



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2013

**António Rodrigo
da Silva Lima
Fernandes
Canhão**

**TRADUZIR MACAU - A AUTO-REFERÊNCIA
COMO ESTRATÉGIA CRIATIVA**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2013

**António Rodrigo
da Silva Lima
Fernandes
Canhão**

**TRADUZIR MACAU - A AUTO-REFERÊNCIA
COMO ESTRATÉGIA CRIATIVA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

arguente Doutor António Manuel Dias Costa Valente
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

orientador Professor Doutor João António de Almeida Mota
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Quero agradecer a todos os docentes e colegas deste Mestrado a boa influência que prestaram, nos ensinamentos e na amizade.

Um agradecimento especial ao meu Orientador, Professor Doutor João Almeida Mota, por toda a sua dedicação e empenho, pela motivação que inculuiu e, sem a qual, teria sido mais difícil a concretização deste projeto.

Quero agradecer a todos os amigos que me apoiaram e ajudaram na elaboração deste projeto, nomeadamente à minha amiga Teresa Carreiro pela revisão do texto desta dissertação.

Agradeço, por fim (*last but not the least*), à Mariana, à minha mãe e a toda a minha família o apoio dado neste percurso.

palavras-chave

Macau, auto-referência, processo criativo, arte contemporânea

resumo

Traduzir Macau é uma proposta de trabalho que tem por base o auto-referencial como exercício de produção e de auto-reflexão. É um projeto que tem como estratégia o uso do relacionamento do processo criativo com a vivência, nomeadamente as expectativas e consequências da passagem pelo território de Macau a pretexto de uma exposição na Livraria Portuguesa.

Ao investigar na arte o padrão auto-referencial, pretendeu-se abrir uma perspectiva crítica e sensível de observação e análise da arte contemporânea.

keywords

Macau, self-reference, creative process, contemporary art

abstract

Translating Macao, this is a work proposal which has as its base the self-referential as an exercise in production and self-reflection. It is a project, which has as its strategy the relationship between the creative process and experience, that is to say the expectations and consequences of the passage through the territory of Macao in the context of an exhibition at the Portuguese Bookshop.

Investigation of art follows a self-referential pattern, the aim is the opening up a critical perspective and sensibility of observation and the analysis of contemporary art.

ÍNDICE

Introdução	1
Problemática	3
Objetivos do estudo	5
Metodologia	7
Cronograma	11
Capítulo 1 - O auto-referencial como discurso artístico	
1.1 Introdução.....	13
1.2 O auto-referencial em Noé Sendas.....	16
1.2.1 Processos e Estratégias.....	18
1.2.2 Análise	24
1.3 Síntese do capítulo.....	29
Capítulo 2 - Macau, Shenzhen, Hong Kong	
2.1 Diário da Viagem.....	31
2.2 Espólio de elementos referenciais da viagem.....	37
2.3 Desenvolvimento processual /relacionamento.....	38
2.4 Expedição à memória da viagem.....	39
2.5 Mapa de ideias	43
2.6 Síntese do capítulo.....	44
Capítulo 3 Execução prática do Projeto	
3.1 Propostas de produção artística.....	47
3.2 Análise crítica.....	53
Conclusão	59
Bibliografia	63
Anexos	65

Introdução

Macau: o seu nome em chinês significa “porta da baía”.

Ao iniciar este plano de estudo, surgiu como repto de trabalho encontrar um tema, um assunto que fosse suficientemente motivador para gerar projeto.

A conseqüente reflexão direcionou-se no sentido de examinar e entender as minhas preocupações enquanto artista. Como resultado desta abordagem, compreendi que essas preocupações estão no cerne da minha inserção neste Mestrado e no seu âmago reside, por um lado, a exigência de afirmação e, por outro, o sentimento de alguma insatisfação artística.

O decorrer do processo conduziu ao tema “processo-criativo” e posteriormente à “auto-referenciação”.

A auto-referenciação como estratégia de criação artística não é propriamente um tema novo. Na verdade, é transversal às práticas artísticas desde a modernidade à atualidade. Contudo, é suficientemente estimulante, fazendo com que muitos dos artistas da contemporaneidade o insiram nas suas práticas.

Para elaborar este projeto, acreditou-se, de início, ser necessário romper em absoluto com os processos enraizados, sair da zona de conforto, conquistar uma nova abordagem, um novo entendimento e, conseqüentemente, um outro resultado. Sair do atelier impunha-se como condição necessária.

Em junho de 2012, até à altura de início deste projeto, integrei uma exposição coletiva na Galeria da Livraria Portuguesa em Macau. A exposição intitulada *Password*, organizada com um grupo de artistas de Coimbra, denominado ICzero, foi bem recebida neste território.

Este facto despoletou o interesse em poder relacionar Macau com o projeto de Mestrado, ainda que na altura não fosse claro o “como”.

No desenvolvimento do processo, vários contextos se conjugaram, direccionando-me para Macau: a ida no início de 2013, sem prejuízo para a minha vida profissional, a possibilidade de realizar uma exposição individual, de conhecer e experienciar o território, relacionando todos esses momentos para elaboração, materialização e concretização do Projeto de Mestrado em Criação Artística Contemporânea.

Curioso também o facto de, durante o processo que antecedeu a viagem, terem ocorrido em Coimbra três exposições que visitei e me introduziram em Macau: a primeira, ação de promoção do Turismo de Macau que ocorreu a 27 de outubro no Fórum Coimbra; a segunda, visitada a 20 de novembro de 2012 no Colégio das Artes, uma peça vídeo de José Maçãs de Carvalho filmada em Macau e apresentada no âmbito da exposição *Motel Coimbra*, dos alunos de doutoramento em Arte Contemporânea; e a terceira, a 23 fevereiro de 2013, exibida no Espaço Artes, Multimédia e Performance, intitulada *We are Family*, de Jorge Simões, na sequência de uma viagem que realizou a Macau.

Todos estes factos ajudaram a dar sentido ao plano, Macau tornou-se nesse momento uma “porta” que se abriu para mim.

Porém, a cerca de um mês da viagem, quando tudo parecia decorrer dentro da normalidade, surge um episódio que quis interferir e destabilizar o plano traçado.

Como casal candidato e integrante na lista nacional de espera para adotantes, fomos confrontados com o facto, nesse momento, de nos terem seleccionado uma criança. Impôs-se decidir aceitar ou não esta adopção. Aceitar significaria inviabilizar qualquer possibilidade de viajar, comprometendo de imediato o plano, e não aceitar adoptar esta criança, que foi o que acabou por acontecer, significou carregar um sentimento de angústia e perda, inerente a quem aguarda por uma oportunidade como esta.

Macau tornou-se mais uma vez numa “porta”, neste caso que se fechou, ainda que temporariamente, assim se espera!

Em todo caso o projetoperseguiu com motivação e empenho e as circunstâncias vividas foram sendo inventariadas. Macau não deixou de ser uma oportunidade estimulante, tornou-se o pretexto que permitiu realizar este projeto de dissertação de Mestrado.

Problemática

A investigação artística, ao contrário de outros métodos de investigação, é um conhecimento baseado na experiência e na prática desenvolvida pelos artistas.

Essa prática de natureza individual e única é em cada artista algo de singular, contribuindo para o conhecimento, na medida em que explora e oferece uma linguagem, um processo criativo, um modelo de entendimento na relação do artista com a arte.

Neste caso de estudo, essa prática é desenvolvida com recurso à auto-referência e centrada na experiência do próprio autor da investigação.

No desenvolvimento do estudo percebe-se que a auto-referência é geradora de uma ambivalência sedutora. Por um lado, é instrumento de autoconhecimento e, nesse sentido remete-nos para uma questão fundamental na natureza humana: quem sou eu? Uma dimensão autobiográfica que nem sempre aparece explícita. Por outro lado, ao utilizar este recurso e os seus infindáveis estratagemas, remete o espectador a descobrir narrativas, a construir os seus próprios significados, e conseqüentemente a participar na obra.

Como diz Arthur Danto (1924-) no seu livro *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* (2006,p.20), “A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida numa única dimensão”. A pluralidade do auto-referencial em si é não só um recurso vasto e amplo, como também uma proposta de inesgotável interesse na arte contemporânea.

O Auto-referencial pode ser uma linguagem cravada de clichés, tautologias, e egocêntrica, mas é, acima de tudo, uma proposta comunicacional, uma opção de expressão com recurso ao espólio pessoal de referências do indivíduo. O objecto que esta dissertação quer tratar é a questão auto-referencial no meu projeto *Traduzir Macau*.

Ao usar este tipo de estratégia, pretendeu-se compreender melhor o processo que anima e estimula a produção artística individual, mas também, ao fazê-lo, submetendo-o a uma identidade comum, tornando a circularidade do recurso aberta e inesgotável.

Objectivos do estudo

Este estudo trata o processo criativo assente em práticas de auto-referenciação. Pretendeu-se com isso delinear o seu percurso, que tem a meio do processo uma passagem física pelo território de Macau. Sendo este território, para mim, um local desconhecido, tanto geograficamente como culturalmente, não deixa de ter a característica intrínseca de ser também um desafio como proposta.

Acreditando que seja algo de novo na vivência artística pessoal, a escolha deste local talvez tenha sido o resultado de um impulso. Contudo, foi aceite como sendo importante, na medida que obrigará a um conjunto de circunstâncias novas, interrompendo a rotina artística.

Encarei este evento como um episódio capaz de despoletar efeitos e incidentes, factos determinantes para o resultado final.

Esta ação fez parte de toda a estratégia. Espera-se que daqui resulte um entendimento, a perceção do processo criativo realizado e, por fim, a consistência do trabalho produzido.

Sabendo que Macau é território de diversidade cultural, local de coabitação de crenças e costumes, de união entre o ocidente e o oriente, propiciando ambiente de fusão cultural, foi por isso, também, grande a expectativa.

De início, sem saber em que meio ou meios seria a expressão final da materialização do projecto, esperava-se apresentar algo que fosse a consequência explícita de todo este processo e que tem por base a estratégia auto-referencial.

Metodologia

A reflexão sobre a *Anima*, e o consequente resultado dessa reflexão levou-me a identificar a auto-referência como assunto a querer tratar. Tendo como fio condutor o processo criativo, o projecto foi sendo escrito à medida que se foi desenvolvendo. Para isso foi necessário percorrer várias etapas, que agora constituem cada capítulo deste Projeto.

O plano do Projeto obedece a um guião indicador da metodologia necessária para avançar com sucesso.

1. Motivação
2. Recolha de bibliografia
3. Investigação para o artigo destinado a Conferência (vd. Anexo)
4. Produção da exposição *Signs, Love Letters and Old Ideas* destinada a ser apresentada em Macau em inícios de 2013
5. Preparação da deslocação a Macau
6. Viagem e estadia em Macau
7. Reflexão sobre os momentos anteriores
8. Execução do trabalho *Traduzir Macau* resultante dos momentos anteriores
9. Análise crítica
10. Conclusão

É dito que a observação da realidade é o ponto de partida para qualquer teoria ou investigação, neste caso a minha biografia e currículo artístico são o ponto de partida.

O processo metodológico utilizado para desenvolver este projecto assenta na intercepção e fusão entre o trabalho teórico e o prático.

Note-se que, como estratégia de entendimento, ao longo do texto da dissertação, há momentos em que se utiliza o tempo presente, na tentativa consciente de trazer ritmo e proximidade à experiência vivenciada.

Desde o início deste processo que ficou evidente que estaríamos a trabalhar sobre o “processo”, e este, em construção, gera material que, reunido e tratado,

constituirá o acervo à causa.

Previu-se, desde o início da construção e desenvolvimento deste trabalho, que o resultado final fosse a fusão do material teórico investigado com o prático.

Neste processo, considere relevantes dois momentos. O primeiro, que culminou com a expectante chegada a Macau, tem na bagagem todo o trabalho antecedente. O segundo, com a materialização do *Traduzir Macau*, assombrado pela insegurança e dúvida, que a pertinência do projeto pudesse gerar.

Em Macau quis ser um atento explorador, um turista dissimulado, durante os 14 dias da viagem que teve no território de Macau a maior permanência, mas que passou também pelo Dubai, Hong-Kong e China.

A recolha de material incidiu sobretudo no registo fotográfico e no registo experiencial de episódios considerados relevantes. A característica principal dessa relevância é o carácter paradoxal de muitas das situações registadas.

Relativamente à materialização do projecto, não foi de início definido o meio a usar. Sabia que não usaria a pintura analógica ou tradicional, não pela controvérsia associada a ela, mas pelo risco de com ela trazer os *Old Ideas*, seria evidente esse confronto. Ficou em aberto, tal como diz Rosalind Krauss (2009) não há suportes ou meios privilegiados nas artes, mas também não tem absolutamente importância nenhuma que meio é usado.

A estratégia metodológica usada no processo implicava entender o processamento temporal, para isso foi necessário o projeto ser escrito no decurso do plano. Significa ainda que as reuniões de orientação estabeleceram o ponto da situação em cada momento, permitindo avançar com consistência na agenda criada para o Cronograma. O escrever com regularidade para o projeto tem a particularidade de pontualmente reflectir sobre os assuntos tratados, tanto os anteriores como os presentes.

Se por um lado a escrita obrigou a uma reflexão regular da investigação e da parte prática, a execução material teve as suas contingências, sendo por isso realizada em certos momentos considerados oportunos para o próprio projeto.

Embora a própria dissertação escrita possa ser considerada objeto da execução prática, na medida em que é palco da tradução de pensamentos e resultados, a

dita materialização desses conceitos ocorreu no regresso de Macau, com os ensaios desenvolvidos e apresentados no Capítulo 3. O impulso criativo para concretizar a experiência teve um progresso muito dependente do relacionamento que estava a ser processado da viagem. Todos esses ensaios respondem a esse impulso que foi abrandando com o tempo e transformado em algo que permitiu chegar a uma proposta com uma consistência, julgada adequada.

No método utilizado, seguiu-se as pistas identificadas no mapa de ideias (ponto 2.5), através de um recurso de tentativa e erro e procedeu-se assim até se atingir um resultado final desejado. Daí muitos dos ensaios não terem alcançado o pretendido, o processo teve esse carácter recursivo até encontrar uma resposta desejável.

A proposta final, composta por cinco imagens impressas em papel fotográfico e três vídeos, surgiu em agosto, sendo apresentada e discutida no mês seguinte. Sofreu certos ajustes técnicos, alguns deles derivados da questão relacionada com a própria apresentação e exposição pública. Foram inviabilizadas duas opções pretendidas: a Sala de Exposições Hélène de Beauvoir, na Universidade de Aveiro, e o Museu de Aveiro. Decidiu-se assim realizar a apresentação no espaço convencionado para as defesas de Mestrado, as instalações da livraria da Universidade de Aveiro. Este espaço dispõe de uma sala com a dimensão de 30x4 metros e está preparada para receber exposições. Definiu-se dispor as cinco imagens na parede maior, (esta é a única onde permitem a colocação de peças) e perpendicularmente três televisores montados sobre tripés para exibir os vídeos.

No seu conjunto, nas oito peças, a proposta reúne numa imagem constituída por um número de elementos considerados fundamentais para “Traduzir Macau”. A carga auto-referente está dissimulada e implícita. Na verdade, ela apenas está implícita para quem não ler este texto, ou esteja fora deste âmbito. Em todo o caso, é espectável que a proposta possa funcionar autonomamente.

Cronograma

	Set 12	Out 12	Nv 12	Dez 12	Jan 13	Fev 13	Ma 13	Abr 13	Mai 13	Jun 13	Jul 13	Agt 13	Set 13	Out 13
Início do Projeto	█													
Realização dos trabalhos para a exposição em Macau	█	█	█	█	█									
Investigação		█	█	█				█	█		█	█	█	█
Elaboração do artigo			█	█					█		█			
Apresentação do artigo					█						█			
Preparação da viagem a Macau						█								
Estadia em Macau							█							
Exposição em Macau							█	█						
Tratamento do material colectado em Macau								█	█	█	█	█	█	
Desenvolvimento processual								█						
Escrita da dissertação			█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
Revisão													█	█
Entrega do Projeto na UA														█

Capítulo 1 - O auto-referencial como discurso artístico

1.1 - Introdução

Num tempo em que as fronteiras entre o público e o privado, o fictício e o real estão sendo continuamente redefinidas, a utilização de estratégias auto-referentes traz a vivência do autor à obra.

Nos últimos anos tem havido um grupo de artistas que ganhou notoriedade e que têm em comum, entre outros fatores, o auto-referencial como discurso artístico. Entre eles podemos destacar Tracey Emin (1963-), Nan Goldin (1953-), Sophie Calle (1953-), Orlan (1947-), João Tabarra (1966-), Jorge Molder (1947-), Noé Sendas (1972-), entre muitos outros.

Todos eles centram o seu trabalho criativo em estratégias auto-referenciais, num modelo de produção artística, por vezes fundada na auto-afirmação e que, em certos momentos, quebra a barreira entre o público e o privado e nos convida a uma presença escopofóbica, estimulada pelo prazer de ver.

Polémica, Nan Goldin usa a fotografia como um diário de vivências íntimas. Desde a sua adolescência que regista aspectos do seu quotidiano, revelando histórias suas e de pessoas que lhe são próximas, no corpo de trabalho: *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-96) tem especial interesse em captar *drag queens* e travestis, muitos deles seus amigos. Explora situações limites entre o real e o ficcional, questão que é central na sua obra.

Sophie Calle quebra constantemente a fronteira entre o público e o privado, partilha e revela as suas vivências pessoais, viagens, desgostos amorosos como é o caso das obras *Douleur Exquise* (1984) e *Exquisite Pain* (2000). A primeira surgiu a partir de uma viagem a Nova Deli, a segunda ao Japão. Nelas está patente o desapego em relação ao recato do privado, seja de outros ou de si mesma.

Provocadora, Orlan incomoda com a sujeição a inúmeras cirurgias estéticas à face, *Operações Performances*, que realizou e filmou. Põe repetidamente em causa os cânones da beleza feminina, uma vez que o resultado não obedece aos critérios estéticos da nossa sociedade.

João Tabarra introduz o espectador num universo que não é nem a realidade nem uma ficção, estabelece uma narrativa auto ficcionada, reserva para si o papel de actor, expondo-se constantemente a uma vulnerabilidade dramática e inquietante. Tracey Emin apontada por vezes como escandalosa, expõe assuntos da sua vida íntima, com referências aos abortos que praticou e ao seu histórico de parceiros sexuais. Tem trabalhos, como por exemplo *My Bed* (1998), em que expõe uma cama rodeada de garrafas, preservativos usados, almofadas e roupa íntima, entre outros objectos pessoais.

Jorge Molder usa o seu corpo, a expressão facial, a duplicidade, para construção de diferentes personagens, figuras ficcionadas e recriadas por si.

Essa duplicidade, que é recorrente nas suas fotografias, apresenta-se de diversas maneiras: no ambiente estático, na luz forte sobre uma personagem que traja identicamente, na incorporação do objeto espelho, comum nos seus trabalhos.

O seu trabalho remete para as suas referências culturais, tanto literárias, como das artes visuais e cinéfilas, é o caso de Fernando Pessoa (1888-1935), James Joyce (1882-1941), René Magritte (1898-1967), Francis Bacon (1909-1992), Manoel de Oliveira (1908-), entre outros.

Se a auto-referencia é, na contemporaneidade, um atributo ativo na estratégia processual de muitos artistas, ela foi também manifesta em muitos artistas da Modernidade. O elo aparente da ligação visível pode estar no carácter obsessivo com que muitos artistas se afirmam. Esse carácter obsessivo, manifesto na prática pela repetição, por uma repetição processual ou conceptual, ou ainda por ambas, tem no seu cerne a inevitabilidade deste impulso auto-referente que estamos a tratar.

Ao falar de Modernidade, obsessão e repetição não quero deixar de lembrar, e trazer a este texto, uma referência que se tornou em muitos aspetos modelo nas gerações seguintes e que, de alguma, maneira permanece latente na personalidade artística contemporânea. Vincent Van Gogh (1853-1890) produziu obstinadamente, repetindo assuntos e procedimentos, como é o caso dos seus auto-retratos, aproximadamente 30. Não se sabe o que estaria na origem desta recursão, decerto mais do que de um exercício, ou de um ato egocêntrico. Esta

insistente repetição aponta para uma experiência do âmbito do duplo, para um encontro entorno da duplicação, com a carga vivencial e emocional conhecida através da sua correspondência, hoje tornada pública.

Por um lado, a sua obsessão revela-se na determinação de produção incessante, com que o faz ao trabalhar a luz e a cor, executando dezenas de vezes os mesmos temas. Por outro lado, o facto de ter viajado a Londres e sobretudo a Paris conferiu-lhe um posicionamento crítico das práticas artísticas do seu tempo. Não ficou indiferente a elas, usou as suas regras e procedimentos, adaptando-as e reinventando-as, é o caso do fascínio pela pintura japonesa, ou da importância que conferiu à pincelada, usando traços descontínuos, arabescos e salpicos, mas trata-se sobretudo de processos afastados dos maneirismos e dos procedimentos de atelier do seu tempo. Tal como os impressionistas que conheceu, tratou como temas a vida quotidiana e também a natureza que lhe serviu de modelo e inspiração. Fez da arte uma forma de estar na vida, deixou-se influenciar pelos impressionistas, em especial por Paul Gauguin (1848-1903), com quem partilhou casa e foi amigo. No entanto, foi suficientemente consciente dos convencionalismos inerentes a essas práticas para se afastar delas. Seguiu o seu próprio caminho, caminho esse mantido sempre com uma fé inquebrável e construído em torno das suas referências auto-afirmativas.

Todos estes artistas denotam nas suas práticas um altíssimo grau de entrega e exigência. A repetição surge como expressão manifesta das suas obsessões, ela tem origem num estímulo auto-referente e a sua importância deve-se na medida em que nos coloca no local onde as coisas acontecem: no processo criativo.

1.2 - O auto-referencial em Noé Sendas

Na pesquisa realizada ao auto-referencial como discurso artístico, decidiu-se, centrar a investigação fundamental num único artista. Essa escolha recaiu sobre Noé Sendas. A investigação privilegiou textos em que o autor fala na 1ªvoz, nomeadamente entrevistas. Também foi reunida bibliografia, biografia, currículo, diversa documentação sobre e do artista, foram selecionados alguns trabalhos e momentos em que esses trabalhos foram apresentados. Todos estes factos contribuíram para um entendimento do aspecto auto-referencial na obra de Noé Sendas.

Noé Sendas, desde cedo, deixa pistas da presença de referências a aspetos da sua vivência e das suas memórias. Em muitas das suas obras reconhece influências da literatura e do cinema, são comuns citações a Shakespeare, James Joyce (1882-1941), Samuel Beckett (1906-1989), Alfred Hitchcock (1899-1980) e Jean-Luc Godard (1930-).

Na entrevista que deu a José Marmeleira (Sendas, 2002), refere que a experiência vivida, tanto em Portugal como no estrangeiro, é responsável pelo fio condutor, o *leitmotiv*, na produção da sua obra. A experiência que teve ao estagiar em Veneza, no Peggy Guggenheim, trouxe-lhe aspetos de consciência que levou para a sua obra e que permanecem como um denominador comum.

“When working in Peggy Guggenheim, as a museum guide, I found out, that the technical staff responsible for the works would at the end of the day dress them with pajamas in order to protect them. This image makes it very clear that the work only exists when seen by the viewer. The setting where I place the work or part of the work itself is a trap. There’s an element of repulsion and attraction. I like to create a certain tension for the viewer in the way I install or construct the work.” (Sendas, 2002)

Quando, na mesma entrevista, lhe é perguntado se a sua vida pessoal está presente no seu trabalho, a resposta é lacónica: “Yes, but the work is not meant to be a mirror or my life self-portrait.” (Sendas, 2002). O recurso ao seu corpo tem sido uma constante desde as primeiras apresentações públicas que fez, sendo

frequente a presença de figuras hiper-realistas em tamanho natural moldadas a partir do seu corpo, é a exploração do próprio corpo, um exercício em que a auto-representação assume um papel relevante.

O uso do seu corpo como objeto auto-referencial é assumido em pleno, através da criação de Duplos. Apresenta-os em diversas ocasiões e circunstâncias, por exemplo nas peças “Mr. Central”(2005), “Of...”(2005), “If”(2005), “Shelf”(2004), “Axis”(2004), “Cycling after Wall”(2004), “Ex...”(2003), “Des...”(2003), “Nothing to Declare”(2001) “Unrest”(2001), etc.

Na entrevista com Francesca Gavim, em 2007, descreve que, por força da necessidade, particularmente no início da sua carreira, teve que muitas vezes recorrer ao seu corpo, ainda fazendo-o agora por motivo diferente. Ainda na mesma entrevista, e a respeito do tema Duplo, afirma:

“My work has always been solitary, so in my earlier works I was the only model at hand; the double came out of necessity. I was then alerted by others of this constancy, since then I researched a lot on the idea of double. I still make doubles out of necessity, even that the reason is now completely different.

In “Shelf”, a man lays on top of a succession stands nailed to the wall, in a relatively high position. The stands have no shelf; the man is simultaneously shelf, and the body that lies on the top of the shelf.

The fact that I recur systematically and in a programmatic way to self-representation underlines a theatrical narcissist utilization of my work, but more important it places me as the one who controls and commands the effects of these theatrical settings – meaning someone who displaces himself from the emotive and social conditioning which he himself evokes.” (Sendas, 2007)

Das muitas esculturas hiper-reais que produziu, a característica transversal é a solidão, contudo em *The Rest Is Silence* (2003), duas figuras partilham o mesmo espaço. O artista evoca a personagem de Shakespeare: Hamlet. Conecta, também, aqui referências literárias específicas. Estas duas figuras trazem à lembrança encontros reais, preenchidos num absoluto silêncio, que sabemos terem acontecido entre James Joyce e Samuel Beckett.

Esta peça apresenta duas figuras, figuras que permanecem isoladas, não só perante o público, como igualmente na própria relação que estabelecem entre si.

“The rest is silence (Hamlet’s last words) is the only sculpture that has two figures, but it also has two mirrors between them reflecting and interlacing them, making it one body and its reflection. It was very much based on the silent conversations between James Joyce and Samuel Beckett, they used to seat in silence in the same room for hours.

They are thought as monologues.” (Sendas, 2007)



Figura 1- Noé Sendas *The Rest is Silence* (2003)

Cenas do filme *8 e ½*, de Fellini, estão presentes em vários vídeos e instalações. A esse respeito afirma na entrevista a Vanessa Rato:

“I have seen this film by Federico Fellini more than 200 times, for different reasons and with different concerns.

In this film the author, the creative process and the obsession that keeps the work rolling, are one, and this is simultaneously the films métier.

When I think I know the film like the palm of my hand, I find a new intersection, which sends me to the departure point. It’s an open film. It grabs us by the neck,

asphyxiating, giving us suffering and pleasure. It's a film where you have cinematographic passions and jealousies." (Sendas, 2000)

1.2.1 - Processos e Estratégias

Noé Sendas nasceu em Bruxelas, mudou-se para Lisboa e, no início da adolescência, para Londres. Aqui refere que com a idade de 14 anos teve o primeiro estúdio, que serviu também acervo de material colectado para usar nas aulas.

"I was born in Brussels, Belgium. Moved to Lisbon and then to London. In London I attend Holland park school, where I had the privilege of having at the age of 14 my first studio. I now remember that this studio was the deposit for dummies and objects used for the still drawing classes that very kindly my art teacher allowed me to use."
(Sendas, 2007)

Do mesmo modo, utiliza hoje diversos meios de produção. É na rua, em feiras e mercados que muitas vezes encontra a matéria-prima que leva para o seu atual atelier e, como um DJ, mistura-as a fim de lhes atribuir novos significados Assim foi com *Desconocidas*, onde comenta como surgiu a exposição inaugurada em maio de 2012, na Galeria Miguel Nabinho, em Lisboa:

"Deparei-me com este lote de imagens, eram 500, em pequenos envelopes, apercebi--me que eram só imagens de mulheres. Quando me apercebi do potencial destas imagens, quis trabalhar nelas, subvertê-las, de certa forma, mas não queria que o meu gesto fosse muito presente, a minha ideia era trabalhar sobre a ausência, a minha presença seria feita por ausências, [...]" (Sendas, 2012)

O mesmo *modus operandis* utilizou em *Reserved*, exibida em maio de 2009, na Galeria Fernando Santos, no Porto, exposição em que se pode ver um conjunto de imagens digitais, trabalhadas a partir de imagens anónimas, do domínio público, mas desta vez retiradas da internet.

Em *The Hunter* (Cristina Guerra Contemporary Art, Fev 2008) o artista recorreu

uma vez mais a imagens de domínio público:

“São imagens tiradas de mais de 150 filmes. Piquei imagens com 5 a 10 segundos de filmes que já são de domínio público. O que me interessa mais no conceito são as imagens em si e não o contexto em que elas estavam inseridas. São pedaços de filmes série B da Hollywood dos anos 20, 40 e 50. No fundo, eu não quis criar propriamente uma narrativa, mas mais uma melodia de imagens. Escolhi filmes de domínio público para não interferir com direitos de autor e porque quando as imagens caem nesse estatuto é como se fizessem parte da natureza, podendo ser usadas livremente.” (Sendas, 2010)

Na obra deste autor é recorrente a prática baseada em políticas tanto de recolha como de subversão de elementos da cultura ocidental, muitos deles clichés que usa e constrói. É o caso, também, de *The Collector*, exposição realizada em 2007, no Museu da Electricidade, em Lisboa, referência explícita a *The Arcades Project* do escritor e filósofo Walter Benjamin, em que 21 composições fotográficas, originárias da conjugação de metades de diferentes auto-retratos de artistas de várias épocas, do Renascimento à atualidade, partilham o espaço com uma figura hiper-realista colocada ao centro da sala. Nesta obra, as referências autobiográficas são múltiplas, e a esse respeito diz:

“Foi há cerca de um ano, quando li uma entrevista do Bacon em que ele explicava que tinha demorado muito tempo a perceber como podia fazer pintura depois de Picasso. Para mim, se calhar, a grande questão é como fazer um auto-retrato depois do Bacon. Se calhar só com estas composições.[...]

Talvez esta seja a tentativa falhada de procurar um rosto, talvez o meu. Ou então, é só a procura do encontro entre duas referências da qual se pretende mais do que a soma, isso talvez seja o meu retrato. [...]“(Sendas, 2007)



Figura 2 - Noé Sendas *The Collector* (2007)

No ano de 2006, realizou dois conjuntos de colagens: *The Lodger* e *The Self-Portrait Collection*. Estas colagens, oriundas da coleção de auto-retratos do autor, parecem também ser uma fase preparativa que antecedeu a *The Collector*.

Sobre a sua coleção de auto-retratos explica o porquê e o processo da sua formação:

"I had a need to think self-portraits, to collect self-portraits. Most collectors let them be guided by chance, when forming their collection. The Self-Portraits collection was processed otherwise, before assembling the collection, I formed it as a whole, and I laid out a plan in advance. First I would arrange around me a miniature of the history of self-representation, seeking only self-portraits in which the artists were looking at themselves, and then I separated them in groups, by formal similitude. Finally by cutting them and re-joining in different combinations I was able to my own and private collection of original self-portraits. So when entering the showroom you will be immediately be surrounded by hundreds of unknown artists gazing directly at you. All my life, I had a need to think self-portraits, to collect self-portraits in order to liberate myself from all the impressions, all the feelings, and all the anxieties of which the only solution I know is self-portrait. There's no difference between my life and my collection of self-portraits. I'm existing more when I'm organizing them, (cutting, tearing apart, and joining back together in different combinations), than when I'm not. That's why someone might say to me, -"You have no personal life, you are a Lodger"Early on, before turning to collecting and organizing self-portraits in fact I wanted to be a painter. I work like a painter thus the white lodging rooms I fillwith self-

portraits are like a painter's canvas." (Sendas, 2007)

O recurso ao uso da fotografia auto-representativa é visível em projetos como *Sleep no Mor* e *Lady Macbeth*, ambas realizadas em 2004. O uso do seu corpo está repetido e dramaticamente presente, também no vídeo que integra a exposição *Lady Macbeth*, aqui mistura duas das versões de cinema de *Macbeth* por Orson Welles e por Polanski.

No ano de 2005, apresentou na Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, em Lisboa, a exposição *Rolling!* composta por quatro vídeos e um objeto. *Rolling!* é também o nome do primeiro vídeo, a ser realizado para esta exibição, conjuga fragmentos do filme *Sullivan's Travels* de Preston Sturges, realizado em 1941, com a de uma personagem fictícia criada por si. A respeito desse cruzamento, diz:

"Usually, I use a certain technique and then I just move into another. I started to work with video by remixing specific moments created by some film directors, after some time, I began capturing images that contained people that I did not have a direct relationship, meaning that I was not directing the events. So these works had this voyeuristic aspect, which was in away already present in the first videos in the way that I was also not directing but re editing from a voyeuristic perspective. Now these shooting of these nameless people originated my sculptures, figures dressed as the ones in the film, like film stills that were placed in space and real time. After some time, these sculptures became self-sufficient from my shootings. I started to plan them as characters, as if from fictional books, they had their own histories. Now these characters already autonomous return to film, sometimes they are inserted in my films sometimes in other director's films; they have become the nucleus of my latest explorations." (Sendas,2005)

Esta sobreposição de imagens, ou seja, este remix entre apropriação de imagens, imagens suas e em que é visível a sua presença, não é inédita no seu trabalho. Por outro lado, a transversalidade com que a personagem *Wanderer* é incorporada em todas as peças de *Rolling!* é perceptível:

"Two actions are overlaid. A fragment taken from "Sullivan's Travels" contains a

wanderer, endlessly, on the edge of being taken over by a train (the train not being shown, only its sound). Overlaying this sequence, footage of my fictional character, frenetically going to and fro, as if walking onto an infinite symbol marked on the floor. In this work you as a viewer understand the origin of the main fictional character that has given the first person perspective to all the other works presented. You realize that the character seen in all the videos is in reality an incorporation of this “Sullivan’s Travels” Wanderer.” (Sendas,2005)

Com *Ophelia*, apresentado em 2003, no Centro de Artes Visuais, em Coimbra, Noé Sendas cruza dois episódios que na sua vida existiram num espaço temporal diferente. O primeiro, numa visita à Tate Gallery, em que se pode confrontar com a pintura *Ophelia* de Millais. Esta permanecia no chão, junto à parede, contingências do facto de o espaço estar em remodelação. O segundo episódio ocorreu em Chicago: da janela do seu apartamento filmou uma rapariga que à sua frente permanecia, aparentando estar aguardando algo.

Esta fusão parece nascer de uma percepção astuta do autor em construir algo partindo de distintas recolhas.

É comum encontrar no trabalho de Noé Sendas desenhos e colagens que acompanham os vídeos, as esculturas, as fotografias, e se inserem nas instalações. Estes desenhos deixam-nos pistas do processo criativo, das preocupações do artista na construção da obra. Parecem funcionar como um mapa, uma orientação e, apesar de realmente conterem todas estas características, no final acabam por ser algo mais e terem uma autonomia expositiva.

“The drawings start as a kind of pin board, where I place annotations, citations, and diverse clippings. They then turn into visual scrip boards, on how to edit the videos or how to install the sculptures. After I kind of clean them up, leaving in them only the used ideas. They work as a cartographic map, but also as a kind of instruction guide of how to install the works, and still as an index of concepts and concerns used in the works. [...]

I am now travelling a lot, between Lisbon Berlin, and other cities, so I do not have a fixed studio, these drawings can be dismantled, and fit in a small case. They are like musical scores. When I arrive at a different place I can just join them back together

and keep working. ...As to have a functional existence in my creative process. All the work I do, in whatever suitable medium or materials, has a functional existence in my creative process, I could go as far as saying that even its content and the concepts have a functional existence for my creative process.”(Sendas,2005)

No projeto *Processo: quem é Noé Sendas?*, desenvolvido em residência artística entre 25 janeiro e 20 março 2010, no Atelier Real em Lisboa, o objeto, a documentação é o próprio, as suas ações, “[...] a forma é conteúdo e o conteúdo é forma. O trabalho não é sobre algo, mas é exactamente esse algo.” (Sendas,2010). Na procura de responder à exigência de tal empreitada, o autor chegou a filmar-se por longos períodos. Ao abrir o processo, fala como se assumisse um alter-ego, e explica:

Partindo de uma prática corrente de abrir processos sobre determinados autores ou personagens/narradores ficcionados, vou abrir um processo com o seu nome, onde pretendo examinar o seu processo criativo e de pesquisa, utilizando o seu *modus operandi*. No entanto, o meu objetivo não é o de me cingir a um estudo da informação reunida e do seu trabalho realizado; proponho-me ir ao encontro de uma experiência sensorial direta com o autor, sob a forma de um interrogatório. (Sendas,2010)

1.2.2 – Análise

No percurso da sua vida, Noé Sendas vai deixando no trabalho realizado, marcas de experiências passadas. Recorre muitas das vezes às suas referências literárias e cinéfilas, a apontamentos de memória ao seu corpo, para relacioná-las sistematicamente.

As auto-referências que nesta investigação se pretendeu destacar como evidências são:

- a) O uso do seu corpo. Fê-lo em diferentes contextos e aplicou-o empregando vários meios: fotografia, vídeo, escultura e instalação, são exemplos as peças:

Sleep no More e *Lady Macbeth*, ambas de 2004. O uso de duplos, a tomada do seu corpo como modelo na construção destas figuras hiper-reais, traz a referência física ao cenário, implicando a sua presença nos espaços expositivos. Não só é relevante estarem à escala do público, mas também o facto de elas permitirem o despertar de memórias.

b) O seu inventário cultural, nomeadamente literário e cinéfilo. O uso destas referências é muitas vezes explícito, explora conceitos que vai buscar a Shakespeare, Joyce, Beckett, Hitchcock e Godard. Por vezes evidencia estratégias em que o resultado pode ser um *remake* de um clássico, assim foi com o projecto *Ophelia* (1998-2003), uma alusão a *Ophelia* de Millais. Mais recentemente, em 2010 (Fig.3), na versão de *Les Amants* de Magritte, Noé Sendas posa com a sua namorada segundo o original.

c) Referências que constituem o seu quotidiano. A qualidade de colecionador/colector é uma característica de personalidade, possivelmente desenvolvida no decorrer do seu crescimento enquanto pessoa e que o acompanha no seu quotidiano. É bem possível que o facto de ter vivido em várias cidades multiculturais lhe tenha despertado a curiosidade e a argúcia de dar a relevância a certos factos, que seleciona e traz à cena, indistintamente do contexto e assunto que vai querer tratar. A experiência que teve na adolescência, com o seu primeiro estúdio e com o uso que nas aulas de arte deu ao material que recolhia, parece ser indicador das circunstâncias em que hoje o faz. Hoje fá-lo de várias formas, quando capta na internet, quando visita e adquire materiais em mercados de rua, quando revisita exaustivamente um filme, etc. O ser colecionador/colector é algo que está, neste caso, diretamente relacionado com a memória, remete para histórias individuais do autor, embora não seja esse o conceito que podemos deduzir no seu trabalho enquanto espectadores.

d) A subversão da matéria-prima, do material colectado. Trabalha as imagens numa remontagem engenhosa. Edita, corta, cola e constrói um léxico próprio. Em *The Hunter* diz “não quis criar propriamente uma narrativa, mas mais uma melodia de imagens”. Em *Desconocidas* reafirma: “Quando me apercebi do potencial destas imagens, quis trabalhar nelas, subvertê-las, [...]”. Na sua

estratégia algo o impele para reinterpretar e é algo que exige um ato físico, minucioso, quase cirúrgico.

e) Os jogos perceptivos a que o autor recorre, ocultando identidades, não se relacionam com o episódio que experienciou enquanto guia no Peggy Guggenheim em Veneza. A esse respeito diz: “[...]at the end of the day dress them with pajamas in order to protect them. This image makes it very clear that the work only exists when seen by the viewer”. Usa o seu corpo como modelo na conceção das figuras híper reais, confronta os mecanismos de percepção do observador, explorando também o potencial discursivo dos métodos de expor.

f) O uso de obras que hoje são do domínio público como matéria-prima, obras realizadas por terceiros disponíveis para utilização geral. São obras que, de certo modo, obedecem a estruturas formais tradicionais e que Noé Sendas reinterpreta e reprograma, cruzando as suas referências culturais.

Noé Sendas cruza as suas referências para abordar e trabalhar um conceito. Não rejeita a prática da vivência que lhe concede referências ao seu quotidiano, procura respostas às suas questões, e no desejo dessas respostas concebe um novo projeto, numa condição de auto-consumo.

Noé Sendas munuiu-se de estratégias auto-referentes, nomeadamente cruzamentos desse universo, que vai adaptando de projeto em projeto.

O cruzamento do seu corpo e do referente literário está implícito em *The Rest Is Silence* (Fig.1), peça que entra também num jogo perceptivo com o público. Mas está completamente explícito nos projetos *Sleep no Mor* e *Lady Macbeth*, onde é fisicamente presente a par da referência a Shakespeare e aos cruzamentos dos excertos dos filmes de Orson Welles e de Polanski, versões de *Macbeth*.

O papel de colecionador/colector está presente em diversas abordagens, como é o caso de *Desconocidas*, *Mystery Guest* e *Reserved*, todas tiveram como ponto de partida a recolha e apropriação de imagens anónimas pré-existentes, a primeira adquirida numa feira da ladra em Madrid, a segunda descoberta dentro de uma caixa numa praça em Bruxelas, a terceira captada na internet. São imagens que detêm a característica da impossibilidade de uma identificação das

personagens, e onde o método de subtração inferido nessa edição nos faz cair facilmente numa leitura desconfortável e que toca o absurdo.

Têm em comum a origem pública da matéria-prima, a inexistência de *copyright*, o uso de jogos perceptivos, ocultando ou subtraindo parte das imagens. A subversão com a finalidade construtiva faz também parte do cotidiano processual do artista.

Com *The Collector* o exercício de colecionador/colector toma outra dinâmica, parte de auto-retratos de artistas conhecidos, reúne uma galeria de imagens que recorta e monta a partir do eixo frontal: “É como juntar a banda sonora de um filme com outro filme” (Sendas,2007).

As esculturas hiper-reais de Noé Sendas são muitas vezes inspiradas em personagens e figuras da literatura e da arte, exibem situações fantásticas e improváveis.

Em *Cycling After Wall* (2004) recria uma versão de *Cyclist*, de 1996, do artista Jeff Wall. Usando um duplo, encena a imagem fotográfica captada por Jeff Wall, desafiando de novo a ideia de autenticidade fotográfica.

Na exposição *The Collector* apresenta um duplo, desta vez bem vestido, sentado numa cadeira dobrável. Sendas desfigurou de uma maneira que lembra o trabalho de Francis Bacon e também o famoso quadro de René Magritte: *The Son of Man*, de 1926. Já em *The Rest Is Silence* cruza referências da personagem Hamlet com conversas reais entre James Joyce e Samuel Beckett.

Todas estas “criaturas” habitam o espaço em anonimato, o estado de imobilidade é permanente, os rostos estão cobertos, impedindo um reconhecimento. Este cruzar de referências e interferência no espaço expositivo coloca o espectador num jogo perceptivo, passível de estabelecer narrativas ambíguas entre observador e o observado, algo que poderá ser próprio de quem quer simular o real.

As peças que produz são ao mesmo tempo autónomas e integrantes do momento expositivo, estando eminentemente vinculadas à narrativa, têm em comum o mesmo recurso representacional.

É difícil dissociar o autor da obra, as inúmeras pistas que deixa sobre si parecem não ser suficientes para conter essa insatisfação que culmina com o projeto

Quem é Noé Sendas?. Ao confrontar-se com o seu próprio processo criativo coloca-se como executor, observador e observado, experiencia directamente o seu trabalho, árdua tarefa para um posicionamento crítico. Torna-se omnipresente na procura da sua identidade, é o investigador e o investigado, e o resultado é circular. No entanto, esta questão é algo que de algum modo é comum e transversal a qualquer artista e pode estar na origem não só de autoconhecimento como também é gerador da *anima*, da criação e da renovação.



Figura 3 - Noé Sendas (2010)

O trabalho de Noé Sendas implica a tomada de imagens e de sons como matéria-prima. A atividade dessas dotações ultrapassou o uso de materiais originais e resulta na construção de personagens fictícias, por vezes autobiográficas. É uma apropriação que põe em causa os entendimentos menos flexíveis sobre a autoria. No caso de Noé Sendas, a autoria surge recorrentemente associada aos processos usados na pós-produção das imagens e outros registos.

Alguns artistas resgatam material autobiográfico para revelar aspetos privados das suas vidas ou partilha de intimidade. Não é este o caso. A Noé Sendas não interessa esses aspetos. O material auto-referente que traz a público é impessoal e está disseminado, fundido no conceito que está a trabalhar. Ao trabalhar um conceito, por exemplo, como a ausência, “trabalhar sobre a ausência, a minha presença seria feita por ausências, [...]” (Sendas,2012), revela o que o atrai –

trabalhar a aparência, inverter os valores. Entra num jogo de subtração que toca por vezes o absurdo, a ficção, e instiga o observador ao desconforto teatral de Samuel Beckett. É desta forma ambivalente que Noé Sendas materializa as suas inquietudes, as quais têm uma presença auto-referencial constante. O artista assume a sua condição, não como um trabalho ou ocupação, mas como uma maneira de estar na vida. Não é possível dissociar o seu quotidiano e o projeto de vida, fá-lo para o relacionar com as suas obsessões, inquietudes e demais referências que emprega nas suas práticas.

1.3 – Síntese do Capítulo

No contexto anteriormente descrito é muitas das vezes difícil dissociar o autor da obra, as inúmeras pistas e referências que estes artistas deixam sobre si revelam essa união. Ao confrontarem-se com o próprio processo criativo colocam-se como executores, observadores e observados, experienciam diretamente o seu trabalho. No entanto, esta questão pode estar na origem não só de autoconhecimento, como também pode ser gerador da anima da criação, da recriação ou mesmo da renovação. Sabemos que são muitos os artistas que assumem esta condição, que relacionam e trazem as suas referências para a arte. Sabemos também que nem sempre é evidente e explícita esta característica, que chega mesmo a ser necessário, ou pelo artista ou por outra fonte, facultarem-nos essa informação para que ela se revele.

Põe-se então a questão de entender o processo auto-referencial às várias estratégias implicadas no tratamento da matéria-prima, a forma como estas são processadas, padronizadas e materializadas. Refletindo sobre este assunto, nomeadamente, sobre os casos referidos anteriormente, pode-se afirmar que o processo influi no nível de privacidade e afeta-o em várias dimensões, extrapolando a dimensão pessoal.

Correndo o risco de estar a restringir algo que se estende num universo de grande diversidade, identifico dois sentidos que se manifestam com o processo: o direto e o indireto.

O processo direto é explícito. É disponibilizada informação pessoal, por vezes

íntima e confidencial. É evidente o uso de objetos pessoais como cartas, relatórios médicos, peças de roupa ou mobiliário, etc., mas também o uso do corpo está subjacente a este contexto, embora apenas no sentido físico. Aqui podemos encontrar o corpo tratado como algo externo ao autor, sem a carga da dimensão autobiográfica, apenas como meio e matéria de trabalho. O corpo tem neste processo uma relação particular, por vezes, de grande dependência e obstinação.

Este processo tem, ainda que a leitura seja superficial, a conotação de exposição provocatória, tanto porque há uma exposição pessoal, um desvendar e partilha de privacidade, como pode arrastar terceiros nessa exposição. A relação da privacidade passa do domínio pessoal para o coletivo.

No processo indireto o aspeto auto-referente é dissimulado e está implícito. A exposição a que as referências, quer elas sejam objetos ou ações, são submetidas, não tem a carga singular da exposição íntima ou de exposição de uma identidade individual.

Quando são apresentados assuntos, estes apresentam-se sem vínculo à intimidade, por vezes inseridos fora do contexto para que foram criados, podem ser citações, vivências, encontros que irrompem e servem um propósito artístico. Em comum estes dois processos têm a característica da recursividade latente no desenvolvimento processual.

De certa forma o desenvolvimento apresentado por estes artistas, a sua evolução, o seu fio condutor é também um acumular, um reciclar de estratégias anteriores que culminam numa mais apurada e artilosa proposta auto-referente.

No meu caso, os mecanismos com que executei a estratégia e materializei os conceitos abordados expressaram-se de forma indireta. O próprio processo levou a que a carga auto-referente usada na construção da proposta final fosse dissimulada e implícita. Apesar de o discurso ser direto, do ponto de vista do executor, e de os elementos contidos terem uma carga simbólica identificável, o resultado total do seu conjunto permite um jogo subjetivo, as referências anteriormente recolhidas são agora pistas deixadas como desafio cognitivo

Capítulo 2 Macau - Shenzhen - Hong Kong

2.1 - Diário da Viagem, 2 a 15 março de 2013

Ao fim de uma longa viagem, cerca de 20 horas, entre voos e escalas, cheguei finalmente a Macau. A hora de chegada, embora estranha, pelas 0:30 do dia 4 de março, não evitou um passeio e uma ceia pelas imediações do local de hospedagem. Embora alguns pormenores factuais tenham imediatamente causado estranheza, como a dificuldade comunicacional ou o facto de naquela hora uma equipa de trabalho proceder à rotina de limpeza dos lustres da receção do hotel, não deixei de sentir acolhimento por parte das primeiras pessoas com que contactei.

O já esperado *jet-lag* acompanhou-me nos dois primeiros dias, porém não impediu que fosse entrevistado na manhã do dia 5 para a LUSA e de seguida para a TDM, televisão de Macau.

Neste mesmo dia, mudei de local de alojamento. Passei de um local de conforto turístico, implícito a um hotel de 5 estrelas, para uma residência tradicional de 4 assoalhadas.



Fig.5 Macau, vista para o Hotel Royal do apartamento na Rua do Campo



Fig.6 Macau, interior do apartamento

Aqui teria habitado, até há pouco tempo, a matriarca de uma família macaense de extensa idade. Neste apartamento que generosamente me foi cedido, entre outras características residia o facto de a habitação estar com todos os pertences

peçoais e familiares. Os roupeiros cheios, os armários e aparadores repletos de recordações, de objetos... A história daquela família poder-se-ia descobrir desde o início do casamento aos netos.

Embora esta coabitação não tenha sido propriamente perturbadora, reservei-me discreto, não interferindo no espaço e na intimidade, para além do que estava absolutamente exposto. Agora vou recorrer ao tempo verbal presente.

A casa encontra-se numa das ruas de maior movimento, a Rua do Campo. Dali pode-se avistar a minha anterior residência: Hotel Royal. O contraste é intenso, agora tenho quatro andares de escadas, barulho da rua e dos vizinhos, um espaço humilde com a presença desta família que, de alguma maneira, vou conhecendo.

Esta casa não é muito diferente do que poderia ser uma casa urbana da mesma idade localizada em zona similar no nosso país. Se me abstrair do que de étnico esta habitação possui, e não me parece ser muito, os pontos em comum são bastantes, o recheio da sala, dos quartos das crianças e do casal não é de maneira nenhuma estranho, e poderia dizer que estou em casa de uma avó, num ambiente familiar repleto de sinais de afetos.

Claro que este não é um estudo antropológico, apenas quero situar o ponto em que estou da minha experiência. É referido, de uma maneira geral, que este povo, nomeadamente o de Macau, não valoriza a habitação e por isso permanece grande parte do seu tempo de lazer na rua, mesmo porque a oferta gastronómica é bastante apelativa.



Fig.7 Macau, gradeamento nas habitações



Fig.8 Macau, zona de lojas de penhores

Relativamente à minha exposição na Livraria Portuguesa, sou confrontado com a notícia de que os quadros ainda não teriam chegado e com a dificuldade em perceber quando chegariam. Felizmente esta incógnita dura apenas mais 24 horas, os quadros foram entregues na galeria no dia 6 ao fim da tarde. De imediato procedemos ao seu desempacotamento.

O processo de montagem da exposição decorre em simultâneo com o reconhecimento de Macau, Taipa e Coloane. O papel de turista, diluído com o de artista e investigador, faz-me percorrer as calçadas, vielas, monumentos e os tão famigerados casinos.

Desde o início que o projeto *Traduzir Macau* teria várias fases, nesta o importante seria absorver o máximo, mas sem pressão, ou seja, não há intenção que surja algo que denote ser forçado. Devo ser paciente e continuar a acreditar que o trabalho vai fluir e por fim fazer sentido.

Na investigação que antecedeu esta viagem, uma das reportagens que vi, e que de alguma maneira me inseriu no território de Macau, foi a *No Reservations* de Anthony Bourdain. O território de Macau é relativamente pequeno, geograficamente tudo fica perto de tudo, e pude reconhecer alguns dos lugares visados e pessoas que participaram nesse programa. Ainda assim foi surpresa para mim, sobretudo, sentir a densidade urbana e humana. Os passeios apertados, o trânsito intenso, o odor deambulante da comida, enfim algum desconforto se apoderou de mim, não necessariamente algo de mau e negativo, mas por de alguma maneira me ser estranho. Sinais de etnocentrismo, talvez.



Fig.9 Macau, Casinos

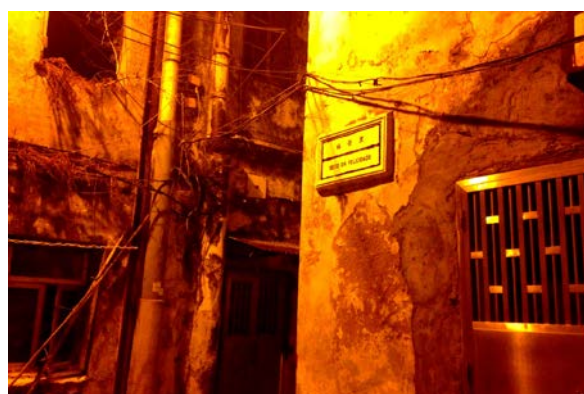


Fig.10 Macau, Beco da Felicidade

De alguma maneira são chocantes os contrastes em Macau, sobretudo o luxo exibido em alguns casinos pareceu-me demasiado exuberante e superficial. Passeamos pelas suas galerias e salas de jogo num exercício lúdico e recreativo. Os jornais locais, *A Tribuna de Macau* e *Hoje Macau*, publicaram a notícia da LUSA no dia 6, em Portugal o *Diário de Notícias* (DN Artes) também o fez no dia anterior, e a RTP Informação passou em rodapé uma nota do evento. Foram vários os blogues e *sites* que replicaram a notícia da LUSA.



Fig.11 Macau, Livraria Portuguesa (exterior)



Fig.12 Macau, Livraria Portuguesa (interior)

No dia 7, a caminho da galeria para continuar os trabalhos de montagem, encontrei casualmente na rua dois amigos, um deles reside e trabalha em Shenzhen, estava de visita a Macau e convidou-me a visitar a cidade que, sendo a quarta maior da China e a cerca de uma hora de viagem, de imediato despertou o interesse. Aceitei, fui tratar do visto e a caminho recebo um telefonema a solicitar a minha presença para uma entrevista na rádio (TDM), programa *Rua das Mariazinhas*. Por coincidência o local de obtenção do visto do Governo Chinês e da rádio são no mesmo prédio, sendo possível articular tudo. Começo a sentir Macau um local realmente exíguo.

No dia 8, conforme previsto, pelas 18:30 a exposição foi inaugurada com a presença de alguns amigos e convidados. Foi também possível realizar uma entrevista para a revista *MacauCloser*.

O impulso para visitar Shenzhen converteu-se numa estadia de dois dias, decidi ir no dia 11 de manhã e no dia seguinte viajar até Hong Kong, aí permanecer até ao

regresso, dia 15. Haveria muito para experienciar em Macau, não duvido, mas neste processo entendi que seria necessário, para uma melhor compreensão, poder visitar os territórios vizinhos, julguei que perceber essa relação poderia ser importante para o projeto.



Fig.13 Tráfego em Shenzhen



Fig.15 Hong Kong, vista das escadas rolantes

Macau e Hong Kong são regiões administrativas especiais, e Shenzhen é zona económica especial da China.

Cada uma delas tem aspetos de monumentalidade que impressiona. Distam entre si uma hora, mas essa hora leva-nos a três realidades bem distintas. Macau e Hong-Kong passaram a integrar a República Popular da China e praticamente na mesma altura Shenzhen converteu-se num sistema económico ocidentalizado e capitalista.

Macau, com uma economia assente no jogo, faz deste fator o impulsionador económico, social e cultural. Dos casinos, às lojas de penhores que os rodeiam, de uma maneira geral, quem encontramos tem algum tipo de relacionamento com esta realidade. A presença da língua e cultura portuguesas é residual, apesar de todas as ruas e muito dos escritos oficiais serem em Português.

Em Shenzhen, local que desconhecia até então, encontrei uma cidade moderna, com um traçado urbano geométrico regular, com avenidas largas, em que a verticalidade dos edifícios não é tão acentuada, o trânsito é fluído, os passeios comportam o movimento das inúmeras pessoas que por lá vagueiam, existe o “verde” nos jardins e ao longo das grandes avenidas que percorri. Já em Hong Kong, senti novamente o ambiente claustrofóbico, a densidade urbana e populacional faz-se sentir em grande escala. Fiquei no Soho, zona de galerias de arte, antiquários, restaurantes e bares, todas elas de pequena dimensão. Tudo aqui existe numa escala pequena, exceto a verticalidade e o número de escadas. Esta parte da cidade estende-se em socalcos e o acesso pedonal faz-se muito por escadas, que na maior parte das vezes são íngremes e irregulares. No hotel, apesar dos seus 16 andares, tudo também é de pequena dimensão - a fachada, o *lobby*, o quarto. Nas ruas a presença de ocidentais é mais visível que nos territórios anteriormente visitados. A língua e a comunidade inglesas manifestam-se um pouco por todo o lado, em especial no local onde se acumulam os bares, denominada Lan Kwai Fong, que lembra por instantes Albufeira. Praticamente a única suspeita de estarmos no oriente é mesmo o nome...

2.2 Espólio de elementos referenciais da viagem

No terreno, a recolha de elementos incidiu sobretudo na captação fotográfica e de algum material gráfico, como mapas ou bilhetes de transportes, que posteriormente foram digitalizados. Os *links* do mapa 1 (disponíveis também em <http://traduzir-macau.tumblr.com/>) apontam para essas bibliotecas, organizadas segundo temas que considere serem mais relevantes.

1	Apartamento Macau	1.1 Interior/Exterior	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5863731905268573905?authkey=CMqvg7iqi8jDAw
		1.2 Fotos a fotografia / sofá	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864872881002335889?authkey=CO3NvJaW3smpngE
2	Casinos e hotéis de Macau	Wynn / Sands / Royal / Grand Lisboa / MGM Venetian / Grand Emperor	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864136328178277025?authkey=CNSU- XViOyAgQE
3	Macau	3.1 Ruas/Grades / janelas / incenso / templos	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864475689740472865?authkey=CNydx9Prya_hogE
		3.2 Fotografia a fotografados (na rua)	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864538369135955681?authkey=CNiK_eKWouCoTQ
		3.3 Museu Arte Macau – vários	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864545872772152913?authkey=CLCw0l-2tcSuccg
		3.4 Museu Arte Macau – Exposição Introspeção	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5862370421697459441?authkey=CMKKwaONmJWN3AE
4	Transportes públicos	Macau / HK / Shenzhen	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864113007020437841?authkey=CKzsw82v8uKyzQE
5	Shenzhen	5.1 Avenidas / Verde / Passadeiras	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864549386378346065?authkey=COWGI7_DIKqcPw
		5.2 OCT Contemporary Art Terminal	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864555358537122065?authkey=CILahIKphNzidq
6	Hong Kong	6.1 Ruas /Escadas / Arvores/ Protestos / Templos	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5864562736317510881?authkey=CNH9r-fGiCJ1QE
		6.2 Galerias / Artistas	<p>Wellington Gallery http://www.wellingtongallery.com.hk Huang Cheng, Nancheng YU, Mu Boyan, Qi Baicheng</p> <p>Opera Gallery http://www.operagallery.com/ang/artist/lita-cabellut/hong-kong LITA CABELLUT</p> <p>Plumb Lossoms http://www.plumblossoms.com/ JIANG SHUO, LU PENG, CHEN LONG-BIN</p> <p>Galerie NeC http://www.galerienc.com/expositions/en-cours/hong-kong/ Vincent Leroy</p> <p>Galerie Ora-Ora http://www.ora-ora.com/ Huang Yongyu</p>
7	Exposição : <i>Signs, Love Letters and Old Ideas</i>	7.1 Quadros	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5826649701358433905
		7.2 Livraria Portuguesa	https://plus.google.com/photos/101937205614482764224/albums/5857104499565097009?authkey=CJyl4qibl9OCtAE

Mapa 1 (disponível também em <http://traduzir-macau.tumblr.com/>)

2.3 - Desenvolvimento processual / relacionamento

No último dia em que estive em Macau, um domingo, dia de passeio e lazer, tive o prazer de visitar o Museu de Arte de Macau, ultimo bastião da obra portuguesa no território. Pude ouvir a Orquestra Chinesa de Macau e visitar o edifício, mas o que mais me prendeu a atenção foi uma exposição de fotografia, intitulada *Introspecção – Retratos de Um Homem Chinês* e que é composta por 62 auto-retratos de Ye Jinglü, personagem que integrou em 1896 a comitiva a Londres da embaixada imperial e que em 1901 posou pela primeira vez perante uma câmara fotográfica.



Fig.16



Fig. 17

Museu de Arte de Macau - exposição *Introspecção*

Fotografado anualmente, desde os 27 aos 88 anos, idade do seu falecimento, Ye Jinglü posa para a máquina fotográfica, e faz sentir não só o seu envelhecimento mas também a transição de várias épocas, muitas delas marcadas por revoltas sociais da história moderna chinesa. São retratos de uma pessoa comum, um homem chinês que viveu com auto-estima e respeito próprio, num período que abrange a dinastia Qing, percorrendo o período da República e da Nova China. Alguns dos aspetos que de imediato considerei foram o facto de estas fotografias representarem a existência de um indivíduo. Parece este conjunto e o seu significado imediato, de individualidade, estar em antagonismo com o mundo chinês atual. Este indivíduo não só denota gosto pela fotografia, como também mostra que algo o cativou a realizar anualmente uma fotografia sua. Sabemos

terem sido descobertas muitos anos após a sua morte e expostas ao público por terceiros. Tudo o que elas possam nos querer dizer, tanto em particular como no geral, não existiria se alguém não ousasse desvendá-las.

Esta casualidade fez-me lembrar como muito da obra de Noé Sendas existe, e do que escrevi sobre ela. Não no sentido processual de concepção da obra, mas de como ela existe fruto de uma descoberta acidental.

Por outro lado, ao ver estes retratos e de como a figura se centra perante o cenário, relacionei com muitos dos quadros que pinto e que levei a Macau.

Por último, relacionei este conjunto fotográfico com as fotografias de família da casa onde estive, na medida em que regista cronologicamente o indivíduo, a família. Podemos avaliar a passagem do tempo com base nas mudanças de vestuário, penteados e expressões faciais.

Com base neste último relacionamento e consequência dessa reflexão, decidi executar uma ideia e realizar uma série de montagens entre fotografias de fotografias da casa com os quadros que levei e ainda permanecem na exposição de Macau.

2.4 - Expedição à memória da viagem

Com o objetivo de identificar o que de mais relevante e pertinente possa contribuir para esta investigação, ingresso num exercício de releitura da vivência da viagem. Quatro semanas após o regresso, é então altura não só de reunir o espólio físico como também o da experiência e das ocorrências vividas. Sobrepõe-se agora a rotina antecedente a esta passagem pelo oriente e é agora indispensável identificar e interpretar os resíduos.

Na minha memória atual recordo alguns episódios que relato por diferentes razões, sendo que de comum têm a importância de uma presença residual efetiva.

A primeira dessas presenças foi vivida na chegada ao hotel, em Macau. Nessa madrugada, enquanto fazíamos o *check-in*, uma equipa de operários trabalhava no *lobby*, na limpeza dos lustres. A essa hora, invulgar nas nossas paragens, constato que também na rua havia movimento de obras. Não foi também difícil

encontrar um restaurante aberto. Soube também que é normal as pessoas fazerem horas extraordinárias e trabalharem mais de 10, 12 horas, muitas delas têm contratos de trabalho com 15 ou 8 dias de férias por ano.

O horário e o tempo dedicado ao trabalho entram assim na lista cronológica dos paradoxos.

Tais situações poderiam, caso fossem notícia em Portugal, suscitar alvoroço na inspeção do trabalho. Outras notícias assisti que, pelo inverso, me causaram estranheza. Exemplo disso foi a notícia do jornal da noite da TV Macau, de uma empregada doméstica acusada de roubo de objetos diversos da casa onde trabalhava. A mulher, de origem filipina, estava entre dois polícias fortemente armados, expostos de frente à câmara, ela de cabeça coberta com um capuz, permanecia imóvel, enquanto o pivô relatava que na origem de tal episódio está a pobreza em que a família se encontra nas Filipinas, levando esta mulher a furtar vários objetos da casa durante um período de tempo. Face ao ocorrido achei absolutamente insólito e desproporcional esta poder ser uma notícia e, sendo-o, a forma como foi apresentada. Como estava recém-chegado ainda mais perplexo fiquei ao constatar ser comum gradearem todas as janelas, portas e orifícios das casas, seria impossível estas mulheres serem a causa de tanta serralharia.

Algumas notícias, na comunicação social de Macau, são realmente insólitas, pelo menos para quem chega de Portugal, que foi o meu caso. Neste período, foi notícia o debate pelo Governo de Macau do aumento na função pública, valores sempre acima da inflação. Perplexo, tentei não aprofundar a questão.

Mais difícil de relatar é a presença do cheiro que é característico de muitos restaurantes, lugares e ruas de Macau. É para mim, verdadeiramente diferente, não consigo identificar, tenho a certeza que se alguma vez tivesse experienciado aquele cheiro o identificaria. Não é de início forçosamente mau, é estranho, (de novo o etnocentrismo) mas tornou-se para mim, à medida que tempo me foi propiciando aquela olfação, imersivo e perturbador. Recordo uma travessa, descendo do largo da Sé, passando pela Lou Kau Mansion, que, após a ter percorrido pela segunda vez, prometi ser a última.

Singular é também a maneira como alguns jovens se vestem, retenho das várias

manifestações o peculiar facto de alguns se munirem do uso de óculos sem lentes, geralmente de massa. Este adereço insólito, completamente inútil, causou-me espanto, na medida em que passei toda a adolescência a evitar, sem poder, o uso de óculos.

O apartamento na Rua do Carmo, onde permaneci seis noites, é em si fator de registo. O enquadramento do prédio é notório, típico macaense, a porta principal conduz a outros edifícios e há vários lances de escadas, é necessário memorizar o nosso. Grande parte do dia, na rua em frente, o trânsito é intenso, há também obras e o barulho ecoa praticamente todo o dia e toda a noite. O apartamento, antigo e humilde, não faz face a estes constrangimentos. A par do barulho, fica o facto de não ser um apartamento convencional de aluguer, pelo contrário, senti-me como um intruso, como uma certa vez, em meados dos anos 90, vendedor imobiliário ao entrar em casa de um cliente que ainda residia na habitação. No seu interior, a casa disponibilizava algumas curiosidades, a primeira uma televisão de grande formato, ocupando grande parte do móvel, consegui captar algum do seu *glitch*, única possibilidade multimédia do apartamento. A segunda, a existência em várias divisões de fotografias de família, muitas delas tiradas naquela casa e no sofá da sala.

Os casinos são passagem obrigatória, no meu caso apenas como passeio, desafiando assim os objetivos para que foram construídos. A opulência interior contrasta com o exterior e até mesmo com o cliente corrente que enche aquelas salas. Nas ruas, muitos destes casinos são cercados por lojas de penhores, todas elas exibem à porta as oferendas, partilham com os casinos a freguesia e esperam destes a insaciável insatisfação do jogo. Todos estes paradoxos se completam e fecham o cerco ao jogador, a forma explícita e declarada como nos é apresentada gera um paradigma que é difícil ignorar e retenho na lembrança.

A exposição *Introspeção*, visitada no Museu de Arte de Macau, suscitou-me de imediato a curiosidade, tinha lido algo sobre ela, mas não fazia ideia do conceito por trás dela. Um homem comum chinês que insistiu em tirar um retrato seu por ano. Estas fotografias representam, antes de mais, a sua existência individual, curioso ainda o facto de em alguns anos, por motivo desconhecido, optar apenas por captar a sua silhueta, não deixando em falta nenhum ano dos 61 da sua

empreitada. Este conjunto de fotografias foi encontrado e posteriormente estudado e exibido. O facto de estarem hoje num museu significa que tem um interesse museológico, que haverá um interesse para o público, mas estará também sempre envolto de alguma especulação, a minha é de que esta coleção poderia ser de um artista, um trabalho de uma vida iniciado em 1907, uma visão contemporânea, com uma obsessão tão válida e atual como a de um outro qualquer artista. Vários antagonismos envolvem este trabalho. Por um lado, o facto desta ação individualista surgir no seio de uma sociedade centrada no coletivo, por outro, uma coleção que foi efetuada na esfera da intimidade do indivíduo hoje é tornada pública, e ainda o facto de o visitante ser convidado a incluir-se na exibição. Mas de todos os aspetos o que realmente me impressionou mais foram as silhuetas, porque interrompem a lógica do processo, suscitam curiosidade, levantam questões e deixam à nossa consideração a especulação.

Relativamente a Shenzhen e Hong Kong, o que de mais relevante me fica é o contraste do desenho urbano entre ambas as cidades. À densidade urbana, verticalidade e inclinação do centro de Hong Kong, opõem-se as largas avenidas e a horizontalidade de Shenzhen.

Ao inverso de Shenzhen, em Macau e Hong Kong os espaços verdes são parques. No entanto, registei em Hong Kong a forma como algumas árvores se debatem pela sobrevivência, brotam e crescem entre paredes, em espaços aparentemente impossíveis, num desafio repleto de persistência e determinação.

Por fim, nos três locais onde permaneci senti manifesta a presença da globalização, sobretudo nas lojas de *fast-food* e de roupa.

Em resumo, a lista de temas gerais reduz-se a:

- a. Paradoxos: Horários; Notícias; Cheiro; Óculos
- b. Apartamento: Intrusão; Barulho; TV. Glitch; Fotos-Sofá
- c. Casinos: Luxo; Penhores; Oferendas
- d. Introspeção: Individualismo; Silhueta
- e. Densidade; Verticalidade; Árvores, Globalização

2.5 - Mapa de ideias

A fim de assegurar a objetividade e a consistência, investiguei várias possibilidades para a realização do projeto, todavia concentrei-me num único objeto: o apartamento.

Na tentativa de compreender e explorar este objecto realizei dois mapas de ideias, o primeiro (Fig.19), centrado no exterior da habitação, o segundo (Fig.20), do interior.



Fig.19 Apartamento / exterior



Fig.20 Apartamento / interior

2.6 - Síntese do capítulo

De certa maneira é normal, quando viajamos, encontrar outras realidades, outros ambientes e também os antagonismos consequentes. Quando a viagem é ao oriente, espera-se que esses paradoxos sejam mais variados e acentuados, não sendo difícil identificá-los, quer sejam de caráter pitoresco, cultural ou caricatural. Neste caso, embora tenha posto a possibilidade de enveredar por esse tipo de exercício, tal não foi opção suficientemente interessante a explorar. Paradoxos podem-se encontrar na própria rua onde moramos, não requer fazer muitos quilómetros. Não quis também procurar o que nos afasta, mas, pelo contrário, encontrar o que nos une. Ao debruçar-me sobre o material coletado, encontro um denominador comum com peso bastante para refletir e trabalhar: a individualidade.

A individualidade tem propriedades universais, determina a personalidade e faz de cada indivíduo um universo. É causadora de magnetismo, torna-se muitas vezes num modelo, em atração, em influência, inspiração ou confronto. É transversal à humanidade e esteve latente mesmo em países como a China, que proclamaram durante muito tempo uma cultura de uniformização de indivíduos. Na minha opinião, a individualidade na arte atual tem vindo a perder a importância

e o relevo subjacente. Não querendo generalizar, a arte contemporânea privilegia hoje o coletivo em detrimento do individual. Vê-se essa tendência em muitas exposições, concursos, feiras e bienais. Os artistas são, de certa maneira, convidados a juntar-se e a realizar propostas em grupo. Com o fim da Modernidade muito do carácter individual da obra de arte, característica pela qual se reconhece um artista, perdeu-se em detrimento de um processo conceptual que coloca o indivíduo que existe no artista em segundo plano, mesmo porque muitos dos artistas de renome da contemporaneidade concebem em consonância com a sua equipa de produção, muito ao jeito de um atelier em período renascentista.

A individualidade está em praticamente todos os temas que enunciei no ponto anterior, entendo neste momento ser o fio condutor de todo o projeto. Identifico este objeto, tanto na presença passada, da família que outrora habitou o apartamento, como na minha experiência de um certo voyeurismo e intromissão nessa casa. De certa forma, os casinos funcionam como o último reduto do indivíduo para se emancipar economicamente, alcançar a liberdade. Já a exposição *Introspeção – Retratos de Um Homem Chinês* trata de evidenciar esse carácter individual no Homem, enquanto que a minha exposição em Macau pretende centrar a atenção do espectador para o carácter individual de cada personagem que habita cada uma das 30 telas expostas.

O próprio processo criativo, reflexão presente em todo o projeto de dissertação, assenta também na característica individual e única do executor.

Por todas estas razões pretendo, ao trabalhar sobre a individualidade, interpretar o que encontrei nesta viagem. As minhas experiências iniciaram cruzando material digital fotográfico, tanto relativo aos meus trabalhos expostos em Macau, como ao coletado em fotografia.

Capítulo 3 – Execução prática do projecto

3.1 - Propostas de produção artística

O recurso às minhas referências está disseminado no meu trabalho e, de alguma forma é explícito neste processo, nomeadamente na exposição realizada em Macau.

Ao longo de cerca de 30 anos de produção artística, produzi dentro de uma linguagem essencialmente visual, impulsionada por um aditivo musical que desde sempre me acompanhou. Foi o que aconteceu com a exposição levada a Macau em março de 2013 e que Intitulei: *Signs, Love Letters and Old Ideas*. Composta por 29 quadros, na sua maioria concebidos para este evento, pinturas entre óleos e acrílicos, praticamente todos de pequeno formato.

Funcionam como uma espécie de dispositivo, que espero ser capaz de despoletar a permuta de informação. Por um lado, estes quadros podem ser lidos como sinais de individualidade, ou mesmo de ocidentalidade. Por outro, fazem parte do pretexto para o intercâmbio e recolha de material. Acreditou-se desde início que esse intercâmbio poderia facultar o material auto-referencial pretendido.

Por casualidade a exposição coincidiu com o início do ano chinês, que este ano é Serpente e que simboliza, entre outras coisas, a renovação, nada mais a propósito!

O nome da exposição *Signs, Love Letters and Old Ideas* remete para o que tem sido o meu trabalho nos últimos anos. *Signs*, no sentido não convencional da linguagem verbal, mas que se quer gerador de um código comunicacional. A razão de incluir *Love Letters* deve-se ao facto de, num determinado período da minha adolescência, ter enviado algumas cartas em envelope comum e com apenas uma pintura. Recordei a propósito que algumas dessas cartas foram precisamente para Macau. Nunca deixei de pintar nesse tamanho reduzido e refletindo agora, recordo que Macau já conhecera em meados dos anos 80 as minhas pinturas. Já *Old Ideas* é algo mais recente, retirado do título que deu nome ao álbum de 2012 de Leonard Cohen. Surge como uma velha receita de produção e criação artística.

Esta exposição faz parte do que se poderia chamar: O antes. É chamada à cena como parte oportuna para a estratégia. Funciona também como uma ação que tem ainda a característica da internacionalização, ou pseudo-internacionalização, uma vez que não está propriamente inscrita na rede institucional da arte contemporânea, sendo apenas um gesto particular e modesto de levar quadros de um lado para outro.

Ainda assim, esta ação foi essencial, sobretudo para contrariar a circularidade e a saturação entediante a que me sentia sujeito.

É certo que o desafio proposto expõe-me fisicamente um novo ambiente, faz-me sair da zona de conforto e crer que, com isso, possa construir algo que seja revitalizador, que me insira num movimento de renovação e de individualização.

Várias propostas foram ensaiadas com base no relacionamento de referências e ideias coletadas, nomeadamente nas selecionadas nos mapas de ideias enunciadas no capítulo anterior.

Os antagonismos “presença/ausência” e “habitado/desabitado” sobressaem na recolha efetuada. Remetem-me, neste contexto, incontestavelmente para o indivíduo, enquanto ser indivisível e único, para toda a subjetividade inerente a essa expressão de vida.

O indivíduo existe também, na medida em que é recordado. As fotos de família expostas são fragmentos, testemunhos dessa presença e convidam o “intruso”, neste caso eu, a construir uma história, ainda que ficcionada.

Foi com base nesse tipo de recolha que realizei vários testes, selecionei alguns ensaios que aqui apresento.

Links para os ensaios disponíveis em <http://traduzir-macau.tumblr.com/> (8,9 e 10)

1ºensaio – Fig.21 Vídeo

Ao transformar uma convencional fotografia de família, nomeadamente substituindo os indivíduos fotografados pela transmissão defeituosa de uma ópera chinesa, não quis apenas juntar dois momentos num, e com isso abrir o paradoxo Homem-Ruído, ou num outro tipo de cliché.

Interessa aqui levantar e entrar nas questões que este jogo proporciona. Ao ocultar a identidade dos fotografados, transferindo-a para a emissão da TV, pretendi jogar com a ausência e a presença. Apenas o *Glitch* é atual e presente nesta habitação, embora ativado por mim, os indivíduos que outrora ali moraram hoje apenas residem nas fotografias esquecidas que ali permanecem. Quis interferir nessa união familiar, criar uma fusão, ainda que o resultado fosse absurdo.

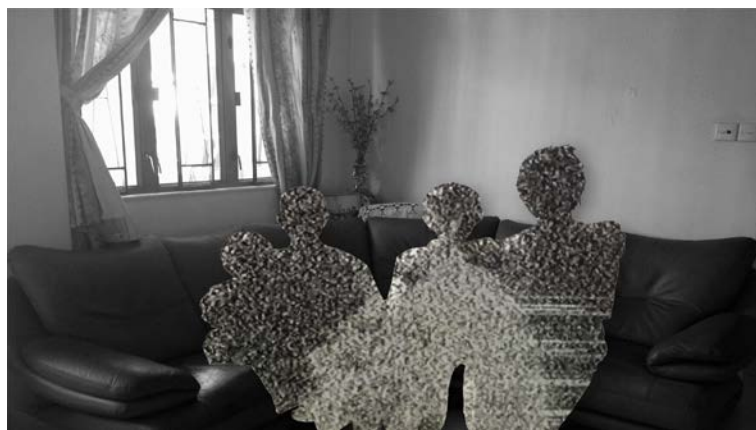


Fig.21

2ºensaio – Fig.22 Vídeo

Ainda abordando o tema da individualidade focalizada no tipo de fotografia familiar de grupo, pretendeu-se inserir também o tema “jogo” e, para materializar a ideia, criou-se uma lotaria de rostos.



Fig.22

3ºensaio – Fig.23 Fotografia/Digital

Neste ensaio a tentativa de fundir a fotografia com as pinturas levadas à exposição resultaram numa terceira realidade. Esta incorporação descontextualiza os originais, submete-os a uma narrativa ambígua entre o real e o ficcionado, pretende centrar a atenção no indivíduo, fazer de cada dois um.



Fig.23

4ºensaio – Fig.25 Fotografia/Digital

A situação aqui ensaiada teve como recurso a documentação recolhida na exposição *Introspeção*. Esta exposição exhibe 61 fotografias do mesmo homem, um comum chinês que se fotografou em várias etapas da sua vida, mais precisamente um momento fotográfico por ano. Esta aparente obstinação só anos mais tarde (e após a sua morte) conduziu ao reconhecimento e destaque desta personalidade, criando em torno desta figura incógnita o realce aspirado por tantos e tornando-o num paradoxo social. A sua ação constitui em si uma afronta ao modelo paradigmático instituído, o de tornar único o indivíduo.

A estratégia neste caso foi estabelecer uma relação, criar um diálogo entre dois rostos, juntando-os através do eixo frontal. O resultado deste confronto parece estar dentro da sequência de conceitos abordados nos ensaios anteriores.



Fig.25

5ºensaio – Fig. 26 Fotografia/Digital

O registo fotográfico que acompanhou a viagem captou alguma da arquitetura e das suas características mais singulares. Uma delas, bem notória e já anteriormente mencionada, é o gradeamento utilizado em praticamente todas as janelas das habitações.

A proposta aqui ensaiada enfatiza essa presença. Na montagem efetuada, pretendeu-se construir um espaço comum de um edificio em que o resultado fosse a multiplicação redundante desse mesmo espaço.



Fig.26

Proposta Final – Fig. 27, 28 e 29 Série fotográfica, Vídeo

Na proposta final quis encenar uma situação passível de ter sido vivida em Macau. A série regista um momento performativo de uma figura que agrega as inquietações exacerbadas pela viagem e que culminaram no mapa de ideias agora deduzido. Pretendeu-se simular o real, recriando algo deduzido de um mapa auto-referencial agregador. Com isso, foi possível construir uma narrativa visual que se espera ser suficientemente consistente.

As imagens fotográficas (figs.27 e 28) serão impressas em *plotter ink-jet* com tintas *Ultrachromeem*, com papel fotográfico (Epson Luster,260 gr.), com a dimensão de 84x56cm. Os três vídeos, em formato mp4 (fig.29) serão apresentados em televisores led de 42”, com dimensão de 97x56cm, mantendo-se a proporcionalidade em altura com as fotografias.

Link para as imagens e vídeos disponíveis em <http://traduzir-macau.tumblr.com/> (11)



Fig.27



Fig.28



Fig.29

3.2 - Análise crítica

As várias propostas ensaiadas têm uma estratégia construtiva fundada na auto-referenciação, contudo não foram suficientemente vigorosas para se converterem na derradeira proposta.

De alguma maneira, todas elas pretendem jogar com o espectador através da colagem digital. A construção de imagens, com a incorporação de pinturas em fotografias e posterior tratamento, socorre-se de procedimentos de rotina no trabalho desenvolvido por mim nos últimos anos.

Todas trazem consigo a carga de um processo criativo viciado. Quero com isto dizer: ciente que o meio influencia o processo, ao usar estratégias com meios que adotei durante muitos anos e que me são familiares, tornam o processo reductor, na medida que não permitem o distanciamento necessário aos objetivos agora

propostos. Independentemente desses processos e meios serem bons ou maus, e não é isso que está em causa, eles apenas não permitem o desenvolvimento processual com a consciência agora exigida.

A proposta final materializa os conceitos fixados nos ideogramas (Fig.19 e 20) e adiciona outros com o mesmo carácter auto-referencial. É corporizada com um lote de analogismos centrados na figura de um manequim de moda. Este manequim, também na sua história tem uma experiência chinesa. Foi adquirido casualmente numa loja chinesa de Aveiro, por altura da elaboração de um projeto de uma cadeira deste Mestrado. A loja estava em liquidação total, e a compra, que seria outra, estendeu-se também a este manequim, na altura sem destino, mas que em jeito de premonição, teria a sua sorte traçada neste projeto.

Conceber esta espécie de antropomorfismo, ou seja, a humanização de um manequim, animando o inanimado, levou à construção de uma performance registada em imagens e posteriormente a vídeo, em jeito de uma narrativa auto-ficcionalada.

Segundo Jean Piaget e a sua análise sobre a evolução do conceito de vida, descrita no livro *A formação do símbolo na criança* (1975), as crianças consideram a vida definida por uma atividade presente num objecto e pelo movimento. Assim, tudo o que se mexe é considerado vivo.

Formalmente a cena apresenta um manequim criança que transporta com ele o postulado de Piaget. Apesar de este não ter propriamente o comportamento adequado a uma criança, descreve a trajetória do ciclo de angústia deste indivíduo. Expõe-se a um conflito emocional numa espécie de encarceramento, apresenta-se vulnerável face à perpetuação da cena.

Os instrumentos simbólicos utilizados na materialização processual, nomeadamente na criação do cenário, do registo e pós-produção, remetem para uma dimensão contextual necessária à estratégia, pretendem evocar Macau, embora as evidências de Macau não sejam assim tão objetivas do ponto de vista do observador.

Para além do facto do processo auto-referencial ser neste caso expresso de forma indireta, estes procedimentos divergem e convergem em vários aspetos,

das ações processuais realizadas por outros artistas, nomeadamente os referidos no capítulo 1. Se por um lado é fácil identificar e estabelecer um paralelo, torna-se mais difícil perceber onde o processo difere. A recolha dos elementos para a construção da cena não obedeceu ao espaço temporal da viagem, nenhum dos elementos usados é oriundo direto da viagem física. Foram introduzidos face a uma necessidade projetual, Não era relevante que assim fosse. Em outros casos, como o de Noé Sendas, os artistas trabalham sobre recolhas efetuadas em episódios do seu quotidiano, inferem nessa colecta uma reinterpretação. Por outro lado, o projecto que realizou *Quem é Noé Sendas*, tem um enorme paralelo com este projeto e parecem ambos ter a mesma origem e querer responder à mesma questão. Porém, os processos diferiram. No meu caso, por força da inserção de um meio técnico não usual ao meu trabalho, houve uma quebra na continuidade processual, com consequência direta no resultado. No caso de Noé Sendas, a estratégia que optou fê-lo dar continuidade ao trabalho até ali realizado.

No projeto *Traduzir Macau* é necessário entender o processo criativo. Para isso muito contou a regularidade com que ocorreram as reuniões semanais de orientação, peça fundamental para a consistência, entendimento, desenvolvimento e escrita do plano traçado.

Esta dissertação apresenta conteúdo físico em três momentos: no conjunto de quadros reunidos para a exposição *Signs, Love Letters and Old Ideas*; no conjunto de ensaios e na proposta final.

Para a exposição *Signs, Love Letters and Old Ideas*, o processo criativo usado na elaboração das pinturas é em muito condicionado pelo meio usado: a pintura. As inerentes implicações acabam por dar o nome à exposição e esse facto já diz muito do processo. O facto de a pintura não ser atualmente o meio mais popular, e independentemente da bondade do meio, o uso deste recurso traz com ele toda a carga de estratégias e vícios criados ao fim de muitos anos de atividade. Esses vícios resultam numa circularidade que é a razão da insatisfação que conduziu ao iniciar deste projeto. Contudo, a importância que ela assumiu destaca-se e entra em confronto com a proposta final, sobretudo porque o processo para a concretização assenta numa realização conceptual oposta. Quero com isto dizer que o conceito chega em primeiro agora. No meu processo de executar pintura o

desafio é ter a tela em branco e a primeira pincelada. O como se vai desenrolar a ação até ao término é, de início, uma incógnita. Todas estas hipotéticas caras foram pintadas com recurso à memória do gesto, o que procuro conceptualmente é identificado posteriormente, embora haja elementos pré-definidos, como as telas, as tintas, pincéis, o espaço de atelier, etc.

Os cientistas dizem que temos uma parte do cérebro responsável por gestos triviais como o vestir de manhã, capaz de processar e realizar centenas de escolhas em simultâneo sem nos darmos conta disso. Este lado inconsciente do cérebro condiciona a nossa visão do mundo como um filtro que omite ou foca através dos nossos elementos sensoriais, selecionando as nossas escolhas.

Eu penso que, quando imerso na pintura e a realizo, o grau de abstração é idêntico, é o lado inconsciente a imprimir recorrentemente as minhas cismas e obsessões pessoais e, embora não sejam propriamente abstratas as peças realizadas, traduzem-se em gráficos pictóricos propensos a leituras mais superficiais. A dificuldade em falar delas pode dever-se a esta propriedade automática de conceber uma peça, e cresce à medida que o tempo se afasta. Em todo o caso talvez seja esta a principal diferença processual entre o início e o fim deste projeto: a passagem de uma ação automática para uma ação intencional. A ação automática sitiada pela rotina e pelo vício, a ação intencional observada e aprendida.

Como anteriormente foi referido na metodologia, o atuar processualmente por tentativa e erro levou à produção de um conjunto de ensaios realizados para a construção de uma proposta final, apenas alguns foram selecionados e aqui são apresentados.

Estes ensaios tiveram também em parte a característica automática de materializar uma ideia, contudo o meio digital possibilita uma maior distância na reflexão processual, porque o resultado não tem o carácter definitivo que é muitas vezes empregue na pintura dita analógica. A forma como foram refletidos e tratados estes ensaios, em volta de alguma ansiedade para apresentar algo em concreto, traduziram-se num imediatismo. Esse impulso levou a testar algumas possibilidades que não lograram, no entanto foram elementos essenciais no processo de amadurecimento que levou à proposta final.

Para a proposta final decidi usar a fotografia como meio. Esta foi uma escolha natural, vem no seguimento da recolha fotográfica como turista no território de Macau. Agora essa continuidade é transformada numa espécie de documentarista fotográfico, num papel de guionista, realizador, observador e analista.

A fotografia não é propriamente um meio que me deixe à vontade e esse facto obrigou-me a preparar e a estudar a conceção técnica da cena. Como foi dito anteriormente, para esta proposta foi criado um cenário, um contexto para introduzir uma personagem artificial num ambiente humanizado, sugerindo Macau como local do desenrolar dessa narrativa. O nome do projeto remete para esse local, a narrativa fica do lado do observador. Das mais de cem fotografias tiradas, foram selecionadas de acordo com a narrativa pré estabelecida.

Posteriormente foi tratada a cor, caindo a opção de utilizar a cor para apenas alguns elementos que se quis evidenciar. A figura foi tratada com cor e alguma transparência, conferindo-lhe um aspeto algo fantasmagórico a essa propriedade agora impressa, relaciono com o sentimento vivido em ruas superpovoadas como a Rua do Campo em Macau, em que as pessoas passam com indiferença umas pelas outras, como fantasmas.

A cor foi mantida como um adjetivo, a figura desdobra-se em três momentos na mesma imagem e em quatro imagens num só momento, a mística numérica revela-se como um problema que não se quer descurar.

Para os chineses o número 3 é perfeito, porque reúne o homem, a terra e o céu. A superstição dos números é de uma maneira geral manifesta na Asia Oriental e em particular em Macau. Há números a evitar, como o 4, 14 e o 24. Este sintoma de tetrofobia parece ser contagiante, não é difícil influenciarmo-nos por ele, já o número 8 é conotado com a fortuna (bom exemplo da utilização deste número foi na cerimónia oficial de abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim, que começou às 8 horas e 8 minutos da noite do dia 08 de agosto de 2008). Daí a proposta final passar a cinco fotografias e três vídeos, oito peças no total.

Para a construção dos vídeos, pretendeu-se destacar alguns detalhes congelando parte da imagem. Para isso recorreu-se exclusivamente a imagens estáticas e com a repetição de apenas algumas fotografias, como *frames*, foi possível

alcançar o resultado desejado. Os escassos segundos de cada vídeo, desdobram-se por um período que neste caso tem 08:08 minutos, mas que se pode perpetuar numa versão *GIF* para a internet.

Todos estes fatores, materiais, conceptuais e processuais, como: as superstições dos números, o adicionar de elementos orientais comuns em Macau, o fazê-lo usando a repetição e a duplicação, estabelecem um padrão de auto-referências implícitas, a exposição auto-referente está dissimulada, sabemos-lo ao ler a dissertação que esses elementos aparecem contextualizados em algum momento anterior e agora foram trazidos à cena. A construção da proposta final, formada por oito peças, recalca num tom único o processo indireto de materializar as minhas referências vividas no decorrer deste processo.

Conclusão

“O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência.” (Heidegger, 2010, p.65)

Ao entrar neste Mestrado, deparei-me com algumas questões de fundo, como o papel do artista, ou, mais especificamente, o meu papel enquanto artista e a relação com a obra ou com a minha obra. A auto-referenciação surge como hipótese de solução mista, porque poderia responder aos desafios pessoais e académicos deste Mestrado, ao avançar nessa trajetória foi expectável o relacionamento ocorrido entre eles.

Estou certo da pertinência da questão auto-referencial em causa, porque pode ser apontada como elemento comum ao mais comum artista, seria um exercício árduo o experimentar encontrar um artista que de alguma maneira não o faça. No entanto, o que se pretendeu desde o início foi centrar a investigação na característica auto-referente em artistas que denunciam fazê-lo. Assim foi possível estabelecer uma ponte entre os investigados e o investigador, iniciando um percurso conexo, sustentado por inúmeros modelos.

O processo é, nesta dissertação, ideia-chave. Apesar de ter havido a tentativa de prever os acontecimentos, o projeto foi sendo escrito à medida que se realizava. Esse facto colocou o foco no desenvolvimento processual e, tal como faz um detective, as pistas foram sendo descobertas e catalogadas até ao desfecho.

São inúmeros os artistas que recorrem à auto-referência como prática artística, fazem-no de uma forma direta, indireta ou de ambas, como acedendo a uma inesgotável fonte de recursos.

O envolvimento necessário à engrenagem é, por si mesmo, motivador, parece estar à parte de convencionalismos, não impedindo os artistas em causa de seguirem diferentes orientações e de ter uma vasta liberdade nas suas ações.

Impulsionados por essa prática recursiva e obsessiva, usam a auto-referencia para criar uma linguagem própria, por vezes em jeito de afirmação individual. O efeito é por vezes indecifrável e sobre-exposto. No entanto, esta posição singular parece ser na arte um tema intemporal e absoluto.

Na abordagem específica a Noé Sendas, que culminou num artigo, validado pelo próprio, e posteriormente apresentado em Avanca na Conferência Internacional de Cinema (em julho de 2013, vd. Anexos), foi demonstrado como lhe é possível recriar os mecanismos processuais através de um recurso auto-referente, aliás que ele próprio cultivava despreconceituosamente. No meu caso, o processo desenvolvido levou à construção, captura e encenação de uma situação que invoca o compêndio de auto-referências aqui apresentadas (Figs.19 e 20).

É um processo que pode ser idêntico à ciência, na medida em que muitos cientistas foram cobaias nas suas próprias experiências, no caso deles por não haver uma alternativa ética, no meu caso por ser o objeto do estudo. Em todo caso, há um lado empírico latente que acompanha o meu processo criativo independentemente do meio usado. O facto da estratégia usada se diferenciar da usada na pintura não significa que não haja ainda assim traços de continuidade reconhecíveis. Esse lado intuitivo, próprio do inconsciente cerebral, acaba por estar presente e é em parte responsável por tendências construtivas, como por exemplo o isolar e centrar numa personagem na narrativa a presença de poucos elementos, apenas os considerados essenciais para cena. Apesar de o instrumento de produção ter alterado, este facto surge como transversal nas minhas ações artísticas.

Ao escrever sobre as minhas referências, recolhendo elementos e descrevendo um processo que iniciou há pouco mais de um ano, acabo por elaborar um texto autobiográfico, submetendo-me a exposição pessoal, expondo factos e vivências. Não poderia ser de outra forma, são ações que, julgo, contribuirão para o entendimento geral do estudo. Este facto obriga-me a um esforço suplementar de permanecer autoconsciente para descrever o processo e proferir uma análise. Mas trata-se de um esforço compensador, porque permitiu a evolução do pensamento sobre o assunto que estamos a tratar, foi factor de aprendizagem e de conhecimento.

Como principais conclusões deste estudo identifico, para além do autoconhecimento inerente à minha própria vivência no estudo, os seguintes resultados:

- A auto-referência é uma estratégia de produção artística
- A recursividade é uma propriedade expressa na auto-referência
- A auto-referência é multi-relacional
- O quotidiano é matéria-prima auto-referente para os artistas
- A auto-referência pode ser expressa de forma direta ou indireta
- A auto-referência é uma proposta artística intemporal

Por outro lado, a reflexão sobre o estudo leva-me a estabelecer como principais limitações: a duração da viagem; o orçamento na concretização do projeto e a limitação expositiva na sua apresentação.

Este estudo pretende entender um mecanismo que tem uma presença dominante em muitos artistas e que se traduz numa proposta comunicacional que subsiste através dos seus rituais individualizantes. Nesse sentido, deixa a porta aberta à abordagem de outros casos, como o de Helena Almeida (1934-), Barton Banes (1942-2012), e de tantos outros que se deixam envolver de forma ímpar por este processo criativo. Abordar um artista e a sua obra por esta via pode ser sempre uma opção de análise e de estudo, não só na área artística, como também noutras, como por exemplo as que se ocupam da sintomatologia psíquica do indivíduo, a psicanálise, psiquiatria, etc.

Ao finalizar este texto, gostaria de referir o prazer que tive em protagonizar a experiência. Apesar das dúvidas e das fragilidades ocorridas em alguns momentos, quero referir que a *anima* com iniciei este percurso foi sendo renovada e para isso muito contribuiu a orientação isenta e, ao mesmo tempo, motivadora com que o processo foi conduzido.

Desejo ainda, se me é permitido, que este estudo seja um repto, um desafio inspirador a que outros experienciem um processo idêntico.

Bibliografia

- Amado, Miguel (2005), *Been Seen at Seeing, W-Art contemporary Art* magazine, N.7, Nov.
- Artcapital, disponível em <http://www.artcapital.net/criticas.php?critica=113> acedido em Dez2012.
- Artnet Nan Goldin, disponível em <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin> acedido em Dez2012.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Pós-Produção-Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, 1th ed. Martins Editora Livraria, BR
- Catálogo da exposição *Pinocchio* de Jorge Molder, na Culturgest, 2009-212, Lisboa.
- CAV-Encontros de fotografia (2003). *Coimbra*.
- Danto, Arthur C. (2006), *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora
- Gogh, Vincent Van (2003), *Cartas a Théo*, Introdução de Fayad Jamis, Edicion Idea Books, S.A.
- Heidegger, Martin(2010), *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70.
- Horváth, Imre. (2007) *Comparasion of Three Methodological Approches of Design Research*, International Conference on Engineering Design, ICED'07.
- Jin Guo Ping, Wu Zhiliang (2007). *Revisitar os Primórdios de Macau: Para uma Nova Abordagem da História*. Macau: Instituto Português do Oriente e Fundação Oriente
- Jornal Atelier Real, *Processo: quem é Noé Sendas?*, Mar/Abr 2010.
- Matos, Miguel (2010), *Noé Sendas-Documentos Armadilhados*, disponível em <http://folhadesala.janelaurbana.com/tag/noe-sendas/> acedido em 15/10/2012
- Orlan, disponível em <http://www.orlan.eu/> acedido em Dez2012.
- Piaget, J. (1975), *A Formação do Símbolo na Criança*. (2ªEd.). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Rato, Vanessa - *Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se)* (2007). www.blog.no.sapo.pt/cache/noesendas.htm (acedido em 10/10/2012).
- Reportagem da *No Reservations* de Anthony Bourdain – Macau, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=JrCGxSYgyxE> acedido em Out2012.
- Reportagem da RTP, *Portugueses pelo Mundo* – Macau de Set. 2012 disponível em <http://www.rtp.pt/blogs/programas/portuguesespelomundo/?k=Portugueses-pelo-Mundo---Macau.rtp&post=24588> acedido em Out2012.

- Reportagem SIC *Portugueses que vivem em Macau* exibido em 20/ 04/12 acedido em Out/2012 <http://www.youtube.com/watch?v=bNwSulyRmEM>.
- Saatchi Gallery, disponível em http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm acedido em Dez2012.
- Sendas, Noé - disponível em <http://www.noesendas.com> acedido em Nov/2012.
- Sendas, Noé (2000), *Cinematographic Jealousy*, entrevista concedida a Vanessa Rato disponível em <http://www.noesendas.com> acedido em Nov/2012.
- Sendas, Noé (2002), *Tension, Work and Viewer*, *Artlink*, entrevista concedida a José Marmeleira disponível em <http://www.noesendas.com> acedido em Nov/2012.
- Sendas, Noé (2007), Entrevista concedida a Francesca Gavin, disponível em <http://www.noesendas.com> acedido em Nov/2012.
- Sendas, Noé (2012), Entrevista concedida ao Diário Câmara Clara-RTP2 em 14/05/2012 disponível em <http://www.facebook.com/video/video.php?v=10150892073489036> acedido em 10/10/2012.
- Tate, Sophie Calle, disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692> acedido em Dez2012.
- Vianna, Maurício; Vianna, Ysmar; Adler, Isabel K.; Lucena, Brenda; Russo, Beatriz (2011), *Design Thinking-Inovação em negócios*, 1th ed., MJV Tecnologia Ltda.,
- www.atelier-real.org (acedido em 10/10/2012).

Anexos

O Auto-Referencial em Noé Sendas

Rodrigo Canhão
Universidade de Aveiro, Portugal
João A. Mota
Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract

The self-reference universe is instrumental for perceiving and understanding the outcomes of the art produced by Noé Sendas.

This research is centered on the identification of the self-referential aspects and its implications on the creative process for generating rich languages, signs and narratives observed in various bodies of work of this artist.

The methodology applied to this research started with observations of bodies of work of Noé Sendas, compiling bibliography/references and CV analysis. Based on selected data coming from interviews, articles and observation, this information was analyzed to double check evidences that were relevant for the central problem of this research.

The outcomes of this research opened way for a critical analysis of the role of self-reference on the works of Noé Sendas.

Keywords: Noé Sendas, Self-Reference, Creative Process, Contemporary Art.

Introdução

O presente artigo aborda o universo auto-referencial como um meio de prática artística na obra de Noé Sendas.

São vários os artistas que hoje exploraram o léxico auto-referencial e o introduzem na arte contemporânea com elevado interesse para o público e para a crítica.

A escolha deste autor deve-se ao facto de existir uma pessoal empatia, tanto de como o faz, como de o facto de o fazer de forma recursiva, tornando o resultado desse processo muitas vezes magnético e poético, duas características que o autor deste texto aprecia particularmente.

Metodologia

A metodologia utilizada para elaboração deste artigo assenta na "Investigação Baseada em Prática", "Practice-Based Research" (Horváth, 2007:1 CED'07/341). Assim no lugar de observador, propõe-se uma interpretação em que o método utilizado na pesquisa privilegia a análise de informação em que o autor fala na primeira pessoa.

É dito que a observação da realidade é o ponto de partida para qualquer teoria ou investigação, neste caso a sua biografia e o seu currículo artístico foram o ponto de partida.

Quatro fatores foram cruciais na metodologia utilizada: seleção das peças, seleção de textos,

identificação do alvo e cruzamentos do alvo.

A observação crítica foi o ponto de partida para o entendimento da obra deste artista. Especificamente procuraram-se factos, manifestações que, de algum modo, apontassem para a presença do auto-referencial na construção da obra. Reuniram-se e selecionaram-se as evidências que se atribuiu mais relevância. Com base em factos como entrevistas, artigos e observação, fez-se o cruzamento das várias evidências e apontou-se onde elas se apresentaram para responderem ao problema central desta manifestação.

Num exercício que não quer ser redutor da sua obra, na análise estabeleceu-se relações entre as características formais e conceptuais da obra. Para isso foi necessário enumerar e cruzar as evidências auto-referenciais, para a análise, discussão e síntese dos resultados conducentes à conclusão do artigo.

O Seu Património Auto-Referencial

Desde cedo que Noé Sendas deixa pistas da presença de referências a aspetos da sua vivência e das suas memórias. Em muitas das suas obras reconhece influências da literatura e do cinema, são comuns citações a Shakespeare, Joyce, Beckett, Hitchcock e Godard.

Na entrevista que deu a José Marmeleira (Sendas, 2002), refere que a experiência vivida, tanto em Portugal como no estrangeiro, é responsável pelo fio condutor, o leitmotiv, na produção da sua obra. A experiência que teve ao estagiar em Veneza, no Peggy Guggenheim, trouxe-lhe aspetos de consciência que levou para a sua obra e que permanecem como um denominador comum.

When working in Peggy Guggenheim, as a museum guide, I found out, that the technical staff responsible for the works would at the end of the day dress them with pajamas in order to protect them. This image makes it very clear that the work only exists when seen by the viewer. The setting where I place the work or part of the work itself is a trap. There's an element of repulsion and attraction. I like to create a certain tension for the viewer in the way I install or construct the work. (Sendas, 2002)

Quando, na mesma entrevista, lhe é perguntado se a sua vida pessoal está presente no seu trabalho, a resposta é lacónica: "Yes, but the work is not meant to be a mirror or my life self-portrait." (Sendas, 2002). O recurso ao seu corpo tem sido uma constante desde as primeiras apresentações públicas que fez, sendo frequente a presença de figuras hiper-realistas em

tamanho natural moldadas a partir do seu corpo, é a exploração do próprio corpo, um exercício em que a auto-representação assume um papel relevante.

O uso do seu corpo como objecto auto-referencial é assumido em pleno, através da criação de Duplos. Apresenta-os em diversas ocasiões e circunstâncias, por exemplo nas peças “Mr. Central”(2005), “Of...”(2005), “If”(2005), “Shelf”(2004), “Axis”(2004), “Cycling after Wall”(2004), “Ex...”(2003), “Des...”(2003), “Nothing to Declare”(2001) “Unrest”(2001), etc.

Na entrevista com Francesca Gavim, em 2007, descreve que, por força da necessidade, particularmente no início da sua carreira, teve que muitas vezes recorrer ao seu corpo, ainda fazendo-o agora por motivo diferente. Ainda na mesma entrevista, e a respeito do tema Duplo, afirma:

My work has always been solitary, so in my earlier works I was the only model at hand; the double came out of necessity. I was then alerted by others of this constancy, since then I researched a lot on the idea of double. I still make doubles out of necessity, even that the reason is now completely different. In “Shelf”, a man lays on top of a succession stands nailed to the wall, in a relatively high position. The stands have no shelf; the man is simultaneously shelf, and the body that lies on the top of the shelf. The fact that I recur systematically and in a programmatic way to self-representation underlines a theatrical narcissist utilization of my work, but more important it places me as the one who controls and commands the effects of these theatrical settings – meaning someone who displaces himself from the emotive and social conditioning which he himself evokes. (Sendas, 2007)



Figura 1- Noé Sendas “The Rest is Silence” (2003)

Das muitas esculturas hiper-reais que produziu, a característica transversal é a solidão, contudo em

“The Rest Is Silence”, de 2003, duas figuras partilham o mesmo espaço. O artista evoca a personagem de Shakespeare: Hamlet. Conecta, também, aqui referências literárias específicas. Estas duas figuras trazem a lembrança encontros reais, preenchidos num absoluto silêncio, que sabemos terem acontecido entre James Joyce e Samuel Beckett.

Esta peça apresenta duas figuras, figuras que permanecem isoladas, não só perante o público, como igualmente na própria relação que estabelecem entre si.

The rest is silence (Hamlet's last words) is the only sculpture that has two figures, but it also has two mirror between them reflecting and interlacing them, making it one body and its reflection. It was very much based on the silent conversations between James Joyce and Samuel Beckett, they used to seat in silence in the same room for hours. They are thought as monologues. (Sendas, 2007)

Genas do filme “8 e ½”, de Fellini, estão presentes em vários vídeos e instalações, a esse respeito afirma na entrevista a Vanessa Rato:

I have seen this film by Federico Fellini more than 200 times, for different reasons and with different concerns. In this film the author, the creative process and the obsession that keeps the work rolling, are one, and this is simultaneously the films *métie*. When I think I know the film like the palm of my hand, I find a new intersection, which sends me to the departure point. It's an open film. It grabs us by the neck, asphyxiating, giving us suffering and pleasure. It's a film where you have cinematographic passions and jealousies. (Sendas, 2000)

Processos e Estratégias

Noé Sendas nasceu em Bruxelas, mudou-se para Lisboa e, no início da adolescência, para Londres. Aqui refere que com a idade de 14 anos teve o primeiro estúdio, que serviu também acervo de material colectado para usar nas aulas.

I was born in Brussels, Belgium. Moved to Lisbon and then to London. In London I attend Holland park school, where I had the privilege of having at the age of 14 my first studio. I now remember that this studio was the deposit for dummies and objects used for the still drawing classes that very kindly my art teacher allowed me to use. (Sendas, 2007)

Do mesmo modo, utiliza hoje diversos meios de produção. É na rua, em feiras e mercados que muitas vezes encontra a matéria-prima que leva para o seu atual atelier e, como um DJ, mistura-as a fim de atribuir-lhes novos significados. Assim foi com “Desconocidas”, onde comenta como surgiu a exposição inaugurada em Maio de 2012, na Galeria Miguel Nabinho, em Lisboa:

Deparei-me com este lote de imagens, eram 500, em pequenos envelopes, apercebi-me que eram só imagens de mulheres. Quando me apercebi do potencial destas imagens, quis trabalhar nelas, subvertê-las, de certa forma, mas não queria que o meu gesto fosse muito presente, a minha ideia era trabalhar sobre a ausência, a minha presença seria feita por ausências, [...] (Sendas, 2012)

O mesmo modus operandis utilizou em "Reserved", exibida em Maio de 2009, na Galeria Fernando Santos, no Porto, exposição em que se pode ver um conjunto de imagens digitais, trabalhadas a partir de imagens anónimas, do domínio público, mas desta vez retiradas da internet.

Em "The Hunter" (Cristina Guerra Contemporary Art, Fev 2008) o artista recorreu uma vez mais a imagens de domínio público:

São imagens tiradas de mais de 150 filmes. Piquei imagens com 5 a 10 segundos de filmes que já são de domínio público. O que me interessa mais no conceito são as imagens em si e não o contexto em que elas estavam inseridas. São pedaços de filmes série B da Hollywood dos anos 20, 40 e 50. No fundo, eu não quis criar propriamente uma narrativa, mas mais uma melodia de imagens. Escolhi filmes de domínio público para não interferir com direitos de autor e porque quando as imagens caem nesse estatuto é como se fizessem parte da natureza, podendo ser usadas livremente. (Sendas, 2010)

É recorrente na obra deste autor a prática baseada em políticas tanto de recolha como de subversão de elementos da cultura ocidental, muitos deles clichés que usa e constrói. É o caso, também, de "The Collector", exposição realizada em 2007, no Museu da Electricidade, em Lisboa, referência explícita a "The Arcades Project" do escritor e filósofo Walter Benjamin, em que 21 composições fotográficas, originárias da conjugação de metades de diferentes auto-retratos de artistas de várias épocas, do Renascimento à atualidade, partilham o espaço com uma figura hiper-realista colocada ao centro da sala. Nesta obra, as referências autobiográficas são múltiplas, e a esse respeito diz:

Foi há cerca de um ano, quando li uma entrevista do Bacon em que ele explicava que tinha demorado muito tempo a perceber como podia fazer pintura depois de Picasso. Para mim, se calhar, a grande questão é como fazer um auto-retrato depois do Bacon. Se calhar só com estas composições. [...]

Talvez esta seja a tentativa falhada de procurar um rosto, talvez o meu. Ou então, é só a procura do encontro entre duas referências da qual se pretende mais do que a soma, isso talvez seja o meu retrato. [...] (Sendas, 2007)

No ano de 2006, realizou dois conjuntos de colagens: "The Lodger" e "The Self-Portrait Collection". Estas colagens, oriundas da coleção de auto-retratos do autor, parecem também ser uma fase preparativa que antecedeu a "The Collector".

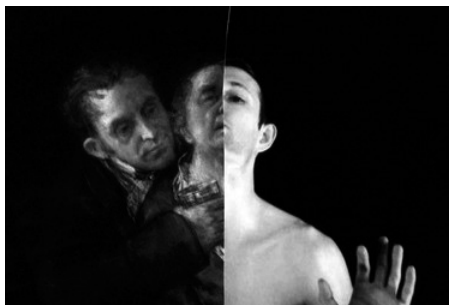


Figura 2 - Noé Sendas "The Collector" (2007)

Sobre a sua coleção de auto-retratos explica o porquê e o processo da sua formação:

I had a need to think self-portraits, to collect self-portraits. Most collectors let them be guided by chance, when forming their collection. The Self-Portraits collection was processed otherwise, before assembling the collection, I formed it as a whole, and I laid out a plan in advance. First I would arrange around me a miniature of the history of self-representation, seeking only self-portraits in which the artists were looking at themselves, and then I separated them in groups, by formal similitude. Finally by cutting them and re-joining in different combinations I was able to my own and private collection of original self-portraits. So when entering the showroom you will be immediately be surrounded by hundreds of unknown artists gazing directly at you.

All my life, I had a need to think self-portraits, to collect self-portraits in order to liberate myself from all the impressions, all the feelings, and all the anxieties of which the only solution I know is self-portrait. There's no difference between my life and my collection of self-portraits. I'm existing more when I'm organizing them, (cutting, tearing apart, and joining back together in different combinations), than when I'm not. That's why someone might say to me, -"You have no personal life, you are a Lodger" Early on, before turning to collecting and organizing self-portraits in fact I wanted to be a painter. I work like a painter thus the white lodging rooms I fill with self-portraits are like a painter's canvas. (Sendas, 2007)

O recurso ao uso da fotografia auto-representativa é visível em projetos como "Sleep no Mor" e "Lady Macbeth", ambas realizadas em 2004. O uso do seu corpo está repetido e dramaticamente presente, também no vídeo que integra a exposição "Lady Macbeth", aqui mistura duas das versões de cinema de Macbeth por Orson Welles e por Polanski.

No ano de 2005, apresentou na Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, em Lisboa, a exposição "Rolling!" composta por quatro vídeos e um objeto. "Rolling!" é também o nome do primeiro vídeo, a ser realizado para esta exibição, conjuga fragmentos do filme "Sullivan's Travels" de Preston Sturges, realizado em 1941, com a de uma personagem fictícia criada por si. A respeito desse cruzamento, diz:

Usually, I use a certain technique and then I just move into another. I started to work with video by remixing specific moments created by some film directors, after some time, I began capturing images that contained people that I did not have a direct relationship, meaning that I was not directing the events. So these works had this voyeuristic aspect, which was in away already present in the first videos in the way that I was also not directing but re editing from a voyeuristic perspective. Now these shooting of these nameless people originated my sculptures, figures dressed as the ones in the film, like film stills that were placed in space and real time. After some time, these sculptures became self-sufficient from my shootings. I started to plan them as characters, as if from fictional books, they had their own histories. Now these characters already autonomous return to film, sometimes they are inserted in my films sometimes in other director's films; they have become the nucleus of my latest explorations. (Sendas,2005)

Esta sobreposição de imagens, ou seja, este remix entre apropriação de imagens, imagens suas e em que é visível a sua presença, não é inédita no seu trabalho, por outro lado a transversalidade com que a personagem "Wanderer" é incorporada em todas as peças de "Rolling!" é perceptível:

Two actions are overlaid. A fragment taken from "Sullivan's Travels" contains a wanderer, endlessly, on the edge of being taken over by a train (the train not being shown, only its sound). Overlaying this sequence, footage of my fictional character, frenetically going to and fro, as if walking onto an infinite symbol marked on the floor. In this work you as a viewer understand the origin of the main fictional character that has given the first person perspective to all the other works presented. You realize that the character seen in all the videos is in reality an incorporation of this "Sullivan's Travels" Wanderer. (Sendas,2005)

Com "Ophelia", apresentado em 2003, no Centro de Artes Visuais, em Coimbra, Noé Sendas cruza dois episódios que na sua vida existiram num espaço temporal diferente. O primeiro, numa visita à Tate Gallery, em que se pode confrontar com a pintura Ophelia de Millais. Esta permanecia no chão, junto à parede, contingências do facto de o espaço estar em remodelação. O segundo episódio ocorreu em Chicago: da janela do seu apartamento filmou uma rapariga que à sua frente permanecia, aparentando estar aguardando algo.

Esta fusão parece nascer de uma percepção astuta do autor em construir algo partindo de distintas recolhas.

É comum encontrar no trabalho de Noé Sendas desenhos e colagens que acompanham os vídeos, as esculturas, as fotografias, e se inserem nas instalações. Estes desenhos deixam-nos pistas do processo criativo, das preocupações do artista na construção da obra, parecem funcionar como um mapa, uma orientação e, apesar de realmente conterem todas estas características, no final acabam por ser algo mais e terem uma autonomia expositiva.

The drawings start as a kind of pin board, where I place annotations, citations, and diverse clippings. They then turn into visual scrip boards, on how to edit the videos or how to install the sculptures. After I kind of clean them up, leaving in them only the used ideas. They work as a cartographic map, but also as a kind of instruction guide of how to install the works, and still as an index of concepts and concerns used in the works. [...]

I am now travelling a lot, between Lisbon Berlin, and other cities, so I do not have a fixed studio, these drawings can be dismantled, and fit in a small case. They are like musical scores. When I arrive at a different place I can just join them back together and keep working. ...As to have a functional existence in my creative process. All the work I do, in whatever suitable medium or materials, has a functional existence in my creative process, I could go as far as saying that even its content and the concepts have a functional existence for my creative process. (Sendas,2005)

No projeto "Processo: quem é Noé Sendas?", desenvolvido em residência artística entre 25 Janeiro e 20 Março 2010, no Atelier Real em Lisboa, o objeto, a documentação é o próprio, as suas ações, "[...] a forma é conteúdo e o conteúdo é forma. O trabalho não é sobre algo, mas é exactamente esse algo." (Sendas,2010). Na procura de responder à exigência de tal empreitada, o autor chegou a filmar-se por longos períodos. Ao abrir o processo, fala como se assumisse um alter-ego, e explica:

Partindo de uma prática corrente de abrir processos sobre determinados autores ou personagens/narradores ficcionado, vou abrir um processo com o seu nome, onde pretendo examinar o seu processo criativo e de pesquisa, utilizando o seu *modus operandi*. No entanto, o meu objetivo não é o de me cingir a um estudo da informação reunida e do seu trabalho realizado; proponho-me ir ao encontro de uma experiência sensorial directa com o autor, sob a forma de um interrogatório. (Sendas,2010)



Figura 3 - Noé Sendas (2010)

Análise

No percurso da sua vida, Noé Sendas vai deixando o trabalho realizado, marcas de experiências passadas. Recorre muitas das vezes às suas referências literárias e cinéfilas, a apontamentos de memória ao seu corpo, para relacioná-las sistematicamente.

As auto-referências que neste artigo se pretendeu destacar como evidências são:

- a) O uso do seu corpo. Fê-lo em diferentes contextos e aplicou-o empregando vários meios: fotografia, vídeo, escultura e instalação, são exemplos as peças: “Sleep no More” e “Lady Macbeth”, ambas de 2004. O uso de duplos, a tomada do seu corpo como modelo na construção destas figuras hiper-reais, traz a referência física ao cenário, implicando a sua presença nos espaços expositivos. Não só é relevante estarem à escala do público, mas também o facto de elas permitirem o despertar de memórias.
- b) O seu inventário cultural, nomeadamente literário e cinéfilo. O uso destas referências é muitas vezes explícito, explora conceitos que vai buscar a Shakespeare, Joyce, Beckett, Hitchcock e Godard. Por vezes evidencia estratégias em que o resultado pode ser um *remake* de um clássico, assim foi com o projecto “Ophelia” (1998-2003), uma alusão a “Ophelia” de Millais. Mais recentemente, em 2010 (Fig.3), na versão de “Les Amants” de Magritte Noé Sendas posa com a sua namorada segundo o original.
- c) Referências que constituem o seu cotidiano. A qualidade de colecionador/colector é uma característica de personalidade, possivelmente desenvolvida no decorrer do seu crescimento enquanto pessoa e que o acompanha no seu cotidiano. É bem possível que o facto de ter vivido em várias cidades multiculturais lhe tenha despertado a curiosidade e a argúcia de dar a relevância a certos factos, que seleciona e traz à cena, indistintamente do contexto e assunto que vai querer tratar. A experiência que teve na adolescência, com o seu primeiro estúdio e com o uso que nas aulas de arte deu ao material que recolhia, parece ser indicador das circunstâncias em que hoje o faz. Hoje fá-lo de várias formas, quando capta na internet, quando visita e adquire materiais em mercados de rua, quando revisita exaustivamente um filme, etc. O ser colecionador/colector é algo que está neste caso diretamente relacionado com a memória, remete para histórias individuais do autor, embora não seja esse o conceito que podemos deduzir no seu trabalho enquanto espectadores.
- d) A subversão da matéria-prima, do material colectado. Trabalha as imagens numa remontagem engenhosa. Edita, corta, cola e constrói um léxico próprio. Em “The Hunter” diz “não quis criar propriamente uma narrativa, mas mais uma melodia de imagens”. Em “Desconocidas” reafirma “Quando me apercebi do potencial destas imagens, quis trabalhar nelas, subvertê-las, [...]”, na sua estratégia

algo o impele para reinterpretar e é algo que exige um ato físico, minucioso, quase cirúrgico.

- e) Os jogos perceptivos a que o autor recorre, ocultando identidades, não relacionam-se com o episódio que experienciou enquanto guia no Peggy Guggenheim em Veneza, a esse respeito diz: “[...]at the end of the day dress them with pajamas in order to protect them. This image makes it very clear that the work only exists when seen by the viewer”. Usa o seu corpo como modelo na concepção das figuras híper reais, confronta os mecanismos de percepção do observador, explorando também o potencial discursivo dos métodos de expor.
- f) O uso de obras que hoje são do domínio público como matéria-prima, obras realizadas por terceiros disponíveis para utilização geral. São obras que, de certo modo, obedecem a estruturas formais tradicionais e que Noé Sendas reinterpreta e reprograma, cruzando as suas referências culturais.

Noé Sendas cruza as suas referências para abordar e trabalhar um conceito. Não rejeita a prática da vivência que lhe concede referências ao seu cotidiano, procura respostas às suas questões, e no desejo dessas respostas concebe um novo projeto, numa condição de auto-consumo.

Noé Sendas munuiu-se de estratégias auto-referentes, nomeadamente cruzamentos desse universo, que vai adaptando de projeto em projeto.

O cruzamento do seu corpo e do referente literário está implícito em “The Rest Is Silence” (Fig.1), peça que entra também num jogo perceptivo com o público. Mas está completamente explícito nos projetos “Sleep no Mor” e “Lady Macbeth”, onde é fisicamente presente a par da referência a Shakespeare e aos cruzamentos dos excertos dos filmes de Orson Welles e de Polanski, versões de Macbeth.

O papel de colecionador/colector, está presente em diversas abordagens, como é o caso “Desconocidas”, “Mystery Guest” e “Reserved”, todas tiveram como ponto de partida a recolha e apropriação de imagens anónimas pré-existentes, a primeira adquirida numa feira da ladra em Madrid, a segunda descoberta dentro de uma caixa numa praça em Bruxelas, a terceira captada na internet. São imagens que detêm a característica da impossibilidade de uma identificação das personagens, e onde o método de subtração inferido nessa edição nos faz cair facilmente numa leitura desconfortável e que toca o absurdo.

Têm em comum a origem pública da matéria-prima, a inexistência de *copyright*, o uso de jogos perceptivos, ocultando ou subtraindo parte das imagens. A subversão com a finalidade construtiva faz também parte do cotidiano processual do artista.

Com “The Collector” o exercício de colecionador/colector toma outra dinâmica, parte de auto-retratos de artistas conhecidos, reúne uma galeria de imagens que recorta e monta a partir do eixo frontal: “É como juntar a banda sonora de um filme com outro filme” (Sendas,2007).

As esculturas híper-reais de Noé Sendas são muitas vezes inspiradas em personagens e figuras da literatura

e da arte, exibem situações fantásticas e improváveis.

Em “Cycling after Wall”(2004) recria uma versão de “Cyclist”, de 1996, do artista Jeff Wall. Usando um duplo, encena a imagem fotográfica captada por Jeff Wall, desafiando de novo a ideia de autenticidade fotográfica.

Na exposição “The Collector” apresenta um duplo, desta vez bem vestido, sentado numa cadeira dobrável. Sendas desfigurou de uma maneira que lembra o trabalho *Francis Bacon* e também o famoso quadro de René Magritte: “The Son of Man”, de 1926. Já em “The Rest Is Silence” cruza referências da personagem Hamlet com conversas reais entre Joyce e Beckett.

Todas estas “criaturas” habitam o espaço em anonimato, o estado de imobilidade é permanente, os rostos estão cobertos, impedindo um reconhecimento. Este cruzar de referências e interferência no espaço expositivo coloca o espectador num jogo perceptivo, passível de estabelecer narrativas ambíguas entre observador e o observado, algo que poderá ser próprio de quem quer simular o real.

As peças que produz são ao mesmo tempo autónomas e integrantes do momento expositivo, estando eminentemente vinculadas à narrativa, têm em comum o mesmo recurso representacional.

É difícil dissociar o autor da obra, as inúmeras pistas que deixa sobre si parecem não ser suficientes para conter essa insatisfação que culmina com o projeto “Quem é Noé Sendas?”. Ao confrontar-se com o seu próprio processo criativo coloca-se como executor, observador e observado, experiencia directamente o seu trabalho, árdua tarefa para um posicionamento crítico. Torna-se omnipresente na procura da sua identidade, é o investigador e o investigado, e o resultado é circular. No entanto, esta questão é algo que de algum modo é comum e transversal a qualquer artista e pode estar na origem não só de autoconhecimento como também é gerador da *anima*, da criação e da renovação.

Conclusão

A investigação artística, ao contrário de outros modelos de investigação, é um conhecimento baseado na experiência, na prática e na reflexão produzida pelos artistas.

Esta prática e reflexão, é em cada artista algo de singular. Porém, contribui para o conhecimento, na medida que explora e oferece uma linguagem, um processo criativo, um modelo de entendimento da relação do Artista com a Arte.

O trabalho de Noé Sendas implica a tomada de imagens e de sons como matéria-prima. A atividade dessas dotações ultrapassou o uso de materiais originais e resulta na construção de personagens fictícias, por vezes autobiográficas. É uma apropriação que põe em causa os entendimentos menos flexíveis sobre a autoria. No caso de Noé Sendas, a autoria surge recorrentemente associada aos processos usados na pós-produção das imagens e outros registos.

Alguns artistas resgatam material autobiográfico para revelar aspetos privados das suas vidas ou partilha

de intimidade. Não é este o caso. A Noé Sendas não interessa esses aspectos. O material auto-referente que traz a público é impessoal e está disseminado, fundido no conceito que está a trabalhar. Ao trabalhar um conceito, por exemplo, como a ausência, “trabalhar sobre a ausência, a minha presença seria feita por ausências, [...]” (Sendas,2012), revela o que o atrai – trabalhar a aparência, inverter os valores. Entra num jogo de subtração que toca por vezes o absurdo, a ficção e instiga o observador ao desconforto teatral de Beckett. É desta forma ambivalente que Noé Sendas materializa as suas inquietudes, as quais têm uma presença auto-referencial constante.

O artista assume a sua condição, não como um trabalho ou ocupação, mas como uma maneira de estar na vida. Não é possível dissociar o seu cotidiano e o projeto de vida, fá-lo para o relacionar com as suas obsessões, inquietudes e demais referências que emprega nas suas práticas.

Bibliografia

Amado, Miguel-“Been Seen at Seeing”, W-Art contemporary Art magazine,N.7,Nov. 2005,(2005).

Bourriaud, Nicolas.(2009)-Pós-Produção-Como a arte reprograma o mundo contemporâneo,1th ed. Martins Editora Livraria, BR, IBN13:978-85-61635-11-4

CAV-Encontros de fotografia.(2003)“Coimbra”

Horváth, Imre.–“Comparasion of Three Methodological Approches of Design Research”, (2007) International Conference on Engineering Design, ICED’07

Jornal Atelier Real-“Processo: quem é Noé Sendas?” ,Mar/Abr 2010.

www.atelier-real.org (acedido em 10/10/2012).

Matos, Miguel-“Noé Sendas-Documentos Armadilhados” 2010.

www.folhadesala.janelaurbana.com/2010/03/17/noe-sendas-documentos-armadilhados/ (acedido em 10/10/2012).

Noé Sendas.

<http://www.noesendas.com/> (acedido em 10/10/2012).

Rato, Vanessa-“Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se)”(2007). www.blog.no.sapo.pt/cache/noesendas.htm (acedido em 10/10/2012).

Sendas, Noé-Entrevista concedida ao Diário Câmara Clara-RTP2 em 14/05/2012 (2012).

<http://www.facebook.com/video/video.php?v=10150892073489036> (acedido em 10/10/2012).

Sendas, Noé-Entrevista concedida a Francesca Gavin, (2007).

http://www.noesendas.com/text/int_2007.txt (acedido em 10/10/2012).

Sendas, Noé-“Cinematographic Jealousy”, entrevista concedida a Vanessa Rato (2000).

http://www.noesendas.com/text/int_2000.txt (acedido em 10/10/2012).

Sendas, Noé-“Tension, Work and Viewer”,Artlink,entrevista concedida a José Marmeleira (2002).

http://www.noesendas.com/text/int_2002.txt (acedido em 10/10/2012).

Vianna, Maurício; Vianna, Ysmar; Adler, Isabel K.; Lucena, Brenda; Russo, Beatriz (2011) Design Thinking-Inovação em negócios, 1th ed., MJV Tecnologia Ltda., ISBN: 9788565424004