suas documentações da pobreza dos musseques, tanto em filme como em fotografia e escultura. Porquê ir as várias insulas em diferentes territórios? Aqui vemos como não tem só interesse em Angola e Luanda, mas sim numa africanidade e universalidade que o impulsionam à viagem. Dizia-me o artista que, no continente africano, o fascinava a imensidão das paisagens, estar no meio de algo maior, enorme, vasto, sem fim.

Também o processo de recolha define muito bem a obra de Ole e é transversal a todo o seu percurso. Recolha é o ato de juntar, reunir de novo, retomar, recuperar, colher para si e guardar, reunir coisas dispersas, pesquisar para juntar dados ou informação, colher, compilar. O uso repetido de elementos em diferentes obras, cria a sensação de se estar perante uma obra maior, seja no cinema ou na fotografia, Ole documenta os testemunhos das pessoas e da história do seu país, na pintura e na escultura recolhe os fragmentos e detritos que testemunham a sua cidade. Os seus filmes e a sua obra plástica falam pelos que muitas vezes não têm voz, não de uma maneira sentimentalista ou panfletista, mas sim com a sensibilidade de quem quer genuinamente conhecer a sua gente, o seu país e a sua história.



143



144

143 | *Auto-Retrato*, 1980, Polaroid

144 | *Insula*, 2012

Bibliografia

Segundo as normas APA

Instituto de História Contemporânea . (30 de Janeiro de 2018). *Memória das Avenidas / Maria Teresa Gomes Ferreira*. Obtido em 20 de Março de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aP2PNKp5oEY>

Agostinho Neto, A. (1974). *Sagrada Esperança* (Terceira Edição ed.). Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Agualusa, J. E. (2007). António Ole, memórias de tanto mar. Em A. Ole, J. A. Fernandes Dias, R. d. Sousa, J. Delfim, L. Jardim, D. Mestre, . . . A. Hug, *António Ole* (pp. 174-177). Luanda: Banco Espírito Santo de Angola.

Alternativa Zero / Ernesto de Sousa. (s.d.). Obtido em 25 de Janeiro de 2018, de Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>

Alves da Silva, M. A., & Soares de Oliveira, L. (2016). *Artistas de Angola e Moçambique na Coleção Manuel de Brito*. Oeiras: Município de Oeiras e CAMB.

Azeredo Perdigão, J. d. (2006). *Calouste Gulbenkian Coleccionador* (Terceira, Revista ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Azeredo Perdigão, J. d., Sommer Ribeiro, J., & Martin, L. (1981). *Antevisão do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna.

Barranha, H. (Maio de 2018). Espaços para a arte contemporânea em Lisboa: um mapa em construção. (C. Brás, & S. Fazenda Rodrigues, Edits.) *Contemporânea*, 2(Deriva Urbana Lisboa | Espaços institucionais | Reflexão histórica sobre os vários espaços institucionais da cidade de Lisboa), 21-34.

CAMJAP, F. C. (2002). *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão : Nova Coleção do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.

Canelas, L. (7 de Dezembro de 2017). *Artes. Gulbenkian arruma a casa na colecção moderna para a "desarrumar" daqui a uns meses*. Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de [Publico](#): Público:

<https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipilon/noticia/gulbenkian-arruma-a-casa-na-colecao-moderna-para-a-desarrumar-daqui-a-uns-meses-1795304>

- Carlos, I. (2013). *Sob o Signo de Amadeu. Um Século de Arte*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carlos, I. (2014). Trinta anos depois, celebrar a coleção e a criação. Em N. Grande, A. Silveira, A. Pinto Ribeiro, I. Carlos, J. Molder, R. Henriques da Silva, & A. Santos Silva, *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 226-233). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carlos, I. (2015). *Olhos nos Olhos: O Retrato na Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Carlos, I. (2016). À conversa com António Ole. Em A. Ole, I. Carlos, R. Fabiana, & N. Siegerte, *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 33-52). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carlos, I., & Rosas Prior, P. (2010). *Escola: Obras da Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Carlos, I., & Rosas, P. (2014). *Animalia e Natureza na Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Carlos, I., Ramos, A., Candeias, A. F., Vasconcelos, A., Silveira, A., Soares, A., . . . Oliveira, J. (2010). *100 obras da coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Almedina.
- Carvalho Dias, J., Vilar, E. R., Nunes da Ponte, T., Castel-Branco Pereira, J., Passos Leite, M. F., Burguete, T., . . . Faria, A. (2011). *L'Hôtel Gulbenkian, 51 avenue d'Iéna. Memória de um Sítio* (Primeira ed.). (J. Carvalho Dias, Ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cooperação, E. -A., d'Arcos, F. P., & Azevedo, F. d. (1991). *Angola, 16 anos - 16 artistas : Exposição Comemorativa do 16º Aniversário da Independência da República Popular de Angola*. Lisboa: ELO.
- Curtis, P. (2016). Texto de parede da exposição "Linhas do Tempo. As coleções Gulbenkian. Caminhos Contemporâneos". Galeria de Exposições Temporárias da Sede, Museu Calouste Gulbenkian.

- Curtis, P. (2017). *Museu Calouste Gulbenkian Guia* (Primeira ed.). (C. Paulino, A. M. Campino, M. d. Azevedo, & A. T. Santos, Edits.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duarte de Carvalho, R. (2004). Margem da Zona Limite. Em A. Ole, J. A. Fernandes Dias, A. Hug, & R. Duarte de Carvalho, *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* (pp. 95-98). Lisboa: Culturgest.
- Eiró, A. M., & Nunes da Ponte, T. (2016). *Uma Cronologia de Calouste Sarkis Gulbenkian e da Fundação Calouste Gulbenkian* (Primeira ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Enwezor, O. (2001). *The short century: independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel.
- Fabiana, R. (2016). Insula ou o corpo de obra. Em A. Ole, I. Carlos, N. Siegert, & R. Fabiana, *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 59-63). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fanon, F. (2001). Concerning Violence. Em F. Fanon, *The Wretched of the Earth* (C. Farrington, Trad., Quarta ed., pp. 27-84). London: Penguin Books.
- Fanon, F. (2017). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Fernandes Dias, J. A. (2004). Conversando com António Ole. Em A. Ole, J. A. Fernandes Dias, A. Hug, & R. Duarte de Carvalho, *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* (pp. 4-37). Lisboa: Culturgest.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (1961). *Pinturas da Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (1963). *Arte do Oriente Islâmico : Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (1965). *Obras de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (2017). *Relatório e Contas 2016 | Museu Calouste Gulbenkian*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Fundação Calouste Gulbenkian. (22 de Agosto de 1979). *Acta nº57/59 do Concelho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Colecionador | Coleção do Fundador*. Obtido em 11 de Março de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/o-colecionador/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Linhas do Tempo*. Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/linhas-do-tempo/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Meeting Point Rembrandt | Paula Rego*. Obtido em 11 de Janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/evento/meeting-point/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *O Edifício | Coleção do Fundador*. Obtido em 11 de Janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/o-edificio/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *O que Somos*. Obtido em 11 de Janeiro de 2018, de Fundação Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/fundacao/o-que-somos/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). *Portugal em Flagrante*. Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/evento/portugal-em-flagrante/#>
- Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço da Presidência. (1983). *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 Anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gaeta, A. (Maio de 2018). Conversa encenada. (C. Brás, & S. Fazenda Rodrigues, Edits.) *Contemporânea*, 2(Deriva Urbana Lisboa | Espaços institucionais | Entrevista a Penelope Curtis, Delfim Sardo e Pedro Gadanho), 42-59.
- Gouveia Matias, C. (2015). *A III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa.
- Grande, N. (2014). CAM: entre o hangar e o museu. Em N. Grande, A. Silveira, A. Pinto Ribeiro, I. Carlos, J. Molder, R. Henriques da Silva, & A. Santos Silva, *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 18-28). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.

- Grande, N., Silveira, A., Ribeiro, A. P., Carlos, I., Molder, J., Silva, R. H., & Silva, A. S. (2014). *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian = 30 years Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guedes, A., Cunha Leal, J., & Barata, A. (Novembro de 2016). Perguntas a: André Guedes / Joana Cunha Leal / Ana Barata. Tema: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). (F. Violante, & R. Salgueiro, Edits.) *RE.VIS.TA*, 2(arte / reflexão / crítica), 9-12; 81-83.
- Guimarães Lobato, L., Martin, L., Sommer Ribeiro, J., & Azeredo Perdigão, M. M. (1991). *Centro de Arte Moderna e ACARTE: antecedentes, novos edifícios 1983-84 e os primeiros cinco anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Henriques da Silva, R. (2014). A coleção do CAM, um desígnio nacional: partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea. Em N. Grande, A. Silveira, A. Pinto Ribeiro, I. Carlos, J. Molder, R. Henriques da Silva, & A. Santos Silva, *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 118-127). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hug, A. (2004). António Ole e o novo "object trouvé" em África. Em A. Ole, J. A. Fernandes Dias, A. Hug, & R. Duarte de Carvalho, *António Ole. Marcas de um Percurso (1970/2004)* (pp. 100-105). Lisboa: Culturgest.
- Jürgens, S. V. (9 de Julho de 2013). *Entrevista a Isabel Carlos*. Obtido em 11 de Março de 2018, de Artecapiatal: <https://www.artecapital.net/entrevista-160-isabel-carlos>
- Jürgens, S. V. (21 de Agosto de 2006). *Entrevista com Jorge Molder*. Obtido em 11 de Março de 2018, de Artecapiatal: <https://www.artecapital.net/entrevista-11-jorge-molder>
- Lança, M. (12 de Junho de 2010). *Recordar Liceu Vieira Dias*. Obtido em 10 de Setembro de 2016, de Buala.org: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>
- Lapa, S. (2010). Georges-Henri Rivière na Génese do Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para o estudo da colaboração entre o museólogo francês e a Fundação Calouste Gulbenkian. (R. H. Silva, Ed.) *Revista de História da Arte*, N°8(Museus e Investigação), 89-109.

- Luandino Vieira, J. (2004). *João Vêncio: Os Seus Amores*. Lisboa: Caminho.
- Luandino Vieira, J. (2004). *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho.
- Martin, L. (1991). O Centro de Arte Moderna. Ideias e Edifício. Em L. Guimarães Lobato, L. Martin, J. Sommer Ribeiro, & M. M. Azeredo Perdigão, *Centro de Arte Moderna e ACARTE: antecedentes, novos edifícios 1983-84 e os primeiros cinco anos* (pp. 15-29). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Molder, J. (2014). Relatório CAM: algumas ocorrências. Em N. Grande, A. Silveira, A. Pinto Ribeiro, I. Carlos, J. Molder, R. Henriques da Silva, & A. Santos Silva, *30 anos Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian* (pp. 190-195). Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian.
- Molder, J., Freitas, H., Nazaré, L., & Vasconcelos e Melo, A. (2002). *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Nova Coleção do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Nazaré, L. (2010). *Filme e Vídeo na Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Nazaré, L. (2011). *Casa Comum: Obras da Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Neto, M. E., & Neto, I. (2011). *Agostinho Neto e a Libertação de Angola, 1949-1974: Arquivos da Pide-Dgs*. Luanda: Fundação António Agostinho Neto.
- Njami, S., Durán, L., Elliot, D., Martin, J.-H., & Picton, J. (2005). *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. London: Hatje Cantz Verlag in association with Hayward Gallery Publishing.
- Ole, A. (Realizador). (1978). *O Ritmo do N'Gola Ritmos* [Filme]. Angola.
- Ole, A. (Realizador). (1980). *No Caminho das Estrelas* [Filme]. Angola.
- Ole, A. (Realizador). (1982). *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida* [Filme]. Angola.
- Ole, A. (2007). *António Ole*. Luanda: Banco Espírito Santo de Angola.
- Ole, A. (2015). *Espírito Caluanda. António Ole*. Luanda: Camões - Instituto da Cooperação e da Língua.

- Ole, A. (27 de Janeiro de 2016). *Ambiguidade de Choque*. (R. S. Machado, Entrevistador) Lisboa.
- Ole, A. (Setembro). *António Ole: Observatório dos Sentidos*. Luanda: Camões - Instituto da Cooperação e da Língua.
- Ole, A., Agualusa, J. E., Duarte de Carvalho, R., Siegert, N., & Prussat, M. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.
- Ole, A., Carlos, I., Siegert, N., & Fabiana, R. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ole, A., Sardo, D., & Siegert, N. (2009). *Na Pele da Cidade*. Luanda: Instituto Camões - Centro Cultural Português, Luanda.
- Oliveira, L. (2013). *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa.
- Pereira, J. C.-B. (2011). *As Escolhas do Director. Museu Calouste Gulbenkian* (Primeira ed.). (J. Carvalho Dias (Museu Calouste Gulbenkian), & S. Pisano (Scala Publishers), Edits.) Londres e Lisboa: Scala Publishers Ltd em colaboração com Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, J. C.-B., Dias, J. C., Paulino, C. c., & Coutinho, M. I. (2015). *Guia do Museu Calouste Gulbenkian* (Segunda ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pinto da Fonseca, V., & Vahia, L. (s.d.). *Entrevista a Penelope Curtis*. Obtido em 15 de Abril de 2018, de Artcapital: <http://www.artcapital.net/entrevista-219-penelope-curtis>
- Pinto Ribeiro, A. (2004). *Mais a Sul. Obras de artistas de África na Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest.
- Prussat, M. (2009). *Ritmos de Angola: On the Cinematic Work of António Ole*. Em A. Ole, J. E. Agualusa, R. Duarte de Carvalho, N. Siegert, M. Prussat, U. Vierke, & J. Hossfeld (Edits.), *António Ole: Hidden Pages* (pp. 106-121). Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

- Rosas Prior, P., & Carlos, I. (2015). *as Casas na Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.
- Santos, L. (3 de Março de 2017). *Finalmente, o Museu Gulbenkian como a diretora o pensou*. Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de Diário de Notícias: <https://www.dn.pt/artes/interior/finalmente-o-museu-gulbenkian-como-a-diretora-o-pensou-5701238.html>
- Siegert, N. (2009). António Ole's Art as the Archaeology of Hidden Narratives. Em A. Ole, J. E. Agualusa, R. Duarte de Carvalho, N. Siegert, M. Prussat, U. Vierke, & J. Hossfeld (Edits.), *António Ole: Hidden Pages* (pp. 84-103). Beyreuth: Peter Hammer Verlag.
- Siegert, N. (2016). Zoom in e Zoom out. Viajando através do tempo pela obra de António Ole. Em A. Ole, I. Carlos, N. Siegert, & R. Fabiana, *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* (pp. 71-77). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating* (Segunda Edição ed.). New York: Independent Curators International.
- Solnit, R. (2006). *A Field Guide to Getting Lost*. Edinburgh: Canongate Book.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (20 de Julho de 1998). *Chokwe | people*. Obtido em 14 de Dezembro de 2017, de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Chokwe>
- Vasconcelos, A. (2010). *Abstracção e Figura Humana na Coleção de Arte Britânica do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.

Legendas e fonte das imagens

1, 2, 3 | Vista geral da exposição *Linhas do Tempo* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

4 | *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979. Fotografia: Rita Silveira Machado. Pormenor de uma das fotografias da série. Imagem digitalizada da p. 25 do catálogo Ole A. et al. (2016) *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

5 | *O Mural de Maculusso*, 2014. Um dos retratos de 1973 é aplicado nesta obra. Fotografia: Rita Silveira Machado.

6 | Vista do hall com as obras *Sem Título* (série *Retratos*) e *O Mural de Maculusso*. Fotografia: Rita Silveira Machado.

7 | Pormenor do écran onde passam filmagens do mar na instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Fotografia: Rita Silveira Machado.

8 | Pormenor do filme Luanda da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, as filmagens do mar da *Margem da Zona Limite* migraram para o filme desta obra. Fotografia: Rita Silveira Machado.

9 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, a tela do campo superior esquerdo é feita de uma colagem com restos de telão de publicidade que Ole encontrou no seu estúdio. Fotografia: Rita Silveira Machado.

10 | *Desintegrações (I)*, 2000-2003, esta colagem é realizada com os mesmos restos de telão de publicidade. Fotografia: Rita Silveira Machado.

11 | Brochura da nova apresentação da Coleção do CAM em 2002. Imagem: digitalização da Brochura Molder, J. et al. (2002). *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Nova Coleção do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM.

12 | Cadernos das exposições temáticas da Coleção do CAM. Imagem: digitalização de várias capas dos cadernos, podem ser consultados na Biblioteca de Arte da FCG.

13, 14, 15 | Vista geral da exposição *Escultura em Filme. The Very Impress of the Object* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede. Fotografias: Ricardo Oliveira Alves, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

16, 17, 18 | Vista geral da exposição *Do Outro Lado do Espelho* na Galeria de Exposições Temporárias da Sede. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

19, 20 | Vista geral da exposição *Manuela Marques e Versailles. A face escondida do sol* no espaço “Conversas” - Galeria do piso inferior e Galerias do Museu da Coleção do Fundador. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

21, 22 | Vista geral da exposição *Helmut Federle. Matéria Abstrata (Pinturas e Cerâmicas)* no espaço “Conversas” - Galeria do piso inferior e Galerias do Museu da Coleção do Fundador. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

23, 24 | Vista geral da exposição *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* no espaço “Conversas” - Galeria do piso inferior da Coleção do Fundador. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

25, 26 | Vista geral da exposição *Tamás Kaszás. Alegria e Sobrevivência* no “Espaço Projecto”. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

27, 28 | Vista geral da exposição *Mariana Silva. Olho Zoomórfico/Camera Trap* no “Espaço Projecto”. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

29, 30 | Vista geral da exposição *Sara Bichão. Encontra-me, mato-te* no “Espaço Projecto”. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

31 | Publicidade do Museu Calouste Gulbenkian no metro de Lisboa. Fotografia: Rita Silveira Machado.

32 | Convite para a Exposição *Portugal em Flagrante. Operação 1*, com a obra *Sem Título (Amália # 6)*, 1987 de Leonel Moura (1948), pertencente à Coleção Moderna.

33 | Convite para a exposição *Portugal em Flagrante. Operação 3*.

34, 35, 36, 37 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício. Fotografias: Rita Silveira Machado.

38, 39, 40, 41 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício.
Fotografias: Rita Silveira Machado.

42, 43, 44, 45 | Vista da nova instalação da Coleção Moderna nos 3 pisos do edifício.
Fotografias: Rita Silveira Machado.

46, 47, 48, 49, 50, 51 | Montagens das alterações na apresentação da Coleção Moderna.
Fotografias: Rita Silveira Machado.

52, 53, 54, 55 | Montagens das alterações na apresentação da Coleção Moderna.
Fotografias: Rita Silveira Machado.

56 | *Sobre o Consumo da Pílula*, 1970. Fotografia: Rita Silveira Machado.

57 | Série *Paisagem Doméstica*, 1974. Fotografia: Rita Silveira Machado.

58 | Vista das obras *Sobre o Consumo da Pílula*, 1970 e Série *Paisagem Doméstica*, 1974 na exposição. Fotografia: Rita Silveira Machado.

59 | Entrada da exposição, do lado direito as duas salas onde estavam projetados os filmes. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

60 | Vista do hall com a obra *Township Wall*, 2004 em frente às salas de projeção.
Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

61 | Entrada para o piso 0 com a “black box” onde estava projetado o filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

62 | A cidade colonial, stills do filme *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, 1978. Imagem digitalizada da p. 120 do catálogo Ole, A. et al. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

63 | Os Ngola a atuarem ainda novos, stills do filme *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, 1978. Imagem digitalizada da p. 113 do catálogo Ole, A. et al. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

64 | O grupo reúne-se 30 anos depois, passeiam pelo BO, Bairro Operário, stills do filme *O Ritmo do N’Gola Ritmos*, 1978. Imagem digitalizada da p. 114 do catálogo Ole, A. et al. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

65 | Os musseques, stills do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978. Imagem digitalizada da p. 17 do catálogo Ole, A. et al. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

66 | *Township Wall*, 2004. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

67 | Relato dos interrogatórios da Polícia Política, still do filme *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978. Imagem digitalizada da p. 116 do catálogo Ole, A. et al. (2009). *António Ole: Hidden Pages*. (U. Vierke, & J. Hossfeld, Edits.) Beyreuth: Peter Hammer Verlag.

68, 69 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 na exposição. Fotografia: Rita Silveira Machado.

70, 71 | Stills do filme *No Caminho das Estrelas*, 1980. Imagem digitalizada das pp. 28 e 29 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

72, 73 | O filme *No Caminho das Estrelas*, 1980 no espaço de exposição: Fotografia de Rita Silveira Machado.

74, 75 | Stills do filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982. Imagem digitalizada das pp. 30 e 31 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

76 | O filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982 no espaço de exposição. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

77 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 na exposição, em frente ao filme *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, 1982. Fotografia: Rita Silveira Machado.

78 | Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001. Fotografia: Rita Silveira Machado.

79 | *Sem Título*, 1996. Fotografia: Carlos Azevedo, imagem digitalizada da p. 91 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

80 | *Mapa*, 1990. Fotografia: Carlos Azevedo, imagem digitalizada da p. 65 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

81 | *Sem Título*, c. 1993-1994. Fotografia: JG.photography, imagem digitalizada da p. 69 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

82 | *Sem Título*, 1993. Fotografia: Carlos Azevedo, imagem digitalizada da p. 67 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

83 | *Murmúrios*, 2007. Fotografia: Rita Silveira Machado.

84 | Vista da exposição com as obras *Mapa*, 1990 e *Murmúrios*, 2007. Fotografia: Rita Silveira Machado.

85, 86 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

87 | Pormenor da instalação onde se pode ler a inscrição “Um grupo de pretos civilizado”. Fotografia: Rita Silveira Machado.

88 | Vista da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001. Fotografia: Rita Silveira Machado.

89 | *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979. Fotografia: Carlos Azevedo, imagem digitalizada das pp. 24-25 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

90, 91, 92, 93 | Montagem instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 com o artista. Fotografias: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

94 | *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

95, 96 | Pormenores da instalação com elementos de vídeo, arquivos, tijolos e corvos. Fotografias: Rita Silveira Machado.

97 | *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

- 98, 99** | Pormenores da instalação com os *Autos de Escravo* na parede e a madeira queimada. Fotografias: Rita Silveira Machado.
- 100** | Vista do espaço do hall com *Township Wall*, 2004, *O Mural de Maculusso*, 2014 e *Sem Título* (série *Retratos*), 1973-1979. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.
- 101** | Vista do espaço do hall com *Township Wall*, 2004 e *Universo da Escrita*, 1985. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 102** | *O Mural de Maculusso*, 2014. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 103** | *Universo da Escrita*, 1985. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 104** | Vista da exposição com tríptico *Urban Choices (I)*, 2000 à esquerda, e a série *Sem Título*, 1998 à direita. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 105** | Documento de estudo para a cronologia *Township Wall*.
- 106, 107** | Cronologia *Township Wall* no catálogo da exposição *Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Imagem digitalizada das pp. 154 e 155 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- 108** | Caderno de apontamentos durante o estágio, com anotações de reuniões sobre a edição dos textos de José Escada com a colagem de uma fotografia do esgrafito do artista que fui fotografar ao Bloco das Águas Livres
- 109** | Caixas de transporte da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Imagem: Still de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.
- 110** | Arrumação de materiais nas caixas de transporte. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 111** | Embalagem de parte da “canoa quebrada”. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 112** | Desembalagem da rede da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Fotografia: Rita Silveira Machado.
- 113** | Caixas de arquivo com os jornais que preenchem parte da “canoa quebrada” da *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Imagem: Still de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

114 | Tijolos adquiridos em Portugal para preencher parte da “canoa quebrada” da *Margem da Zona Limite*, 1994-1995. Imagem: Still de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

115 | Série *Paisagem Doméstica*, 1974 nas reservas do museu aquando do *condition report*. Fotografia: Rita Silveira Machado.

116 | Visita a casa do artista para trabalhar no catálogo e cronologia *Township Wall*. Fotografia: Rita Silveira Machado.

117 | Visualização do filme *Luanda*, de *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001, estúdio da FCG. Fotografia: Rita Silveira Machado.

118 | O artista António Ole durante a montagem da exposição. Imagem: Still de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

119, 120, 121 | Montagem da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995, com indicações do artista e como courier do National Museum of African Art. Imagens: Stills de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

122, 123, 124 | Montagem da instalação *Margem da Zona Limite*, 1994-1995, com indicações do artista e como courier do National Museum of African Art. Imagens: Stills de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

125, 126, 127 | Montagem da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 com o artista. Imagens: Stills de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

128 | Montagem de *Mens Momentanea (II)*, 1997-2009, pormenor das folhas de *acento de escravos*. Fotografia: Rita Silveira Machado.

129, 130 | Montagem de *Pai*, 2006. Fotografia: Rita Silveira Machado.

131, 132 | Vista geral da montagem da exposição. Imagens: Stills de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

133 | Vista geral da montagem da exposição. Fotografia: Rita Silveira Machado.

134, 135, 136 | Vista geral da montagem da exposição. Fotografias: Rita Silveira Machado.

137, 138 | Montagem de *Township Wall*, 2004. Fotografias: Rita Silveira Machado.

139 | Montagem de *Township Wall*, 2004. Imagens: Stills de filme de Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

140, 141, 142 | Processo de incorporação da obra *Hidden Pages, Stolen Bodies*, 1996-2001 na Coleção do Museu Gulbenkian. Fotografias: Rita Silveira Machado.

143 | *Auto-Retrato*, 1980, polaroid: Fotografia de António Ole, cortesia do artista

144 | *Insula*, 2012. Fotografia: Carlos Azevedo, imagem digitalizada da p. 183 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fotografia de Capa | *Township Wall*, 2004. Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian.

Anexos I, II e III

Anexo I - Entrevista “Ambiguidade de Choque”

Realizada ao artista António Ole a 27 de Janeiro de 2016 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian por ocasião da sua exposição *Luanda, Los Angeles, Lisboa*.

RITA SILVEIRA MACHADO: *Gostava de falar sobre a exposição que o António vai fazer aqui no Centro de Arte Moderna e as minhas perguntas vão-se focar um pouco mais nas Township Walls... Noto que no seu trabalho há sempre uma necessidade quase de documentar a cidade, de andar por todo o lado, a cidade é uma coisa que o influencia?*

ANTÓNIO OLE: Sim, sim. O que se passa é que a cidade de facto me envolve tanto e me preocupa, eu vivo numa cidade um pouco caótica como é Luanda, é uma cidade que há quarenta anos, antes da independência em 1975, tinha 750 mil habitantes e hoje tem quase 7 milhões. Portanto como pode imaginar, a estrutura da cidade é muito caótica, por muita vontade que exista hoje na reconstrução, este papel é sempre complicado porque há sempre qualquer coisa que se esquece ou que não foi resolvida. Mas depois também há outro aspeto importante, eu quando acabei o Liceu, desde há muitos anos que a arquitectura é a minha obsessão, queria ser arquiteto. Vivi aqui um período em Lisboa à espera de entrar na Faculdade de Arquitectura, mas o que acontecia é que era uma altura com muitas revoltas estudantis e greves, durante praticamente três anos a Faculdade de arquitectura não funcionava e, portanto, eu acabei por ter de voltar para Angola. Mas isso deixou sempre um bichinho porque eu passei grande parte das férias trabalhando com arquitetos, um deles era o Arquiteto [José Deodoro Faria] Troufa Real, outro era o Arquiteto Vasco Vieira da Costa, que era o nosso padrinho porque tentávamos pressionar as autoridades coloniais do tempo a finalmente criarem a Faculdade de Arquitectura em Luanda, coisa que só veio a acontecer já na Angola independente. Mas como eu lhe ia a dizer, a cidade de Luanda foi uma cidade que me ocupou do ponto de vista afetivo, de procurar também um pouco esta cidade dos Musseques²²⁷, que são construídas em cima de terra batida, sem condições, sem água canalizada, sem luz elétrica e a cidade do asfalto, onde estão prédios, a cidade urbanizada. Então desta dicotomia nasceu esta ideia de pesquisar e trabalhar muito sobre estes que não estão debaixo do holofote, que não são propriamente alvo da

²²⁷ Designação local dos subúrbios à volta de Luanda.

atenção, nem dos jornais nem nada. As pessoas que vivem nos Musseques são um pouco esquecidas como pode imaginar, também do ponto de vista da construção das casas dos Musseques que resultam muito da apropriação de materiais que são jogados ao lixo, bocados de chapa, bocados de madeira... A certa altura ocupou-me de ver como eram essas construções, o que é que resultava daí e também do próprio interesse que essas pessoas punham no seu lado estético de fazer um arranjo, tipo babilónia. Isso foi o princípio das *Township Wall's*.

RSM: *Esses pormenores?*

AO: Sim, esses pormenores das construções das casas dos Musseques, dos arranjos e porque nessa altura eu estava muito interessado naquele movimento que começou em Itália que era a *Arte Povera* e isso também, de certa maneira, foi um pouco o motor que acabou por me levar a apropriar desses materiais que ia encontrando no lixo, não só para construir as minhas paredes como também para fazer um certo tipo de esculturas com chapas da sucata, bocados de ferro. Eu sou um reciclador, essa talvez seja a palavra mais... porque me interessa muito esses materiais que não são alvo de uma atenção assim muito... acho que depende da maneira que olhamos para esses objetos e isso deu-me um treino de olhar para as coisas que são jogadas ao lixo e há umas que acabaram por vir para as minhas obras de arte. Também de certa forma tive alguns anos de prática de ir trabalhar a ilha do Mussulo e tinha uma rotina que era todos os dias antes de começar a trabalhar ir pela praia a dentro com uns sacos de plástico e encontrar uma espinha, um osso perdido, um bocado de chapa retorcida. Chegava com esse material e isso era o próprio leitmotiv para as minhas obras e de certa forma, esse período era muito ligado a fragmentos de tudo, dos restos, dos restos, dos restos... e daí nasceram os *Township Wall's*. A certa altura, eu fiz a primeira *Township* em Luanda, numa exposição que se chamava *Margem da Zona Limite*²²⁸, mas depois quando foi para a primeira Bienal da África do Sul, de Joanesburgo²²⁹, já o Nelson Mandela tinha sido libertado, era uma sociedade pós Apartheid e lá acabei por, com coisas de Luanda, completar a *Township Wall* com materiais da África do Sul. Então ficou uma peça imensa, que depois de uma passagem por Londres acabou por ir para o Detroit Institute

²²⁸ *Margem da Zona Limite*, Centro Cultural Elinga, Luanda, Angola, 1994.

²²⁹ 1ª Bienal de Joanesburgo, Joanesburgo, África do Sul, 1995, com curadoria de Lorna Ferguson. Após os anos de isolamento, como consequência do sistema de apartheid, a Bienal de Joanesburgo foi concebida para restaurar o diálogo entre a África do Sul e da cena artística internacional. A primeira edição ocorreu em 1995, um ano após as primeiras eleições livres.

of Arts, foi adquirido por um dos grandes doadores do Museu que amou a peça quando a viu em Joanesburgo, acabou por a comprar e eu fui convidado para ir mais tarde a Detroit montar a minha peça que ao que parece ainda lá está, para montar a minha peça tiraram dois ou três Julian Schnabel e eu disse: “ah não, não façam isso! E agora como é que vai ser? Não se preocupe que nós vamos arranjar outro sítio para eles!” (Risos)

RSM: *(Risos)*

AO: Então fui montar essa peça, agora o que se passa a partir desta primeira vez que eu mostrei num evento internacional como essa bienal, foi de facto tão popular, foi tão... eu não sei explicar, mas as pessoas ficaram fascinadas com o que estavam a ver, inclusive, umas das pessoas que se interessou e ficou verdadeiramente envolvida morreu há pouco tempo, o David Bowie. No dia da inauguração eu estava extenuado porque estive a montar o meu pavilhão até à última da hora, os convidados estavam de um lado da bienal e eu a sair pelo outro para ir para o hotel descansar, mas depois no dia seguinte quando lá voltei ao meu pavilhão para perguntar como é que estava tudo, disseram-me assim: “não saias daqui por favor que anda aí o David Bowie com uma delegação e quer conhecer o artista!”

RSM: *Conheceu o David Bowie! (Risos)*

AO: E assim foi passado um tempo conheci, era todo sorrisos para mim e eu disse: “bolas agora sou uma pessoa famosa, perante aqui um famoso como ele.” (Risos)

RSM: *(Risos)*

AO: Até foi um encontro muito interessante porque ele me pediu se no dia a seguir se lhe dava uma entrevista porque ele estava a escrever um artigo para uma revista inglesa *Modern Painters*²³⁰, que é uma revista que sai quatro números por ano. E assim foi, no dia a seguir lá estava o David Bowie de novo no elevador e então fez-me uma entrevista gravada e depois quando eu tive acesso ao que ele escreveu sobre mim fiquei espantado porque me punha nos píncaros, literalmente. E acabou por me comprar três peças que estavam nesta exposição. Pronto, isto é o corolário um pouco do que me perguntou, o porquê das *Township Wall's* e no fundo também porquê *Township* e não paredes dos

²³⁰ David Bowie. Bowie, D. (1995). “Notes on Ten Souther African Artists”. *Modern Painters, Volume 8, Number 2, Summer*. *Modern Painters* é uma revista mensal de arte. Foi lançada como trimestral no Reino Unido em 1987 pelo crítico de arte Peter Fuller e é agora publicada em Nova Iorque pela Louise Blouin Media. O músico David Bowie era um dos contribuidores regulares da revista.

Musseques, eu preferi utilizar a expressão inglesa que era mais abrangente, as pessoas se eu dissesse Musseques, enfim, noutra língua não iam perceber.

RSM: *Não associavam, claro.*

AO: E então assim foi, ocupava-me muito desse tipo de construções às vezes também envolvidas numa beleza enorme, numas texturas, numas associações de materiais que me encantaram e por isso a certa altura disse: “não, vou fazer aqui as minhas *Township's* e com isso criar aqui uma espécie de ambiguidade de choque”, que as pessoas acordassem e vissem que aquilo não era forma.

RSM: *Sim, sim.*

AO Para ser uma coisa um pouco, eu não diria panfletária porque eu nunca fiz panfletos em arte, mas esta ambiguidade de choque para mim era muito cara e achava que as pessoas seriam confrontadas diretamente com aquilo dentro dos museus e das galerias de arte.

RSM: *Sim, que não é normalmente um lugar muito comum para apresentar esse tipo de...*

AO Não era sítio para isso, exatamente.

RSM: *Nota-se uma grande fragilidade nas peças, que são enormes, mas ao mesmo tempo parece que se a alguém fosse lá e comesse a bater a estrutura quase que se desfazia, isso é muito interessante nas suas peças.*

AO: Se desfazia, exatamente. Eu aqui em Lisboa fiz uma *Township Wall*.

RSM: *Para a Culturgest²³¹ não foi?*

AO: Está na colecção da Culturgest, é uma das que eu mais gosto, infelizmente não vai poder estar aqui nesta exposição porque é grande demais, teria de se construir uma parede extra para caber, mas também de certa forma há uma outra peça que eu fiz para fugir um pouco... é que desde que fiz a primeira toda a gente me convidava para eu fazer mais e portanto em certa altura, no *Africa Remix*²³², que foi uma exposição muito

²³¹ *Marcas de um Percurso (1970-2004)*, Culturgest, Lisboa, 2004.

²³² *Africa Remix - Contemporary Art of a Continent*, Museu Kunst Palast, Düsseldorf, 2004; Haywad Gallery London, 2005; Centre Georges Pompidou, Paris, 2005; Mori Art Museum, Tokyo, 2006; Moderna Museet, Stockholm, 2007; Johannesburg Art Gallery, South Africa, 2007. Foi uma exposição muito grande que envolveu cerca 88 artistas de 25 países do continente africano que criava uma introdução à riqueza cultural surpreendentemente e pouco conhecida da África de hoje, com curadoria de Simon Njami.

reconhecida internacionalmente e que andou por vários países em seis exposições internacionais, começou em Düsseldorf no Museum Kunst Palast, dali foi para Londres para a Hayward Gallery, de Londres foi para o Museu Pompidou, do Pompidou foi para Tóquio para o Mori Museum, depois do Mori Museum voltou para Estocolmo no Moderna Musset e finalmente acabou na África do Sul no Johannesburg Art Gallery que é uma grande instituição em Joanesburgo. É tempo de encerrar esta linguagem porque senão vou passar a minha vida a fazer isso e então pus um ponto final, fiz uma exposição em Luanda que se chamava *Na pele da Cidade*²³³ que era também uma forma de pôr um ponto final senão estava condenado a fazer *Township's* para o resto da minha vida.

RSM: *Qual é o processo para fazer as Township's, porque em Luanda é uma cidade que o António conhece, mas quando faz em cidades que não conhece também costuma procurar? Os materiais que recebe são sempre das cidades onde está?*

AO: Adoro, fiz outras, uma foi para uma exposição que se chamava *The Short Century*²³⁴ uma exposição do Okwui Enwezor que é o último curador da Bienal de Veneza, fiz uma em Chicago e outra em Nova Iorque. Esta exposição começou em Munique, mas eu em Munique não estive porque o espaço era muito confinado e depois quando foi para Berlim fiz outra *Township Wall* que ainda hoje está no Museu Etnográfico de Berlim e como este museu vai ser reinstalado na zona das ilhas dos Museus já me convidaram para ir lá instalar a minha peça. Mas depois também fiz outra em Chicago no Museum of Contemporary Art e fui com os meus assistentes à procura nas back street yards era onde eu apanhava sempre os lixos, as sucatas, encontrava portas, janelas, restos de madeiras e, portanto, construí uma muito bonita que ainda esteve um ano à espera porque um colecionador também se interessou, mas depois de um ano acabou por voltar à origem novamente. Entre Chicago e Nova Iorque, no MoMA, houve o 11 de Setembro e então quando voltei para a outra continuação desta exposição em Nova Iorque já tinha havido o ataque, o Mayor da cidade tinha mandado limpar tudo a uma velocidade tal que eu tive uns largos dias a tentar encontrar material interessante em Nova Iorque e aí acabei por fazer a maior *Township Wall* desta série de

²³³ *Na Pele da Cidade*, Instituto Camões - Centro Cultural Português, Luanda, 2009.

²³⁴ *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Martin Gropius-Bau, Berlin, 2001; Museum of Contemporary Art, Chicago, 2001; P.S.1-MoMA, New York, 2002. A exposição examina o breve período de libertação do domínio do colonialismo, de 1945 até o fim do regime do apartheid em 1994. Neste "Short Century", os povos de África ganharam a sua independência das potências europeias.

peças, tinha 28 metros por 5 metros de altura, era muito grande, só me restaram fotografias.

RSM: *E essa ainda é maior que a que fez na Hamburger Bahnhof²³⁵?*

AO: Sim, muito maior. A do Hamburger Bahnhof foi com contentores, era uma instalação com 48 metros de comprimento e 11 metros de altura, eram quatro andares de contentores empilhados numa lógica que eu tinha estruturado e resultava também com umas janelas que ficaram acesas durante quatro meses, eram umas janelas de plexiglass coloridas entre contentores grandes e contentores pequenos e foi de facto um grande desafio esse, mas não tinha nada haver, também queriam uma *Township* e eu disse que...

RSM: *Que já estava farto?*

AO: Que já estava farto, vamos pensar noutra coisa e então ocorreu-me essa ideia dos contentores e foi uma peça muito consistente.

RSM: *Imponente.*

AO: Aliás a Rita tem uma newsletter que foi publicada na altura porque o catálogo propriamente não tem, tem só os primeiros estudos, os meus planos iniciais porque como era um volume muito grande não havia tempo para tirar fotografias da peça já acabada, mas foi um desafio grande e eu estou sempre aberto a desafios. Ainda não sei muito bem o que é que eu vou fazer aqui em termos de *site-specific*, mas há de ser qualquer coisa diferente também. Vamos ver, eu não gosto muito de estar sempre a levar comida mastigada. Tem de se aceitar estes desafios com alguma criatividade porque não gosto de estar sempre a repetir-me.

RSM: *Claro. António e aqui por Lisboa por onde é que costuma procurar? Pelas periferias? Pelos bairros aqui à volta?*

AO: Eu para a da Culturgest encontrei tudo, tudo numa sucateira que eu não sei se ainda existe que era ali na Avenida Brasil, depois do Júlio de Matos, encontrei lá uma sucateira num descampado que tinha um senhor a vender lixo, portas, janelas e encontrei lá tudo, também foi um desafio muito grande porque eu gosto muito desta *Township* que está na coleção da Culturgest, é uma das que eu considero... mas no

²³⁵ *Who knows tomorrow*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010.

fundo para lhe dizer mais uma coisa, que para mim as *Township's* são como se fossem grandes pinturas, são pinturas feitas de sucata.

RSM: *De camadas.*

AO: De restos, camadas, texturas e eu vejo isso com a obra de um pintor mais do que um escultor.

RSM: *Como é que entrou também aquela influência, que se nota ligeiramente, da Pop Art nas suas peças, como estava também a falar da Arte Povera, foi uma coisa que inventaram ou o António sente que...*

AO: Sim, isso foi uma coisa mais inicial, eu estou prestes a celebrar cinquenta anos de trabalho em 2017 e comecei, como pode imaginar, muito cedo. As primeiras exposições que fiz eram de 1967, portanto em 2017 faz cinquenta anos exatamente e inicialmente, talvez por influência do meu professor de desenho que era um senhor chamado Eduardo Zink, pai deste escritor Rui Zink. O Eduardo Zink era um apaixonado pelo cubismo e pelos cubistas, [Pablo] Picasso, [Georges] Braque mesmo o Paul Klee, [Fernand] Léger, ele incutiu-nos e mostrou-nos os primeiros livros de Picasso e então naquele princípio eu estava muito interessado pelas coisas, com aquela forma de ver o espaço e então o cubismo foi a minha influência inicial. Mas logo a seguir, depois das minhas primeiras exposições surgiu exatamente o conhecimento da *Pop Art* e daquele lado também muito feérico e muito recuperador das coisas do consumo, isso atraiu-me muito, aquele universo da *Pop Art* americana. Isto também porque nós éramos infestados pela cultura americana, seja nas bandas desenhadas, que eu lia muitas, ainda hoje sou um apaixonado pela BD. De facto, os meus primeiros desenhos eram desenhos com uma grande economia, só usava três cores: preto, vermelho ou cor-de-laranja e amarelo, a minha paleta era muito restrita no início. Eram histórias que eu inventava, ia juntando, uma delas foi mal recebida porque me metia com o Papa Paulo IV porque o Papa tinha endereçado uma encíclica qualquer.

RSM: *Humanae vitae*²³⁶?

²³⁶ *Humanae Vitae* (em português "Da vida humana") é uma encíclica escrita pelo Papa Paulo VI. Foi publicada a 25 de Julho de 1968. Inclui o subtítulo sobre a regulação da natalidade, descreve a postura da Igreja Católica sobre as medidas que se relacionam com a vida sexual humana. Segundo alguns geraria polémica porque o Papa nela definiu que a contracepção, exclusivamente por meios artificiais, é proibida pelo Magistério da Igreja Católica.

AO: Onde era contra a pilula concecional e eu achava uma hipocrisia enorme as pessoas não puderem usar, principalmente em países tão pobres onde se faziam filhos numa quantidade enorme e depois não havia capacidade para os alimentar, para os educar, eu achava uma hipocrisia que ele dissesse que não se podia usar. Então fiz uma banda desenhada muito sarcástica.

RSM: *Essa está na lista de obras.*

AO: Sim, está na lista. Acabou por criar-me alguns problemas, como pode imaginar o quadro foi proibido, enfim foi de facto uma grande... o que foi mais grave é que tinha uma sequência de caras do Papa e numa delas tinha a língua de fora a tomar a pilula também [risos] e isso é que foi considerado também uma blasfémia contra a Igreja e contra o Estado. Então o Movimento Nacional Feminino²³⁷ conseguiu movimentar-se e proibir que a pintura fosse exposta porque consideraram que era uma coisa muito insultuosa para a Igreja.

RSM: *É engraçado que o António faz estas pinturas enormes da cidade, mas ao mesmo tempo também noto essa dicotomia que estava a falar no início, temos pinturas como o Remote Conectons quase uma coisa de diário, pequeninas e depois ao mesmo tempo tem estes pormenores da luz, como estava a dizer que às vezes se farta da cidade fez aqueles Murmúrios também.*

AO: Exato.

RSM: *Cidade-campo, interior-exterior...*

AO: Ando à procura, ando sempre à procura, evidente que a cidade tem mais influência, mas o problema da escala depende daquilo que eu quero dizer, há coisas que digo assim em folhas...

RSM: *Muito pessoal, não é? Quase diários.*

AO: Esta peça foi feita entre Luanda e Jerusalém, Israel e no fundo a minha ideia era como se fossem páginas de um diário íntimo e por isso é que tem esse tamanho, 13 por 18.

RSM: *Depois tem também esta Paisagem Doméstica onde volta ao interior.*

²³⁷ O Movimento Nacional Feminino (MNF) (1961-1974) foi uma organização de suporte do Estado Novo criada por iniciativa de Cecília Supico Pinto e apoiada por António de Oliveira Salazar, voltada para a organização das mulheres em torno do apoio à Guerra Colonial, em particular quando o conflito em Angola, Moçambique e Guiné se intensificou.

AO: Isto era uma fase de trabalho muito intenso, eu tinha tido o meu primeiro carro que era de dois cavalos e tive um desastre com o carro e não sabia como é que havia de pagar e então cheguei ao meu estúdio, trabalhei, trabalhei e fiz esta série de pinturas chamada *Paisagens Domésticas* e foi um momento que eu achei muito interessante e já tentei voltar a isso, mas é impossível. Porque no fundo, também para lhe explicar um pouco a minha prática, eu faço as coisas umas contra as outras, este aspeto da racionalidade e da coerência ocidental às vezes irrita-me um pouco e sinto necessidade, não é que tenha esgotado um percurso mas tento ir o mais longe possível, depois quero entrar noutra... depende de como eu entro no estúdio de manhã, quando chego ao atelier, depende muito. Acho que como nunca fui para a Escola de Belas Artes²³⁸, entrei diretamente para o mundo das artes sem pedir licença, sem cerimónias, sinto que não me vinculo a nada, a nenhuma escola nem a professores que me tenham ensinado a fazer isto ou aquilo.

RSM: *Deu-lhe uma liberdade enorme então.*

AO Deu-me uma liberdade imensa que no fundo resulta das minhas ideias, eu acho que às vezes sou mais um artista de ideias do que propriamente de Belas Artes, não tenho nada contra eu aliás pinto imenso, tenho de pintar porque se não vender um quadro ou outro de vez em quando estou frito não é.

RSM: *(Risos)*

AO: Então tenho de pintar, tenho de trabalhar também. Mas os registos são muito diferentes, também em certa altura descobri a aderência de pigmentos naturais encontrados na natureza.

RSM: *Notou-se muito naquele vídeo do Rui²³⁹. Eu gostei muito dessa parte muito frágil em que o António anda à procura dos pigmentos.*

AO Com o martelo, nas montanhas.

²³⁸ A sua formação não é como artista plástico mas sim em Cinema e Cultura Africana na University of California, Los Angeles e Center for Advanced Film and Television Studies, American Film Institute, Los Angeles.

²³⁹ Rui Simões (2013). *Ole António Ole* [Filme]

Anexo II – Lista de Obras da Exposição Luanda, Los Angeles, Lisboa



Sobre o Consumo da Pílula, Luanda, 1970

Guache e tinta da China sobre papel
81 × 64,8 cm

Coleção do artista

Fotografia: Rita Silveira Machado



Sem Título (série *Retratos*)

Luanda, 1973-1979

Fotografia a preto e branco

50 × 40 cm (cada)

Coleção do artista

1. *Sem Título* (série *Retratos*)

Sambizanga, Luanda, 1973

2. *Sem Título* (série *Retratos*)

Sambizanga, Luanda, 1973

3. *Sem Título* (série *Retratos*)

Sambizanga, Luanda, 1973

4. *Sem Título* (série *Retratos*)

Xicala, Luanda, 1976

5. *Sem Título* (série *Retratos*)

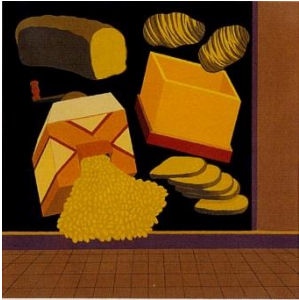
Xicala, Luanda, 1976




6. *Sem Título* (série *Retratos*)

Dundo, Luanda Norte, 1979

Fotografia: Carlos Azevedo

Imagem digitalizada das pp. 24-25 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel 24 x 24 cm Coleção José Campelo</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 17 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre 24 x 24 cm Coleção Maria Brito Campelo</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 9 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel e lápis de cor 24 x 24 cm Coleção Maria Brito Campelo</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 11 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel e lápis de cor 24 x 24 cm Coleção Sílvia Campelo</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 13 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>

	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel e lápis de cor 24 x 24 cm Coleção Sílvia Campelo</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 15 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel 24 x 24 cm Coleção Manuel A. Gonçalves da Silva</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 19 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Paisagem Doméstica</i> Luanda, 1974 Guache sobre papel e lápis de cor 24 x 24 cm Coleção Manuel A. Gonçalves da Silva</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 21 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>O Ritmo do N'Gola Ritmos</i> Angola, 1978 16 mm e 35 mm, cor, som, 60', transcrição digital Coleção Cinemateca de Angola em depósito no Departamento ANIM, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema</p>

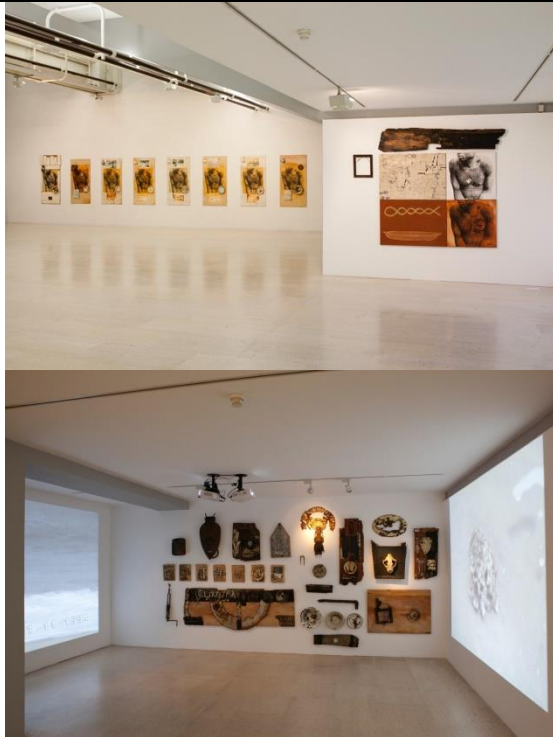
	<p><i>No Caminho das Estrelas</i> Angola, 1980 16 mm, cor, som, 28', transcrição digital Coleção Cinemateca de Angola em depósito no Departamento ANIM, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema</p>
	<p><i>Conceição Tchiambula, Um Dia, Uma Vida</i> Angola, 1982 35 mm, cor, som, 28', transcrição digital Coleção Cinemateca de Angola, em depósito no Departamento ANIM, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema</p>
	<p><i>Universo da Escrita</i> Los Angeles, 1985 Técnica mista e colagem sobre cartão 170 × 90 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 57 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Mapa</i> Luanda, 1990 Acrílico e pigmentos sobre tela 120 × 80 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 65 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>

	<p><i>Sem Título</i> Nova Iorque, Luanda, 1993 Acrílico, pigmentos sobre tela e colagem 157 × 157 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 67 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Sem Título</i> Luanda, c. 1993-1994 Acrílico sobre papel 97 x 68 cm Coleção ACCA</p> <p>Fotografia: JG.photography</p> <p>Imagem digitalizada da p. 69 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Margem da Zona Limite</i> Luanda/Joanesburgo/Lisboa, 1994-1995 Instalação (ferro, tijolos, corvos embalsamados, papel, pastas de arquivo, televisores) Dimensões variáveis National Museum of African Art, Smithsonian Institution, museum purchase, 2009-9-1</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian</p> <p>Histórico</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Margem da Zona Limite</i> – Centro Cultural Elinga, Luanda, 1994 - 1st Johannesburg Biennale, 1995 - <i>Margem da Zona Limite</i> – Espaço Oikos, Lisboa, 1995 - <i>António Ole, Marcas de Um Percorso (1970/2004)</i> – Culturgest, Lisboa, 2004 - <i>Mostra Pan-Africana de Arte</i>

	<p><i>Contemporânea</i> – Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar do Unhão), Salvador, 2005 - <i>Artists in Dialogue</i> [com Aimé Mpane] – National Museum of African Art – Smithsonian Institution, Washington DC, 2009</p>
	<p><i>Remote Connections – Fragments of a Diary</i> Luanda/Jerusalém, 1996 Técnica mista e colagem sobre cartão 18 x 13 cm (cada) Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rodrigo Peixoto</p> <p>Imagem digitalizada das pp. 87-89 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Sem Título</i> Luanda, 1996 Técnica mista (<i>assemblage</i>) 79,5 x 38 x 20 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo</p> <p>Imagem digitalizada da p. 91 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p>
	<p><i>Mens Momentanea (I)</i> Arandis, 1997 Acrílico, pigmentos, madeira, fio de cobre e panos sobre tela 175 x 375 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rita Silveira Machado</p>

	<p><i>Mens Momentanea (II)</i> Arandis/Bayreuth, 1997-2009 Ferro, vidro e lâmpadas sobre contraplacado queimado e folhas de assento Dimensões variáveis Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian</p> <p>Histórico</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Hidden Pages</i> – Iwalewa Haus, Bayreuth, 2009 - <i>António Ole. Memória e Esquecimento. Memoria Y Olvido</i> – Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2013
	<p><i>Sem Título (I)</i> Luanda, 1998 Fotografia montada em alumínio 90 × 120 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: António Ole</p> <p>Imagem digitalizada da p. 123 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian</p>
	<p><i>Sem Título (II)</i> Luanda, 1998 Fotografia montada em alumínio 90 × 120 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: António Ole</p> <p>Imagem digitalizada da p. 125 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian</p>

	<p><i>Sem Título (III)</i> Luanda, 1998 Fotografia montada em alumínio 90 × 120 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: António Ole</p> <p>Imagem digitalizada da p. 127 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian</p>
	<p><i>Sem Título (IV)</i> Luanda, 1998 Fotografia montada em alumínio 90 x 120 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: António Ole</p> <p>Imagem digitalizada da p. 129 do catálogo Ole, A. et al. (2016). <i>António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian</p>
	<p><i>Silent Voices (I)</i> Luanda, 2000 Fotografia 100 × 70 cm (cada) Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rita Silveira Machado</p>
	<p><i>Urban Choices (I)</i> Luanda, 2000 Fotografia 70 × 100 cm (cada) Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rita Silveira Machado</p>
	<p><i>Desintegrações (I)</i> 2000-2003 Acrílico sobre fragmentos de telão colados sobre tela 176 × 379 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rita Silveira Machado</p>



Hidden Pages, Stolen Bodies

Lisboa/Grahamstown /Luanda, 1996-2001

Coleção do artista

1. *Luanda*, vídeo PAL, cor, sem som, 60', dupla projeção
2. Metal, madeira, tela, jornais, cordel, lacre, ossos, crânio
Dimensões variáveis
3. Acrílico, pigmentos, fotocópias, pano e metal sobre platex
1 x (169 x 93 cm) / 7 x (153 x 82 cm)
4. Acrílico e fotocópias sobre tela, madeira e metal
187 x 225 cm

Fotografia: Rita Silveira Machado

Histórico

- *Bolsa Criar Lusofonia* – Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1995-1996
- *Breaking Boundaries* – Grahamstown Festival, Grahamstown, 1996
- *Breaking Boundaries* – Goodman Gallery, Joanesburgo, 1996
- *Hidden Pages, Stolen Bodies* – Veenvloer – 19th World Wide Video Festival, Amesterdão, 2001 *
- *António Ole, Marcas de Um Percurso (1970/2004)* – Culturgest, Lisboa, 2004
- *Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea* – Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar do Unhão), Salvador, 2005
- *Body of Evidence* – National Museum of African Art – Smithsonian Institution, Washington DC, 2007
- *Encompassing the Globe* – National Museum of African Art – Smithsonian Institution, Washington DC e Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 2007
- *Hidden Pages* – Iwalewa Haus, Bayreuth, 2009



Rebôco
 Luanda, 2001
 Acrílico, pigmentos, cimento, papel e madeira sobre pano
 59,5 × 189 cm
 Coleção do artista

Fotografia: Rita Silveira Machado



Township Wall
 Düsseldorf, 2004
 Técnica mista, objetos encontrados, madeira, chapa ondulada e de plástico e ferro, vidro
 360 × 960 cm
 Coleção ACCA

Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian

Histórico

- *Africa Remix – Contemporary Art of a Continent* – Museum Kunst Palast-Dusseldorf (2004); Hayward Gallery, Londres (2005); Centre Georges Pompidou, Paris (2005); Mori Art Museum, Tóquio (2006); Moderna Museet, Estocolmo (2007); Johannesburg Art Gallery (2007)

- *Na Pele da Cidade* – Instituto Camões – Centro Cultural Português, Luanda, 2009

Histórico das instalações *Township Wall*

- *Margem da Zona Limite* – Centro Cultural Elinga, Luanda, 1994

- 1st Johannesburg Biennale, 1995

- *Margem da Zona Limite* – Espaço Oikos, Lisboa, 1995

- *On the Road* – The Delfina Studio, Londres, 1995

- *The Short Century* – Martin Groupius Bau, Berlim; Museum of Contemporary Art, Chicago; P.S.1/MOMA, Nova Iorque, 2001

- *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer – The Structures of Survival* – 50^a Biennale di Venezia, 2003

	<p>- <i>Africa Remix – Contemporary Art of a Continent</i> – Museum Kunst Palast-Dusseldorf (2004); Hayward Gallery, Londres (2005); Centre Georges Pompidou, Paris (2005); Mori Art Museum, Tóquio (2006); Moderna Museet, Estocolmo (2007); Johannesburg Art Gallery (2007)</p> <p>- <i>António Ole, Marcas de Um Percurso (1970/2004)</i> – Culturgest, Lisboa, 2004</p> <p>- <i>Na Pele da Cidade</i> – Instituto Camões – Centro Cultural Português, Luanda, 2009</p>
	<p><i>Pai</i> Lisboa, 2006 Instalação, objetos encontrados, acrílico Dimensões variáveis Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Carlos Azevedo, cortesia do Museu Calouste Gulbenkian</p> <p>Histórico</p> <p>- <i>António Ole</i> – Galeria 111, Lisboa Lisbon, 2007</p> <p>- <i>António Ole. Memória e Esquecimento. Memoria Y Olvido</i> – Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2013</p>
	<p><i>Sem Título</i> Angola, 2006 Vídeo digital, cor, som, 10' 26'' Digital video, colour, sound, 10' 26''</p> <p>Texto: <i>Rosa do Mundo – 2001 Poemas para o Futuro</i>, Assírio & Alvim, 2001 Voz: António Ole</p> <p>Coleção do artista</p>
	<p>Murmúrios Benguela, 2007 Fotografia montada em alumínio 70 x 100 cm Coleção do artista</p> <p>Fotografia: Rita Silveira Machado</p>



Insula

Luanda, 2012

Grafite, aguarela e colagem sobre papel

63 × 48,5 cm

Coleção do artista

Fotografia: Carlos Azevedo

Imagem digitalizada da p. 183 do catálogo Ole, A. et al. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian



O Mural de Maculusso

Luanda, 2014

Técnica mista e colagem sobre plástico

152 × 281 cm

Coleção ACCA

Fotografia: Rita Silveira Machado

Anexo III – Planta com o layout da Exposição Luanda. Los Angeles. Lisboa

Legenda

1. *Universo da Escrita*, Los Angeles, 1985
2. *Township Wall*, Düsseldorf, 2004
3. *O Mural de Maculusso*, Luanda, 2014
4. *Sem Título* (série *Retratos*), Luanda, 1973-1979
5. *No Caminho das Estrelas*, Angola, 1980
6. *O Ritmo do N'Gola Ritmos*, Angola, 1978
7. *Hidden Pages, Stolen Bodies*, Lisboa/Grahamstown /Luanda, 1996-2001
8. *Conceição Tchiambula, Um Dia, Uma Vida*, Angola, 1982
9. *Sem Título*, Luanda, 1996
10. *Série Paisagem Doméstica*, Luanda, 1974
11. *Sobre o Consumo da Pílula*, Luanda, 1970
12. *Rebôco*, Luanda, 2001
13. *Mapa*, Luanda, 1990
14. *Murmúrios*, Benguela, 2007
15. *Margem da Zona Limite*, Luanda/Joanesburgo/Lisboa, 1994-1995
16. *Desintegrações (I)*, 2000-2003
17. *Pai*, Lisboa, 2006
18. *Sem Título*, Luanda, c. 1993-1994
19. *Remote Connections – Fragments of a Diary*, Luanda/Jerusalém, 1996
20. *Silent Voices (I)*, Luanda, 2000
21. *Mens Momentanea (II)*, Arandis/Bayreuth, 1997-2009
22. *Insula*, Luanda, 2012
23. *Mens Momentanea (I)*, Arandis, 1997
24. *Sem Título*, Nova Iorque, Luanda, 1993
25. *Urban Choices (I)*, Luanda, 2000
26. *Sem Título*, Angola, 2006
27. *Sem Título*, Luanda, 1998

Anexo III – Planta com o layout da Exposição *Luanda. Los Angeles. Lisboa*

