

vi
s i
New
on
s

新視覺

Mapa Indobrável
Unfoldable Map
追趕黑夜

Fotografia de
Photography by
攝影作品展

leong Man Pan
楊文彬



© leong Man Pan

Novas Visões de Um Mapa em Constante Mutação

MARGARIDA SARAIVA*



NOVAS VISÕES é o título do projecto de curadoria lançado pela BABEL – Organização Cultural, com a exposição “Mapa Indobrável”, de leong Man Pan 楊文彬.

Expor arte não deve reduzir-se à mostra de obras de arte, execução de um programa de eventos e publicação de um catálogo. A história das exposições, mostras museológicas e programação institucional não pode ser adequadamente servida por umas escassas e pouco informativas fotografias panorâmicas de cada sala, pela recolha de recortes de imprensa e adição de catálogos à biblioteca.

Tal como Terry Smith propõe, na sua obra *Thinking Contemporary Curating*, os constituintes do pensamento curatorial contemporâneo são mais vastos. Entre outros aspectos, Terry Smith propõe que a curadoria seja reflexiva e o seu pensamento articulado, que os formatos expositivos sejam reinventados, que os espectadores sejam considerados centrais e que a curadoria artística ou social, do passado, presente e futuro, seja contemporânea e crítica.¹

Por outro lado, em décadas recentes os artistas tem gradualmente alargado as fronteiras da arte na sua

busca de relacionamento com um ambiente cada vez mais pluralista. Neste novo contexto, o ensino, curadoria e compreensão da arte e cultura visual deixaram de se basear na estética

tradicional para se centrarem em conceitos, ideias, tópicos e temas significativos, que vão do quotidiano ao psicanalítico, ao social ou ao político.

NOVAS VISÕES emerge de um entendimento crítico dos processos curatoriais, propondo uma nova abordagem para a compreensão das criações culturais e artísticas² locais através de conceitos, tópicos e temas. Apresentar uma pluralidade de vozes capazes de revelar uma abordagem integrada à arte e às práticas artísticas em Macau, requer a criação de um espaço público para uma discussão de arte e ideias sob uma perspectiva interdisciplinar. NOVAS VISÕES constitui um primeiro passo nesse sentido.

No contexto do projecto NOVAS VISÕES, a fotografia de leong Man Pan trouxe à superfície conceitos de memória, recordação, esquecimento e práticas associadas, oferecendo um campo de reflexão acerca desses tópicos no seio das práticas artísticas contemporâneas, da arte contemporânea chinesa e das circunstâncias altamente específicas do mapa em constante mutação de Macau, visto pelos artistas no período que se seguiu à administração portuguesa e à liberalização da indústria do jogo.

MEMÓRIA

No contexto de NOVAS VISÕES, escolhemos dar início a uma discussão baseada no tema da memória. Assim, a questão de abertura seria: o que é a Memória?

* Fundadora e directora artística da BABEL – Organização Cultural (Macau), actualmente exerce funções de investigadora no Museu de Arte de Macau. Concluiu um Mestrado em Planeamento Cultural Europeu na Universidade de Montfort, Leicester, Reino Unido), uma Pós-Graduação em Turismo Cultural no Instituto de Estudos Europeus de Macau. Frequentou a pós-graduação em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto onde se licenciou em História.

She is the founder and artistic director of BABEL – Cultural Organisation (Macao), presently working as a full time researcher at the Macau Museum of Art. She holds a M.A. in European Cultural Planning from the Montfort University (Leicester, UK), a Post Graduation in Cultural Tourism from the Institute of European Studies of Macau and she attended the Museology Studies Post-Graduation at Oporto University's Faculty of Arts where she graduate in History.

ARTE

Segundo Pierre Nora:

“Memória é vida, transportada por sociedades vivas fundadas em seu nome. Permanece em constante evolução, aberta à dialéctica da recordação e do esquecimento, não consciente das suas sucessivas deformações, vulnerável a manipulação e apropriação, susceptível de longos adormecimentos e periódicos ressuscitamentos. Em contrapartida, a história é reconstrução, sempre problemática e incompleta, daquilo que já não é. A memória é um fenómeno perpetuamente actual, um elo que nos liga ao eterno presente; a história é uma representação do passado. A memória, na medida em que for afectiva e mágica, apenas guarda os factos que nos convêm; alimenta recordações que podem ser desfocadas ou telescópicas, globais ou desapegadas, particulares ou simbólicas [...] A história, por ser uma produção intelectual e secular, exige análise e crítica”.³

August Comte assinalou que o equilíbrio mental se deve, acima de tudo, ao facto dos objectos físicos da nossa experiência quotidiana mudarem pouco ou nada, oferecendo-nos uma impressão de permanência e estabilidade, uma impressão de ordem e tranquilidade, “como uma sociedade silenciosa e imóvel, pouco preocupada com as nossas próprias inquietações e mudanças de humor”.⁴

Deixando de lado considerações estéticas, perguntemos deliberadamente: porque é que alguém se apega a objectos? Porque desejamos que nunca mudem e nos possam acompanhar para sempre? Maurice Halbwachs (1877-1945) propôs uma resposta provisória a esta questão: “A nossa vizinhança física tem marcas nossas e de outros. O nosso lar – com o seu mobiliário e a sua disposição e decoração – recorda família e amigos que vemos frequentemente neste contexto”.⁵ E Maurice Halbwachs acrescenta “em cada lar, o que está em jogo não é a mera harmonia ou congruência física entre lugar e pessoa. Ao contrário, cada objecto colocado apropriadamente no todo recorda um modo de vida comum a muitos homens”.⁶

Halbwachs conclui:

“Por isso compreendemos porque razão as imagens espaciais têm um papel tão importante na memória colectiva. [...] lugar e grupo receberam cada um a marca do outro. [...] Como

é óbvio, os eventos extraordinários são também integrados neste enquadramento social, pois causam no grupo uma consciência mais intensa do seu passado e presente, com os elos que o prendem a uma localização física ganhando maior clareza no momento da sua destruição. Mas um evento verdadeiramente importante resulta sempre numa alteração das relações do grupo com o lugar”.⁷

MEMÓRIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Descobertas pelo mundo da arte em 2000, as imagens de Miroslav Tichý tornaram-se ícones de uma tendência *fin de siècle* na arte em voltar-se para o arquivo e histórias, para as relíquias de materialidades passadas, e explorar nelas os fenómenos de assombramento e activação da memória.

Ian Farr, editor do volume dedicado à memória dos Whitechapel Documents on Contemporary Art, propõe que a metáfora mais frequentemente registada em muita da arte da viragem do século é a de “assombramento” ou “reparição”, tal como detectados no trabalho de Miroslav Tichý. Ou como no trabalho de Glenn Ligon quando, na sua pintura “Untitled (I Am a Man)” (1988), convoca os estandartes dos trabalhadores afro-americanos de Memphis numa greve que decorreria vinte anos antes (já estão gravados na nossa memória colectiva através da reportagem fotográfica daquela época) e também no trabalho de Sharon Hayes, quando re-performa individualmente essa manifestação (entre outras) em Nova Iorque no ano de 2005 (em “Near Future”, 2005-2009). Os exemplos abundam. De facto, tem-se verificado muita reparição e assombramento, embora Ian Farr sugira que nos detenhamos e perguntemos: Quem, ou o quê, assombra quem?

Práticas artísticas diversas e cada vez mais contagiadas por questões ligadas à recordação, esquecimento ou, por outras palavras, à memória, pesaram nas estruturas do modernismo a partir do final da década de 1950 até ao seu colapso em fragmentos nobres, mas de certa forma incoerentes.

Com o fim da Guerra Fria (1989) e a aceleração da globalização da economia e cultura acentuaram-se mudanças, com consequências no nosso entendimento da memória nas suas relações com a identidade e a

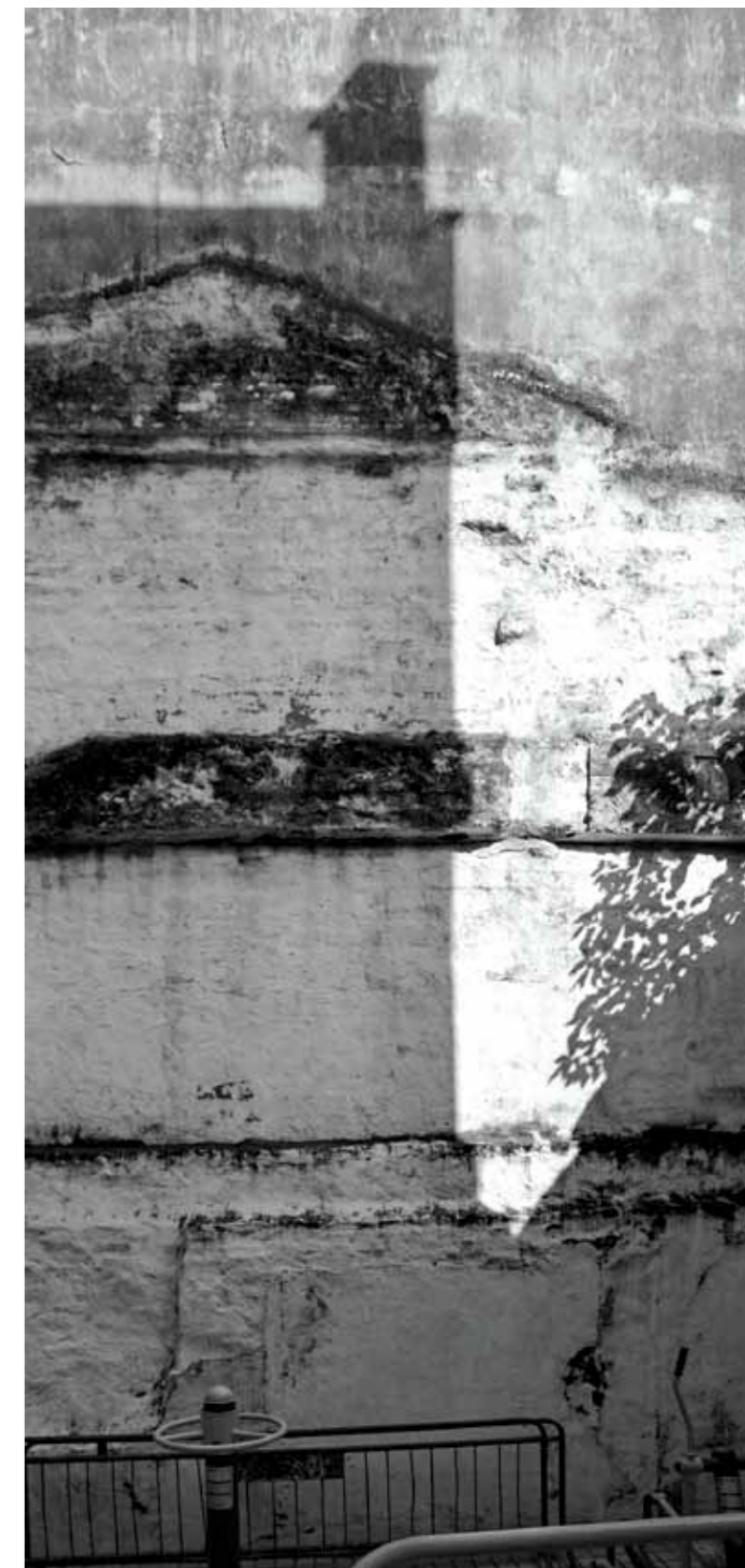
cidade (paisagens físicas, humanas e intangíveis). A circulação global de capital, bens e pessoas é uma condição essencial da economia contemporânea, enquanto a migração e o movimento multidireccional de pessoas e culturas se tornou num elemento chave na reconfiguração demográfica, acarretando diversos desafios.

Hoje, a identidade é concebida como um conjunto de múltiplas camadas em constante mutação e contínuo movimento ao longo das trajectórias da nova globalidade. Isto implica uma desidentificação da noção estabelecida de identificação (tradicionalmente derivada da dependência da comunidade estado-nação) e uma reidentificação baseada na complexa experiência de cada indivíduo ou grupo que se confronta ou vive com outros ao longo das rotas da mutação global, numa tentativa de se restabelecer em novos mundos através da relocalização, seja esta voluntária ou não.

A existência contemporânea é uma forma de vida que conduz ao não-lar, uma existência sem raízes, ou uma existência num espaço intersticial que abraça o aleatório e o mutável, o movimento e o hibridismo cultural com uma intensidade sem precedentes na história da humanidade.

Com a série apresentada em “Mapa Indobrável” Jeong Man Pan coloca cada um de nós consciente, violenta e sistematicamente neste não-lar, sem raízes, nesse espaço intersticial, apresentando-nos um vazio no qual as ruínas de uma existência passada ainda podem ser contempladas e onde novas construções se impõem: lugar de morte e renascimento.

Face a cada fotografia apresentada por Jeong Man Pan, podemos perguntar: O que se passa quando o lar se torna não-lar? O que sucede quando só nos resta uma memória de lar, já sem qualquer referente na realidade física? Será ainda viável a resposta provisória proposta por Maurice Halbwachs? Ou, enquanto comunidade que partilha uma cidade, precisaremos de buscar novos modos de viver num estado de constante fluxo e movimento, abraçando a diversidade, o hibridismo cultural e, eventualmente, um modo de vida inteiramente novo?



Sem título, 100cm x 45cm.

ARTE

PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS CHINESAS

Na arte contemporânea chinesa abundam exemplos relacionados, de uma forma ou outra, com a memória e as transformações urbanas durante a drástica modernização e comercialização da China, como no caso da obra de Ieong Man Pan.

Nas últimas décadas, as cidades chinesas têm vivido uma incessante destruição e construção: uma floresta de guas e andaimas, o rugido de *bulldozers*, o pó e a lama. Todos os dias são demolidas velhas casas para dar lugar a novos edifícios comerciais, com frequência arranha-céus, no chamado estilo “chinês pós-moderno”.

Um número incontável de pessoas têm sido realocizadas do centro para a periferia por decreto oficial.⁸ Estas condições implicam uma alteração dos conceitos de temporalidade e espacialidade. Podemos, decerto, considerar estes momentos como “eventos extraordinários”, resultando “numa alteração da relação do grupo com o lugar, tanto individual como colectivamente”, mas também numa alteração dos elementos do grupo relativamente uns aos outros e, por isso, numa “revolução” de valores e comportamentos sociais e culturais.

Este tipo de “eventos extraordinários” forneceu tanto o contexto como o conteúdo para obras como “Temptation” (1994) e “Property Development” (1995), de Zhan Wang 展望 (n. 1962), associada ao seu outro projecto dedicado à demolição; “Untitled” (1996-1997), de Rong Rong 荣荣 (n. 1968), que estuda imagens abandonadas em edifícios demolidos; “Suitcase” (1995), de Yin Xiuzhen 尹秀珍 (n. 1963), que define a posição do artista numa “cidade arruinada”.

No seu conjunto, estes artistas deslocaram o seu enfoque do passado para o presente, abordando a memória como um fenómeno perpetuamente actual, um elo que nos liga ao eterno presente. As suas obras transmitem um inquietante sentimento de ausência e perda no ambiente urbano chinês contemporâneo.

A obra “Temptation” de Zhan Wang, assim como “Property Development”, exemplificam uma sensibilidade a uma espécie de ruína moderna, que Wu Hung 巫鸿 designou de “demolição”. Ao contrário da representação visual de ruínas de guerra, as imagens de demolições não se focam em tragédias

humanas. Ao invés, reagem à mudança dramática no ambiente causada por um processo em curso de destruição e construção. Durante uma “demolição”, o sujeito humano não é destruído, mas desenraizado, destituído da sua base; a experiência é de confusão e desorientação.

Cidades como Pequim encontram-se num estado de perpétua rotura. Apesar de, em teoria, qualquer “demolição” prometer uma renovação, o que aconteceu em Pequim foi que muitos destes locais ficaram abandonados durante anos, situados fora da vida normal não só espacialmente, mas também num sentido temporal. O passado destes lugares foi destruído e ninguém sabe os seus futuros.

Apesar das demolições constituírem processos comuns a muitas metrópoles mundiais, a enormidade da demolição experienciada na China não tem paralelo, tendo um profundo impacto nos cidadãos e encontrando forma de representação através da criação cultural e artística.

As imagens de Rong Rong captam a ansiedade e silêncio que vogam por entre estas ruínas modernas. “Untitled” foi realizada em 1996/97, em Pequim. Centenas de casas foram destruídas e toda uma nova área do centro da cidade se tornou, de súbito, numa terra de ninguém. O que aconteceu? Para onde foram os residentes? De facto, o verdadeiro tema desta fotografia é a ausência ou o desaparecimento do sujeito.

Rong Rong preenche a ausência com imagens que exercem o seu fascínio sobre o espectador, com figuras sedutoras e um ilusionismo espacial através do qual a parede se transforma num espaço de fantasia. Para o artista, as imagens estão repletas da sua memória. Mas a ruína e os cartazes não registam um passado específico. Apresentam uma derrocada entre o espaço privado e o público, como uma casa virada do avesso, cujo interior se tornou parte do espectáculo da cidade. Estes espaços não pertencem a ninguém; as pessoas atravessam-nos como se lá não estivessem, como se fossem não-espacos.

Yin Xiuzhen e Song Dong 宋东 (n. 1966) recolheram vestígios do passado, nomeadamente fragmentos materiais de um presente em desaparecimento. Desde 1997, o casal recolheu esses vestígios ao longo do local de construção da Grande Avenida da Paz e Bem-Estar, um gigantesco projecto para a criação da segunda mais larga artéria leste-oeste cruzando o centro de Pequim, uma vasta avenida (300

metros de largura e 7000 metros de comprimento) na secção mais populosa de uma cidade sobrepovoada. A “fase de realocização” foi concluída rapidamente e, no espaço de alguns meses, em 1997/98, o local foi esvaziado e as antigas casas destruídas. Não há estatísticas publicadas indicando quantos lares e famílias foram realocizados. Limitaram-se a desaparecer, com os seus segredos do mapa da cidade, mas não certamente do “indobrável mapa do coração”.

Song Dong salvou as “placas de porta” das casas demolidas, objectos distribuídos pelo governo com dimensões idênticas e de cor vermelho vivo, mas mostrando endereços diferentes. Até há bem pouco tempo, cada uma destas placas pertencia a um grupo ou vários grupos de pessoas, às suas casas e às suas vidas. Por seu lado, Yin Xiuzhen tem vindo a salvar telhas deixadas nos locais de demolição. Estas telhas, normalmente em barro cinzento e de dimensões irregulares, pertenciam originalmente a casas individuais construídas ao longo das últimas centenas de anos na cidade antiga. Os materiais recolhidos foram mais tarde transformados numa instalação.

A peça “Transformation” (1997), de Yin Xiuzhen, foi exibida depois do Projecto para a Avenida Ping ter começado. No chão, junto à zona de construção, a artista colocou as telhas juntamente com fotografias dos edifícios demolidos de onde provinham. Song Dong planeou uma instalação semelhante, na qual um mapa na parede de fundo indicaria os endereços já não existentes mostrados nas placas. Ambos os trabalhos celebram os lugares e mostram relíquias desses lugares, evocando a memória.

“Ruined City” (1996) é uma instalação anterior na qual a artista cobriu 300m² de chão com uma colecção de fragmentos de mobiliário usado e 1400 telhas, entre objectos da sua própria família e vizinhança, recolhidos em diferentes zonas de Pequim. Apenas o cimento seco unia esta mistura de objectos. Tanto “Ruined City” como “Transformation” lidam com a perda, a sobrevivência e a fragmentação do mundo físico da artista e a insistência da memória desse mundo. Os objectos permanecem como restos e vestígios de uma condição de incompletude. Esta instalação não é uma crónica da história do ambiente urbano de Pequim: é, ao contrário, um registo, contemporâneo e pessoal, da relação da artista com a cidade, a sua memória de Pequim.

ARTS

Segundo Wu Hung, muitos poemas e pinturas famosas foram compostos como objectos exteriorizados de contemplação, a exemplo de Cao Zhi 曹植 (192-232), que começa o seu conhecido lamento da capital abandonada de Luoyang: “Subi as encostas de Beimang/ Para olhar na distância as colinas de Luoyang”; ou Bao Zhao 鲍照 (408/416-466) que assim conclui a sua “Rapsódia da Cidade Arruinada”: “Por mil anos e miríades de gerações/ Te olharei (cidade arruinada) até ao fim em silêncio”.

Todavia, o autor considera outros exemplos de uma diferente abordagem, que enquadra o espectador na cidade que prossegue o seu arruinar no presente. Neste caso, os exemplos são muito mais subtis e não podem ser classificados no género poético geral de *huaigu* 怀古 (lamentando o passado ou sobre ele meditando). O autor conclui:

“Do mesmo modo, a posição do escritor/artista não é definida por justaposição com a cidade arruinada dado que ela ainda é parte dela. A sua posição de *insider* só pode ser revelada pela sua (Yin Xiuzhen) constante negociação com o seu ambiente, frequentemente através de uma série de trabalhos que desvendam os vários momentos e experiências de negociação”.¹⁰

PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS DE MACAU

De que forma se assemelha ou não o desenvolvimento de Macau e a sua produção cultural ao fenómeno cultural anteriormente descrito? Quais são as especificidades da cidade e como se traduzem nas suas criações culturais e artísticas, no âmbito do nosso tema central?

Macau é um mapa em constante mutação. Desde os primeiros aterros do século XVII, e até aos dias de hoje, as fronteiras geográficas entre a terra e o mar continuaram a mudar de um modo que não tem paralelo em nenhuma outra cidade do mundo, apesar do facto de, em termos de tamanho, Macau ter sido sempre uma micropólis, assim se distinguindo das megalópoles chinesas.

Para além desta peculiar condição, e enquanto parte da China, Macau tem experimentado as mesmas espantosas mudanças vistas noutras cidades chinesas, tornando-se também num infindável estaleiro de obras.

ARTE

ARTS

LAS VEGAS NA CHINA

Enquanto que na Europa testemunhámos uma proliferação de *chinatowns* e bairros islâmicos, na China e em Macau assistimos a uma proliferação de novas cidades em estilos tradicionais europeus ou americanos (Vegas)... Em termos de ambiente urbano, o processo levanta a questão da autenticidade e originalidade.¹¹ Contudo, Macau continua a mudar significativamente neste contexto de pós-liberalização do jogo, no sentido de uma “disneyficação” (também chamada “disneyização”),¹² numa deliberada imitação de Las Vegas, que através de Macau é recriada ou reconstruída num continente diferente.

Este modelo é alvo de crítica generalizada por parte de filósofos e pensadores contemporâneos como Sharon Zukin, Alan Bryman, ou Jean Baudrillard.

Internamente, a estrutura da população, o comportamento público e os valores estão a diversificar-se e transformar-se cada vez mais. Devemos também salientar o papel dos migrantes que fazem do seu exílio um processo de relacionamento e negociação com os espaços urbanos/suburbanos. Cultural e fisicamente, a sua presença e envolvimento activo altera as estruturas sociais e culturais da cidade de modo a produzir “novas cidades” capazes de se distinguirem das demais cidades chinesas.

Para além disto, Macau apresenta vestígios da administração pós-portuguesa que são visíveis tanto na paisagem física como na paisagem humana da cidade. A cultura portuguesa foi abraçada não como portuguesa, mas como latina (apesar de estarmos ainda para compreender o que tal significa).

Podíamos mesmo acrescentar a este cenário o facto dos cidadãos, residentes, organizações locais de negócios tradicionais ou culturais se terem tornado migrantes constantes, nómadas urbanos dentro da sua própria cidade, forçados a uma constante itinerância devido à especulação imobiliária e à subida constante dos preços das suas “casas”.

No seio desta pós (administração portuguesa), pós (recreação-Vegas), pós (deliberação-latina), a micropólis oferece um contexto muito único, que não consegue encontrar enquadramento adequado nas teorias culturais contemporâneas, constituindo um laboratório de possíveis desenvolvimentos e inovações teóricas.

Neste contexto, da literatura à fotografia, do cinema à pintura ou à instalação, podemos afirmar que

a memória, na sua relação com a identidade e a cidade, se tornou numa preocupação séria e comum em termos das criações culturais e artísticas em Macau. Mais ainda, procuraremos o significado cultural desta preocupação, não só através da sua integração em tendências globais ou nacionais, como também, e especialmente, pela sua localidade.

Yao Jingming 姚京明 (n. 1958) compreendeu este processo do seguinte modo:

“A minha casa fundada na noite
foi destruída pela violência dos raios

Escassos tijolos de sombra
não suportam mais vestígios do sonho

Condenado
a um livre abandono
Passo a ser filho do vento”¹³

Tal como na anterior descrição da peça “Ruined City”, de Yin Xiuzhen, em “Livre Abandono” a dicotomia “passado-presente” não é evidente e a posição do escritor/ artista não se define por justaposição com a cidade arruinada dado que ele ainda é parte dela e, como tal, não se trata de uma mera questão de contemplação exteriorizada. No poema de Yao Jingming, os efeitos da “cidade arruinada” são sentidos pessoalmente, da forma mais profunda possível: “Passo a ser filho do vento”. Ser filho do vento é ser filho de algo que passa e parte sem regresso possível, é ser uma espécie de órfão. Aqui reside a importância da observação de Maurice Halbwachs segundo o qual “... lugar e grupo receberam cada um a marca do outro e a disposição de cada objecto relembra o modo de vida de muitos homens, não só o do indivíduo”.

As consequências desta situação são sublinhadas num outro poema de Yao Jingming, “Ao Fim da Viagem”:

“Perdidas todas as paisagens esquecidos todos
os retratos
só guardo os duros dentes para roer mais pedras”¹⁴

Através de uma forma de expressão diferente, Konstantin Bessmertny (n.1964) também aborda o tema de uma forma muito pessoal. Bessmertny usa o seu trabalho como meio de explorar e experimentar novas



ideias, encontrando inspiração na bizarria dos lugares e criando trabalho que continua a desafiar quaisquer ideias preconcebidas.

As suas paródias da vida contemporânea são inúmeras, embora derivem da sua apreciação de figuras famosas na história da arte. Baseando-se no seu conhecimento do cânone europeu e nas técnicas da pintura clássica, aperfeiçoadas no Instituto de Belas-Artes de Vladivostok, Bessmertny considera que “a arte do século xx foi um erro”, e o seu trabalho desenvolve-se como resistência a tudo o que foi criado neste século, propondo um regresso ao passado numa recriação que recorre a cânones técnicos e estéticos considerados ultrapassados por alguns dos seus contemporâneos.

Um exemplo notável desta abordagem encontra-se na sua “Remake Series”. “8.5 Remake” (2008) e “Casino Royal” (2012) são óleos dessa série iniciada há cerca de dez anos. A série inspira-se nos produtos contrafeitos de má qualidade, que até recentemente inundavam todo o Sudeste asiático, levantando não só problemas legais, mas também questões culturais e sociais que, decerto, merecem uma análise mais atenta. Em “Remake Series”, múltiplas camadas de imagens são tiradas de diferentes filmes existentes e inventados para criar um mundo de realidade absurda e falsa. “Remake Series” traz à superfície todo um ambiente no qual refazer [*remaking*] é mais importante do que criar. O próprio artista refaz filmes como modo de rever criticamente a realidade em que vive. Recordando ou trazendo à memória cenas de filmes que não acreditaríamos possíveis.

Aqui, gostaria de sublinhar o facto de que a preocupação com o tópico da Memória, na sua relação com a identidade e a cidade, não é exclusiva a artistas

com um percurso mais longo, sendo também uma das preocupações centrais para uma geração mais nova de artistas.

Enquanto arquitecto, André Lui Chak Keong 呂澤強 (n. 1971) preocupa-se com áreas habitacionais mínimas, tendo apresentado, recentemente, “Urban Nomadic” (2013). Na sua crítica do ritmo acelerado da vida urbana, prateleiras e armários são desmontados e remontados em camas, mesas móveis e bancos. Montadas sobre rodas, as peças podem ser desmontadas ou montadas para diferentes fins. A instalação mudou continuamente durante o período de exposição. As peças foram rearranjadas semanalmente de modo a sublinhar a ideia de que nada é estático e de que mesmo o lar se tornou móvel e a funcionalidade dos seus objectos muda diariamente: um banco sobre o chão pode tornar-se uma cómoda com rodas; enquanto que dois armários podem fundir-se para fazer uma cama ou uma mesa grande ou mesmo transformar-se numa mesa ou banco.

Como afirma André Lui Chak Keong: “Em anos mais recentes, com o contínuo e drástico aumento dos preços do imobiliário, são muitos os que se debatem para encontrar condições habitacionais acessíveis”. É na tradição local e típica que André Lui descobre “casos práticos de interesse”, nomeadamente “o caso das barracas de comida móveis”.¹⁵ “Nestas barracas de rua, todos os utensílios e equipamento estão integrados na moldura básica da estrutura, tornado cada unidade fácil de mover, dependendo das necessidades operacionais do negócio”. É aqui que encontra inspiração para desenhar um espaço habitacional móvel.¹⁶ A partir desta base conceptual, o arquitecto criou uma instalação que tenta “exprimir a essência de um estado de sobrevivência urbano que é não-fixo e sem raízes”.¹⁷

“Rua de Macau” (2008), de Sérgio Perez (n.1979), conta a história de Miri, uma jovem nascida e criada em Macau que regressou recentemente à sua cidade natal após ter trabalho no estrangeiro. A narrativa segue a sua viagem de redescoberta. O “choque” entre a nova e a velha Macau, assim como o confronto de culturas, é talvez o conceito mais relevante trazido à superfície a cada cena do filme, no qual a materialização do novo e do velho são facilmente identificáveis e constantemente justapostos num confronto que questiona o momento contemporâneo o qual, na perspectiva do autor, parece irreconciliável com a secular “Rua de Macau”.



De entre as várias formas usadas pelo autor para simbolizar o confronto do velho e do novo, um porta-chaves em forma de coração assume um papel central. Miri conhece um jovem macaense que lhe conta velhas histórias de Macau. O porta-chaves é o presente que dele recebe no decurso de uma breve história de amor entre os dois. Assim que o caso termina, o presente regressa ao chaveiro do restaurante de comida macaense do seu pai, como que colocado numa caixa de memória pessoal sem localização apropriada no momento contemporâneo.

A questão levantada durante o filme é directa e simples: qual será o papel do passado e da sua memória na nova cidade que se está a construir?

A dimensão micropólis de Macau está expressa no título do filme, ele próprio derivado do porta-chaves, uma placa de uma velha rua, uma rua única. No entanto, esta dimensão é meramente física, dado que o autor descreve, ao longo de todo o filme, a cidade feita de múltiplas camadas que Macau representa.

Lao Siu Kit 黎小杰 (n.1983) é um dos outros artistas locais que aborda o tópico da memória em relação à cidade. Lao Siu Kit usa os seus pincéis para pintar o ambiente do terraço de cobertura individual, um após outro. No seu trabalho, as plantas envasadas, o mobiliário, a miscelânea de objectos e as texturas dos azulejos são traços de vida seguindo um ritmo de tranquilidade que não tem uma correspondência com os negócios e frenético estilo de vida contemporânea em Macau, como se o próprio tempo tivesse sido suspenso.

Lao Siu Kit capta o cenário urbano de Macau a partir das alturas. No entanto, no seu trabalho mais recente, o olhar já não se detém na vasta constelação de telhados ou edifícios, mas num único espaço estrutural – o terraço de cobertura. Como afirma, o terraço é, de alguma maneira, uma área exposta mas privada. Há quem use estes espaços para armazenar todo o tipo de velhos objectos, outros para plantar flores. Alguns destes terraços são mais organizados, outros caóticos. Ou, tomando de empréstimo as palavras de Siu Kit, estes são “Os Jardins Secretos” (2012), que reclamam um novo sentido do tempo e do espaço.

Na obra de Jeong Man Pan (n. 1985), as cidades que Macau já foi estão sobrepostas, como num “corte” da história, ou alçado da memória.

Sem título, 100cm x 68cm.

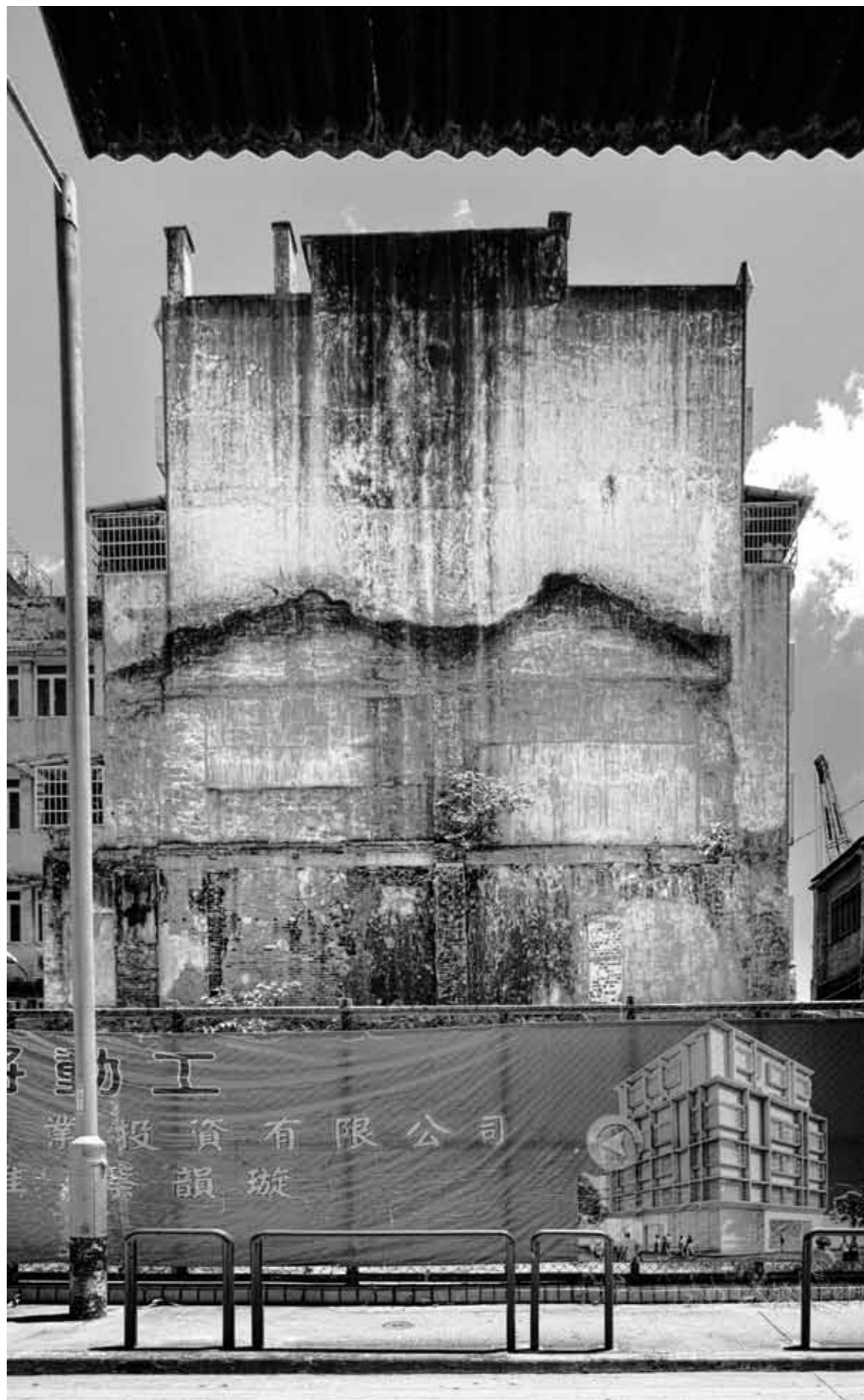
O passeio actual, o espaço vazio deixado pela queda de uma qualquer construção, restos de um edifício de vários andares desenhado na empena do prédio adjacente, os vestígios de materiais que, no vazio do espaço, nos permitem adivinhar funções diversas, os *graffiti* recentes que cobrem antigas utilizações, escritos em caracteres romanizados.

A fotografia de Jeong Man Pan cristaliza histórias de sucessivas vidas, construções, inquilinos, transeuntes. O artista oferece-nos desenhos do tempo que sintetizam existências tão abstractas quanto concretas: histórias nuas, vidas expostas, entranhas de uma cidade que ainda sobrevive, camada após camada, justapostas ou sobrepostas.

*... da literatura à fotografia,
do cinema à pintura
ou à instalação, podemos
afirmar que a memória, na sua
relação com a identidade
e a cidade, se tornou numa
preocupação séria e comum
em termos das criações culturais
e artísticas em Macau.*

O inventário sucessivo destes vazios urbanos, desenhos arquitectónicos revelados, é uma proposta de cartografia vertical e plana. Por um lado, nas fotografias de rigoroso enquadramento, o formato é vertical ou quadrado. Por outro, entre um tempo passado e um outro mais antigo não existe qualquer diferença, qualquer espaço. Os vestígios de materiais diversos, sejam eles o cimento, o tijolo ou o azulejo, ou até mesmo os *graffiti*, invocam a cor da vida. Mas a memória é toda passada. É plana. Unifica-se no preto e branco. Eterniza-se, anulando as diversas camadas, os planos, a perspectiva. Torna-se bidimensional. Contudo, serve de cenário a encontros amorosos, assinalando uma presença humana cuja dimensão nos remete para a pintura tradicional chinesa.

Foi a aceleração do tempo que levou a arte contemporânea a virar-se para a história, o arquivo, as



Sem título, 100cm x 62cm.

reliquias da modernidade passada, invocando e activando a memória. Situar a obra do jovem artista Ieong Man Pan em relação à evolução da arte contemporânea chinesa e de Macau, bem como à evolução teórica que remonta ao início do modernismo e engloba diversas relações entre ressurgimento, repetição mnemónica, lembrança e esquecimento activo, é o objectivo central da mostra “Mapa Indobrável” e deste ensaio. Sendo que o enquadramento na arte contemporânea chinesa e local foi já abordada, resta-nos concentrar-nos no seu enquadramento teórico.

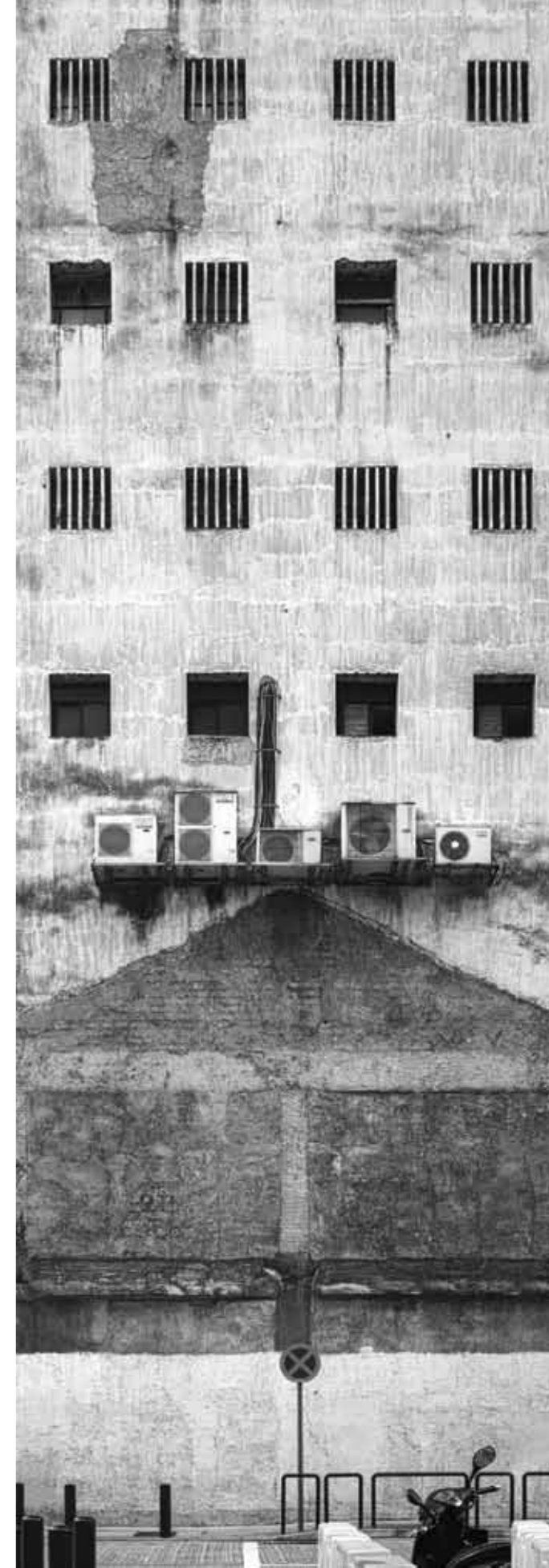
E AINDA A MODERNIDADE

Continua de certo modo a fazer sentido a reflexão sobre a natureza da modernidade, sobre as suas consequências e sobre a trajectória do desenvolvimento.

A discussão que se debruça sobre a pós-modernidade tem sido, desde finais da década de 70, balizada fundamentalmente por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas. Lyotard acredita que o projecto da modernidade, nomeadamente a realização da universalidade, a crença no progresso material e espiritual e a orientação para esta crença, estão esgotados, uma vez que os dogmas estão igualmente esgotados, pois não foram capazes de impedir nem a miséria, nem a barbárie. Ao contrário, Habermas defende que a modernidade não é um projecto esgotado, mas inacabado e que nesse sentido o programa das “luzes” da razão ainda não foi cumprido. Daí que, na sua visão, seja necessária uma análise dos erros passados, repensando-se o projecto da modernidade no contexto da cultura e das sociedades pós-industriais, propondo uma atenção redobrada sobre as pequenas narrativas como forma de compreensão da complexidade que caracteriza a contemporaneidade. Na verdade, neste debate encontramos autores que defendem a continuidade entre os movimentos (Barry Smart, Suzi Gablik, Lloyd Spencer ou Edward Lucie-Smith) e a sua descontinuidade (Rosalind Krauss, Frederic Jameson, Carmen Vidal, Robert Venturi, Charles Jenks, ou Achille Bonito Oliva).

De facto, pós-modernidade talvez se aproxime mais da proposta de Gianni Vattimo de um

Sem título, 200cm x 67cm.



ARTE

ARTS

“pensamento frágil” (capaz de admitir a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica, cartesiana) ou de um realismo utópico proposto por Anthony Giddens.

A pós-modernidade, que não constitui uma nova época histórica, apresenta-se sobretudo como uma perspectiva através da qual podemos questionar a própria modernidade nos seus mitos de progresso contínuo e irrevogável, na crença no progresso material e espiritual. A ideia de uma certa nostalgia de fim de século caracteriza-se por quatro ideias fundamentais: o declínio da história, o sentimento de perda da unidade, a sensação de perda da expressividade e da espontaneidade, e a consciência da perda da autonomia individual.

No que ao pós-modernismo, na visão de Luc Ferry, diz respeito, há três significados que devem ser destacados: o conceito de uma arte sem definição se ter tornado no ponto fulcral da sua definição, colocando-nos perante a diversidade das qualidades artísticas, das experiências estéticas e das suas condições de produção. Outros autores ainda, Charles Harisson e Paul Wood em particular, chamam a nossa atenção para o facto de no campo específico das artes visuais, o pós-modernismo dever ser olhado em torno de três questões fundamentais: crítica da diferença relacionada com o sentimento de opressão, crítica do mito da originalidade e crítica das narrativas históricas.

De acrescentar ainda que o pós-modernismo é visto como uma moda, sem fio condutor, caracterizado pela fragmentação, pelo *pastiche*, pelo caos, pelo efémero, pela colagem e pela paródia, na forma como a obra de Konstantin Bessmertny tão magistralmente apresenta.

Mas, se é verdade que o pós-modernismo é um pouco tudo isso, também não é apenas isso. As causas destas características estão em estreita relação com a sociedade pós-moderna – política, cultural, tecnológica, económica – bem como com a confusão entre ecletismo pós-moderno e arte fácil. A estranheza face ao pós-modernismo é também justificada pela quantidade de obras que engloba, ao nível da música, das artes plásticas, do cinema, da fotografia ou do teatro. Esta perspectiva negativista prende-se com a alegada falta de originalidade, a alegada decadência estética e com o ecletismo afirmativo.

Isabel Nogueira defende que o pós-modernismo é efectivamente um movimento diferente do modernismo,

com contexto político, social, filosófico e estético distinto, apesar de habitar o espaço histórico da dita modernidade – progresso e superação –, o qual terá começado, segundo Arthur Danto, com Andy Warhol, isto é, com o fim do período histórico da arte, no qual os artistas dispõem de uma grande liberdade até então desconhecida. O modelo modernista determinístico não se coaduna com a diversidade de possibilidades e de caminhos que a arte tomou desde os anos sessenta, particularmente desde as experiências *pop art* e da arte conceptual – movimentos também designados de neovanguarda ou vanguarda tardia e, em algumas situações híbridas, considerados retrospectivamente pós-modernos.

Neste contexto, uma aproximação ao passado pode significar uma atitude mais inovadora que o experimentalismo, tornando-se possível a coexistência de certas tendências artísticas dentro do ecletismo pós-moderno ao mesmo tempo que se tende para uma separação dos domínios éticos e estético. Uma espécie de ruptura artística e estética em relação a uma esfera no limite da qual, temporalmente, ainda nos encontramos. E, num certo sentido, também artisticamente.

É assim que se enquadra a obra de Jeong Man Pan, como também a de muitos dos artistas aqui abordados, numa longa tradição de crítica da modernidade, num regresso ao passado que evoca uma atenção à memória que efectivamente derruba os alicerces das crenças modernas. Apesar dos tempos na China serem diferentes e do facto dos modelos teóricos não poderem ser simplesmente importados para a análise da contemporaneidade chinesa, não temos neste momento referencial alternativo.

Assim, estamos em condições de entender o título proposto por Tiago Quadros para o ensaio que integra este número de *Revista da Cultura*.

O futuro será o passado. Foi nesse futuro que encontramos Jeong Man Pan.

A MEMÓRIA DE IEONG MAN PAN E O FUTURO DA EXISTÊNCIA

Com as suas questões “o que é a memória? Como deveria a memória relacionar-se com a vida? Como deveria a cidade relacionar-se com a memória? Em “Mapa Indobrável”, de Jeong Man Pan, a memória separa-se da superfície e penetra o interior do mundo

dos materiais”,¹⁸ e torna-se não só um elemento espacial como uma investigação filosófica acerca do futuro da existência.

Ao longo da exposição, podemos sentir o vazio do espaço, a ausência de lugar no lugar, o desenraizamento da existência contemporânea. As fotografias podiam ter sido realizadas em qualquer parte da China; não há nelas referência a qualquer cidade específica. Aqui, tal como nos trabalhos já referidos de Rong Rong, o espaço privado torna-se espectáculo público para quem quer que passe, um cenário feito de vidas privadas reais.

É impressionante o modo como as circunstâncias locais são descritas como lugar sem identidade, repetidamente “sem título”. O lar, enquanto lugar de memória emocional sem qualquer referente na realidade física, torna-se numa existência pós-moderna sem profundidade, bidimensional. No abandono nostálgico, tal como expresso nos poemas de Yao Jingming, no enfrentar do perigo na “Remake Series” de Konstantin Bessmertny, ou numa suspensão do tempo num espaço suspenso, tal como proposto na obra de Lao Sio Kit.

A CULTURA DE FRONTEIRA

Na sua investigação do futuro da existência, o trabalho de Jeong Man Pan, ainda que não propondo qualquer perspectiva acerca deste assunto, faz-me pensar na ideia de cultura de fronteira.

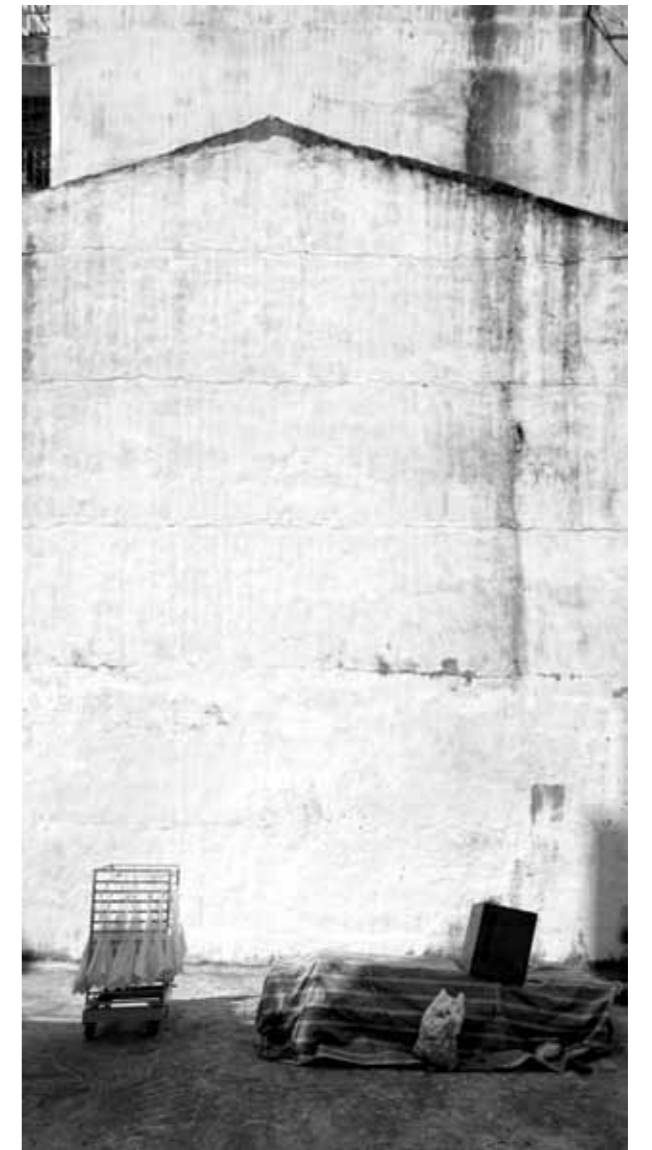
A cultura de fronteira é caracterizada pela sua natureza periférica, o seu cosmopolitismo e dramatização, as suas formas carnavalizadas, como explica Boaventura Sousa Santos. Trata-se de uma cultura que nunca se distinguiu realmente de outras culturas, padecendo por isso de uma ausência de identidade por diferenciação. Porém, as culturas de fronteira mantiveram uma enorme heterogeneidade interna, o que resulta numa ausência de identidade por homogeneidade.

Macau é a fronteira da fronteira. Em Macau, a forma de vida caracterizada pelo não-lar, pela existência sem raízes e por uma existência num espaço-entre que abraça a mudança constante, o movimento e o hibridismo cultural, era já uma realidade muito antes do advento do “contemporâneo”. Periférica relativamente à nação chinesa, periférica em relação às colónias portuguesas e, mais recentemente, periférica em relação ao sonho americano, aqui as pessoas têm

vivido em trânsito desde sempre e a cidade é, nesse sentido, cosmopolita.

Contudo, devido à natureza babélica e assíncrona e à superficialidade das suas incorporações e apropriações culturais, a cultura de fronteira identifica-se habitualmente mais com certas formas culturais do que com o conteúdo dos produtos culturais que incorpora. Devido à falta de equilíbrio que ocorre entre forma e conteúdo, verifica-se uma certa dramatização das formas que as carnaliza, que é mais entretenimento do que profilaxia e, sobretudo, feita da consciência da sua inconsequência.

Sem título, 100cm x 53cm.



ARTE

Neste momento, o contexto geral do regresso das identidades, do multiculturalismo, da transnacionalização e das novas localidades oferece oportunidades únicas para a forma da cultura de fronteira, precisamente porque se alimenta do fluxo que constantemente a atravessa. Tal como *mun* [𠵼], a palavra cantonense para a cidade, indica, esta micropólis é uma porta, nunca completamente aberta nem totalmente fechada.


Questões de racismo, dominação neo-colonial, justiça social, direitos civis e estatuto económico são preocupações chave que caracterizam os esforços intelectuais e artísticos daqueles que estão agora a chegar a um estatuto totalmente novo de construtores do futuro.

A um nível diferente, torna-se claro que as políticas culturais ou educacionais ensimesmadas já não servem o seu antigo propósito e serão incapazes de resistir às forças da mudança que está em movimento.

NOTAS

- 1 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (Nova Iorque: Independent Curators International, 2012), p. 256.
- 2 Tradicionalmente designada de “produção cultural”. No entanto, escolhi deliberadamente usar a expressão “criação cultural” para me distanciar de uma miríade de pensadores marxistas e pós-marxistas que entendem cultura como algo que é “produzido”. Na minha visão, a “produção” é vazia de significado cultural. A minha escolha prende-se com a intenção de valorizar o conteúdo criativo e o significado cultural do que estiver a ser criado, em vez de produzido.
- 3 “*Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, its reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, global or detached, particular or symbolic – responsive to each avenue of conveyance or phenomenal screen, to every censorship or projection. History, because it’s an intellectual and secular production, calls for analysis and criticism.*” Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations* 20 (1989), pp 8-9. [Tradução portuguesa para este ensaio].
- 4 “... like a silent and immobile society unconcerned with our own restless and changes of moods.” Extraído de Maurice Halbwachs, “*Les cadres sociaux de la mémoire*” (Paris: Alcan, 1925) [*On Collective Memory*, trad. Lewis A. Coser (Chicago: Chicago University Press, 1992)], pp. 168-170; Ian Far, *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012, p. 49. [Tradução portuguesa para este ensaio].

Aquilo que representam é a construção de uma muralha contra a história e a memória da cidade e dos seus habitantes. Ao invés, abrir-se aos recém-chegados, aos talentos, artistas e criadores culturais é a melhor forma de beneficiar da cultura de fronteira, trazendo não só formas, mas conteúdos verdadeiramente distintos que possam aprofundar um modo de vida que é, desde há muito, a imagem de marca desta micropólis.

Independentemente do que se escreve neste ensaio, Ieong Man Pan continuará o seu percurso artístico numa direcção desconhecida. Porém, como o artista chinês Ge Lei 葛磊 diz, num livro comissariado por Hans Ulrich Obrist sobre pensamentos acerca do que está para vir: “O futuro será um contínuo espectáculo de imagens e a conversa que elas inspiram. Mas não terá nada a ver com fotografia”.¹⁹ 

Tradução do original em inglês por Rui Cascais Parada

- 5 “*Our physical surroundings bear our and other’s imprint. Our home – furniture’s and its arrangements, room décor – recalls family and friends whom we see frequently within this framework.*” *Ibidem*.
- 6 “*in each home what is involved it’s not mere harmony and physical congruence between place and person. Rather, each object appropriately placed in the whole recalls a way of life common to many men.*” *Ibidem*.
- 7 “*Thus we understand why spatial images play so important role in the collective memory. [...] place and group have each received the imprint of the other. [...] Of course, extraordinary events are also fitted within this social framework, because they occasion in the group a more intense awareness of its past and present, the bonds attaching it to physical locale gaining greater clarity in the very moment of their destruction. But truly major event always results in an alteration of the relationship of the group to the place.*” *Ibidem*.
- 8 Wu Hung, *Transience, Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, p. 81.
- 9 Yao Jingming, *A Noite Deita-se Comigo* (Guimarães: Pedra Formosa - Associação Cultural e Instituto Internacional de Macau, 2001).
- 10 “*Likewise, the position of the writer / artist is not defined by juxtaposition with the ruined city because she is till part of it. Her insider’s position can only be revealed by her (Yin Xiuzhen) constant negotiation with her environment, often through a series of works that disclose the various moments and experiences of negotiation.*” Hung Wu, *Transience, Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, p. 125. [Tradução portuguesa para este ensaio].
- 11 Hou Hanru; Gabi Scardi, *WhereverWeGo: Art Identity, Cultures in Transit*, p. 13.
- 12 Um termo que descreve a transformação da sociedade em geral de modo a se assemelhar aos parques temáticos da Walt Disney Company. O segundo termo surge no livro de Sharon Zukin, *The Cultures of Cities* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996, p. 128), tendo sido

- popularizado por Alan Bryman num livro de 2004, *The Disneyization of Society*. A “disneyficação” do espaço urbano é explorada no livro de Jeff Ferrell, *Tearing Down the Streets: Adventures in Urban Anarchy* [Nova Iorque: St. Martin’s Press, 2001] Os cientistas sociais que escrevem acerca da transformação urbana empregam ambos os termos.
- 13 Yao Jingming, *A Noite Deita-se Comigo*, p. 38.
 - 14 *Ibidem*.
 - 15 http://www.mam.gov.mo/showcontent.asp?item_id=20130608010100&lc=2
 - 16 http://www.mam.gov.mo/showcontent.asp?item_id=20130608010100&lc=2

BIBLIOGRAFIA

- Bryman, Alan. *The Disneyization of Society*. Londres: Sage, 2004.
- Farr, Ian. *Memory (Documents of Contemporary Art)*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2012.
- Berghuis, Thomas J. *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8, 2006.
- Hanru Hou; Scardi, Gabi. *Where Ever We Go: Art Identity, Cultures in Transit*. Milão: 5 Continents Editions, 2007.
- Marta, Karen and Philip Tinari, eds., *The Future Will Be... China. Impromptu Thoughts about What’s to Come. Curated by Hans Ulrich Obrist*. Pequim: Ullens Center for Contemporary Art / Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 2012.

- 17 http://www.mam.gov.mo/showcontent.asp?item_id=20130608010100&lc=2
- 18 Tiago Quadros (2014). “O futuro será o passado”, in *Mapa Indóvel: Fotografia de Ieong Man Pan* (Macao: Babel – Organização Cultural, pp. 48-51).
- 19 “*The future will be a continuous spectacle of pictures and the conversation they inspire. But it will have nothing to do with photography*”. In Karen Marta e Philip Tinari, eds., *The Future Will Be... China. Impromptu Thoughts about What’s to Come. Curated by Hans Ulrich Obrist*, p. 79. [Tradução portuguesa para este ensaio].

- Nogueira, Isabel. *Teoria da Arte no Século XX: Modernismo, Vanguarda, Neovanguarda, Pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26 (1989).
- Santos, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Coimbra: Almedina, 2013.
- Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2012.
- Wu Hung. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.