

SOB O OLHAR
DE
SPINARIO
OBRAS
DE NOÉ
SENDAS NA
COLEÇÃO DE
SERRÁLVES

Com um percurso multidisciplinar que conjuga fotografia, vídeo, instalação e escultura, Noé Sendas (Bruxelas, 1972) tem traçado um caminho ímpar no panorama da arte portuguesa das últimas décadas, caracterizado por um marcado interesse pelo corpo e pelo seu encontro performativo com os espaços que habitamos, recorrendo a mecanismos de apresentação e representação da realidade, que testam a capacidade perspetiva do espectador. Com referências à literatura, ao cinema, ao teatro e à música, as obras de Noé Sendas estabelecem *mises en scène* que confundem realidade e enigma, autobiografia e ficção, aproximando situações de normalidade e de marginalidade na sociedade contemporânea. No contexto desta exposição, são apresentadas obras pertencentes à Coleção da Fundação de Serralves, à Coleção Leal Rios, em depósito na Coleção da Fundação, e à Coleção do artista.

SOB O OLHAR DE SPINARIO OBRAS DE NOÉ SENDAS NA COLEÇÃO DE SERRALVES

Coleções em depósito na Fundação
de Serralves – Museu de Arte
Contemporânea, Porto:
Coleção de Arte Contemporânea do Estado
Coleção Privada

Capa
Cover
Spinario, 2026
Impressão fotográfica, vidro, madeira e ferro
Photographic print, glass, wood, iron



ENTREVISTA A NOÉ SENDAS [JUNHO DE 2026]

A obra de Noé Sendas constrói-se a partir de relações: entre imagens e objetos, presença e ausência, memória e esquecimento, ficção e experiência. Fotografias, esculturas, livros, postais e fragmentos de objetos são retirados dos seus contextos e colocados em novas configurações, onde cada elemento conserva algo da sua história e, simultaneamente, adquire uma nova função narrativa. Nesta conversa, a propósito das obras reunidas na exposição, o artista revisita alguns desses procedimentos e algumas das memórias que lhes estão associadas, falando sobre a construção de personagens e narradores, o ato de colecionar e a ideia de cuidado que atravessa a sua relação com as coisas.

Luís Pinto Nunes (LPN): Começaria pelo vídeo *Lady Macbeth* (2003). Há nele uma referência muito clara à tragédia shakespeariana *Macbeth*, nomeadamente à cena em que Lady Macbeth lava as mãos, numa tentativa de apagar o passado. Como surgiu essa relação com *Macbeth* e como se desenvolveu o trabalho a partir daí?

Noé Sendas (NS): Eu estava nessa altura a estudar os clássicos, a ler toda a obra de Shakespeare, tinha terminado a videoinstalação *Ophelia*.

Interessou-me pensar a vertigem que leva alguém a querer apagar o seu passado, tendo a noção de que apagar o passado é também uma forma de o construir, e que esse apagar, levado ao extremo, nos pode conduzir à loucura. Utilizei-me como duplo e captei uma série de imagens de mim próprio ao espelho no meu antigo estúdio, no Largo do Carmo, em Lisboa. Importou-me ser o duplo, o reflexo à procura da reflexão que nos devolve o olhar. Lembro-me de que queria que cada fotograma valesse por si mesmo e que o som fosse uma espécie de sussurro, uma voz-off, desafiante e estranhamente sedutora.

LPN: No vídeo, as fotografias são animadas. Não há propriamente filmagem?

NS: Não há filmagens, mas houve uma rodagem muito espartana. Passei uma tarde/noite sozinho no ateliê, com uma câmara automática digital rudimentar, um espelho e uma flanela preta. Captei uma quantidade de imagens; não as considero fotografias. Era o início da era digital, o que permitia este modo de trabalhar.

No dia seguinte, peguei no computador portátil e comecei a editar, a construir uma linha de tempo. Trabalhei a sequência de fotogramas, uma espécie de palimpsesto em que as imagens vão surgindo a partir das anteriores, com vazios intercalados entre elas.

Ou seja, quando o espectador se encontra na sala de exposição aparentemente vazia, as imagens de vídeo projetadas surgem da ausência, do nada, e aparecem como *flashes*. Estamos numa sala, ouvimos um sussurrar e, do nada,

recebemos uma sequência de flashadas que contém imagens. No fundo, procurei construir um monólogo de alguém que se está a apagar.

LPN: Em que momento do teu percurso surge este trabalho? Foi depois da residência na Künstlerhaus Bethanien?

NS: Depois da residência na Künstlerhaus Bethanien e antes de me mudar definitivamente para Berlim, estive em Lisboa durante um ou dois anos, a tentar reorganizar financeiramente a minha vida e a minha relação com as galerias comerciais.

Mas esta obra germina antes disso. Em 1997, em Chicago, tinha filmado situações de rua que me importavam, mas não sabia muito bem como editar essas imagens... O que fazer? Não queria utilizar imagens de pessoas que não conhecia, nem queria trabalhar com atores. Eu trabalho essencialmente sozinho. Preciso de me sentir só para trabalhar.

Berlim e a Bethanien foram muito marcantes. Foi lá que li toda a obra de Samuel Beckett, foi com essas leituras que pensei em mim como um escritor que constrói personagens, narradores, *plays* não através de palavras, mas sim de imagens e objetos. Comecei a pensar como os escritores: se eles podem construir narradores, eu também posso construir os meus próprios narradores.

LPN: E essas primeiras figuras vêm das imagens que tinhas feito em Chicago? Como funcionavam enquanto narradores?

NS: Sim. As figuras – como as obras *Radio* (2001) e *Solo* (2014–24) – são narradores mudos, comunicam pelo impacto que suscitam. Encontram-se suspensos, em pausa. Há algo de teatral, como se estivéssemos num teatro em que os atores, apesar de vestidos e no set, não estão a representar, estão apenas lá. São presenças.

Até hoje, construí umas vinte e cinco figuras. Cada uma delas começa por ser um pequeno nó. Uma tentativa de enfrentar algo que não consigo abarcar, algo que vivi, presenciei e que me persegue. É isso que me interessa, trabalhar esses nós na garganta. Encontrar essas vozes.

LPN: Na exposição, sugeriste que algumas das figuras fossem colocadas em relação com obras da coleção. O que procuravas com essa relação? E como se articula essa ideia com as obras da série “*Bindings*” que apresentamos na exposição?

NS: Queria ter duas figuras ali a descansar, a habitar o espaço, não ter apenas obras colocadas numa sala. Queria que a exposição estivesse habitada. Queria reforçar a ideia de par, que se vai desdobrando ao longo de toda a exposição: dois bolsos das mesmas calças – *Ruína (do avesso)* e *Goin’ Home (do avesso)* (ambas de 2014–25) –, duas mesas de trabalho – *1972–2025* e *2026–ongoing* (ambas de 2026) –, dois pares de “*Bindings*”, e por aí fora, até chegarmos aos pares de postais que constituem cada uma das “*Invisible Flowers*” (2021).

Queria regressar à ideia-base da edição cinematográfica que apliquei nas “Invisible Flowers”, como juntar duas imagens e provocar algo que é mais do que a soma das mesmas. Queria trabalhar o presente e a memória, o que temos diante de nós, o que já não está diante de nós.

Por coincidência, a série “Invisible Flowers” é também uma referência direta a *Hamlet* e será pela primeira vez emparelhada com a *Lady Macbeth*. Tudo isto sob o olhar de *Spinario* (2026).

LPN: Como funciona o processo de construção da série “Bindings”?

NS: Passei por um vendedor de rua, que tinha livros à venda no chão, no Jardim Constantino, em Lisboa. Encontrei a primeira edição de *Les merveilles de l'art antique*. Pensei que queria fazer uma série de peças a partir desse mesmo livro. Resolvi encomendar o livro, exatamente a mesma edição, trinta vezes pela internet, de forma que, durante um mês, recebesse todos os dias o mesmo livro pelo correio. As datas que aparecem nas peças são as datas em que os livros me foram entregues no estúdio. Fui fazendo uma peça por dia. Nesta exposição, apresento as obras *2018.1.1 aka Binding #1* (2018–25), *2018.1.8 aka Binding #8* (2018), *15.1.2018, Binding #15* (2018) e *2018.1.16 aka Binding #16* (2018–21).

A construção é extremamente simples e espartana: uma página do livro, um postal e uma ou duas barras de ferro compõem cada uma das obras da série. A dificuldade é encontrar, a cada dia, a afinação certa que me permita construir uma nova obra. Que acrescente algo e que seja independente da obra realizada no dia anterior.

Caso ninguém queira guardar estas obras – nem um colecionador, nem uma instituição, nem eu mesmo –, o postal, a folha do livro e a barra de ferro podem desanexar-se. A folha pode voltar ao livro, o postal ao álbum e a barra de ferro a ser poleia de uma estante da Olaio.

Parte das minhas obras são assim: elementos que se encontram, que se juntam durante um período de tempo e depois regressam às suas origens, às suas vidas anteriores.

LPN: Nos teus trabalhos aparecem muitas imagens encontradas, sobretudo postais. Como começou esse interesse e como foste das *pin-ups* às imagens de esculturas gregas?

NS: Comecei a comprar postais antigos em Berlim. Primeiro, sobretudo imagens de *pin-ups* americanas. Comecei a trabalhar sobre essas imagens, retirando o olhar, a expressão. Eram imagens dos anos 1950, trazidas pelos soldados americanos estacionados na Alemanha. Cabiam num bolso. Com elas construí, posteriormente, a minha série “Crystal Girls”. Num segundo momento, comecei a compilar imagens de esculturas gregas, cabeças que já não tinham o olhar. Os olhos tinham desaparecido com o tempo, com a usura. Isso interessa-me muito. A usura.

Entretanto, especializei-me em esculturas de autores desconhecidos. Quando a obra é órfã, sozinha, sem o contexto social do seu autor, só sobrevive até aos dias de hoje devido ao magnetismo da sua presença. Ou seja, a obra só foi cuidada por inúmeras pessoas ao longo de séculos devido ao seu valor intrínseco, como no caso de *Spinario*.

Spinario é ainda uma montagem, uma vez que os historiadores afirmam tratar-se de uma cópia de duas esculturas distintas, que desta forma juntam dois estilos (períodos) escultóricos diferentes. O torso parece pertencer a uma tradição e a cabeça a outra. Na verdade, é uma escultura com uma presença de tal modo fulminante que foi construído para ela o primeiro museu público, os Museus Capitolinos, em Roma, e, no entanto, ainda hoje não sabemos quem foi o seu autor.

LPN: O *Spinario* parece funcionar também como uma espécie de narrador da exposição, como se a exposição pudesse ser vista a partir do seu olhar. Falavas de uma ideia de cuidado associada a esse olhar.

NS: Sim. A obra que olha. Normalmente, o olhar está associado à vigilância, mas também pode ser atenção, cuidado, preocupação.

O *Spinario* esteve tão centrado a tratar ou a resolver qualquer coisa de vital que deixou o seu sofrimento para trás. Talvez seja essa a postura de alguns artistas.

LPN: Há uma outra peça em que essa relação entre objeto, memória e movimento parece particularmente evidente, o *Mapa (radiómetro) de mim mesmo* (2014–24). E há uma memória tua ligada a um bolso que parece importante para compreender essa ideia de cuidado.

NS: Quando era um jovem artista, fiz um retrato, um *Mapa (topográfico) de mim mesmo* (1996), em que eu definia e moldava uma espécie de território. Interessou-me recentemente fazer um *Mapa (radiómetro) de mim mesmo* (2014–24) que refletisse a minha relação atual de porosidade e de interdependência com os outros. O radiómetro é um objeto de vidro translúcido de aspeto frágil, mas visualmente encantatório, que reage à luz através de diferenças de temperatura. Ou seja, movimenta-se pela luz que recebe e, quanto mais forte for a intensidade lumínica, mais veloz é o movimento rotativo do radiómetro. Se não estiver exposto à luz solar, não se move.

O bolso, esse meu primeiro pequeno ateliê... Teria uns seis anos, estava em casa da minha avó e ajudei o porteiro do prédio a regar umas couves. (Nas traseiras do prédio havia uma pequena horta com galinhas.) No final da jornada de trabalho recebi como prémio um ovo. Fascinado, e com muito cuidado, coloquei o ovo no bolso das calças de bombazine e regressei a casa da minha avó. Ao tentar tirar o meu troféu do bolso, o ovo partiu-se. É uma memória muito simples, mas ficou comigo. Há qualquer coisa de encantamento e de

tragédia: uma coisa tão frágil e preciosa, e, depois, perceber que ela se parte. A fragilidade, uma permanente possibilidade de perda.

LPN: Vês-te como um cuidador? E isso leva-nos à tua relação com a coleção e com a conservação.

NS: Sim, muito. Dos materiais, dos objetos, dos ofícios... Há uma relação de cuidado que está muito presente no que faço. Os objetos comuns, que só sobrevivem se um grupo de pessoas, ou uma instituição, um museu, os quiser conservar. Por exemplo, uma imagem-postal que resgatei e incluí numa obra está agora em Serralves, permitindo que, no futuro, alguém se possa vir a relacionar com esse postal do mesmo modo que outra pessoa se relacionou com ele em 1904 e, por alguma razão que desconhecemos, assinalou essa data de forma muito cuidada sobre a própria imagem. Uma data importante apenas porque alguém escreveu aquilo num determinado dia, num determinado lugar. Hoje essa pessoa já não existe, mas aquele momento, aquela emoção, ficou. O facto de um postal ter sobrevivido até hoje já é, para mim, qualquer coisa de muito significativo. As minhas obras contêm muitos gestos como este.

Talvez seja também por isso que continuo a colecionar: há uma espécie de responsabilidade em guardar determinadas coisas. Salvar um objeto da chuva, da deterioração, do desaparecimento. E depois transformá-lo sem apagar completamente aquilo que ele foi.

LPN: A tua relação com os objetos parece ter mudado com o tempo. Durante muitos anos encontravas objetos nos mercados. Agora também recebes objetos que pertenciam à tua família.

NS: Sim, sempre comprei muitos objetos nos mercados. Recentemente, herdei os objetos da minha mãe. São mundos completamente diferentes. Uma coisa são as afinidades ficcionadas, que projeto sobre os objetos que encontro. Outra coisa é receber algo que pertencia à minha família, que faz parte da história, da vida de pessoas que me são muito queridas.

Para te dar um exemplo, ao arrumar os livros da minha mãe nas minhas estantes, de repente apercebi-me da quantidade de livros que tínhamos em comum e fiquei muito tocado. Por vezes exatamente as mesmas edições, por vezes deparei com traduções em línguas diferentes do mesmo livro... Imaginei a minha mãe a ler os livros, recordei-me a ler esses mesmos livros, essas mesmas palavras. Mas hoje os livros permanecem lado a lado, dois a dois na minha estante. Isto para te dizer que sou incapaz de fazer um trabalho com esses livros, mas tenho consciência de que essa vivência muito marcante está presente, por exemplo, nas peças *1972-2025* e *2026-ongoing* incluídas na exposição.

LPN: Essa relação com a memória familiar torna-se particularmente complexa quando falas do teu pai. E talvez

também ajude a compreender a importância que a construção de uma memória própria acabou por ter no teu trabalho.

NS: Os meus pais estudaram Belas-Artes no Porto e deram o salto para Bruxelas em meados dos anos 1960, para que o meu pai não tivesse de ir à guerra. Eu nasci em Bruxelas. Nasci como exilado.

As nossas casas eram sempre casas-estúdio. Talvez por isso tenha feito tantas residências: sempre me dei bem em casas-estúdio.

Mais tarde, o meu pai decidiu apagar toda a sua história. Não só a sua obra, mas tudo. Desfez-se de tudo: fotografias, objetos, móveis e inclusive da sua própria casa.

Acho que tornar-me artista me ajudou a respeitar e, em determinado momento, de certo modo, a superar essas suas decisões.

LPN: E a tua experiência fora de Portugal, sobretudo em Berlim, também parece ter sido fundamental para essa construção de memória e para a tua relação com os objetos encontrados.

NS: Sim, construí a minha vida sempre cá e lá. Primeiro em Bruxelas, onde nasci, e em Lisboa, onde vinha visitar os avós; mais tarde em Londres, onde vivi parte da minha adolescência; depois em Berlim e, agora, em Madrid, mas mantendo sempre um pé em Lisboa e outro noutra cidade.

Os mercados de Berlim eram muito importantes para a comunidade artística. Nos anos 2000 havia muitos artistas a trabalhar a memória da Europa, da Alemanha Oriental e Ocidental, as relações entre o mundo comunista e o capitalista.

É muito curioso perceber quão distintas são as feiras da ladra de cada país. Como a história de cada país e de cada época se reflete no que é destrahado. Em Portugal, neste momento, infelizmente, as feiras da ladra estão muito ricas e animadas devido à quantidade de famílias que estão a ser despejadas, e à quantidade de casas que estão a ser remodeladas, em que se substituem residentes por turistas e materiais nobres por pladur e laminados.

LPN: Muitas das tuas obras parecem resultar precisamente desse encontro entre encontrar, guardar e transformar. Isso é particularmente evidente nas colagens, onde procuras muitas vezes reduzir uma narrativa a dois elementos.

NS: Na fase de respigador de imagens, em que deambulo pelas feiras e casas de velharias, as imagens que tenho mais urgência em guardar são *misfits*, as que têm um estranho enquadramento, uma inscrição num sítio despropositado, um formato fora do comum, ou as que foram demasiado expostas e queimadas pela luz.

No trabalho de ateliê, dependo de milhares de imagens guardadas em gavetas e caixotes e de uma muito afinada memória visual. Procuro sempre chegar ao mínimo necessário. À imagem certa, que vai ao encontro de outra imagem certa. A imagem e o seu reflexo.

O que mais me importa é sempre o gesto de juntar, aproximar, separar e retirar coisas, no fundo, de editar.

Sempre que falo em editar, penso no quão importante o Jean-Luc Godard é na minha prática artística diária. Em especial a sua obra mais tardia.

Em cada uma das colagens da série “Invisible Flowers”, por exemplo, há apenas duas imagens. Há uma ideia muito simples de cinema: duas imagens, dois planos, criam uma terceira imagem. Não preciso de mais.

As “Invisible Flowers” são oferendas da Ophelia de *Hamlet*. No momento em que enlouquece, Ophelia começa a oferecer flores invisíveis aos seus vários interlocutores, cada flor tem um significado. Cada uma das minhas colagens corresponde a uma dessas flores.

Acho que me vou repetir, mas agrada-me incluir esta repetição nesta entrevista: há uma espécie de responsabilidade em guardar determinadas coisas. Salvar um objeto da chuva, da deterioração, do desaparecimento. E, depois, transformá-lo sem apagar completamente aquilo que ele foi.

LPN: Talvez seja aí que várias das coisas de que fomos falando – os narradores, os objetos, as imagens, as memórias e o cuidado – acabam por se encontrar.

NS: Sim. Talvez seja isso. Construir uma memória a partir de coisas que encontramos, mas sem deixar de perceber que essas coisas já tiveram outras vidas. Juntamo-las durante algum tempo, damos-lhes uma relação nova, e depois elas continuam a existir. É um trabalho de transformação, mas também de preservação.



Lady Macbeth (still), 2003
Video, cor, som
Video, colour, sound

LISTA DE OBRAS ARTWORK LIST

O conjunto de obras que integram a exposição pertence à Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. São igualmente apresentadas obras da Coleção da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves, e obras emprestadas pela Galeria Presença e pelo artista Noé Sendas.

The exhibition includes artworks from the Serralves Foundation—Museum of Contemporary Art Collection. Also on display are works from the Leal Rios Foundation Collection, held on loan at the Serralves Foundation, as well as works on loan from Presença Gallery and the artist Noé Sendas.

Invisible Flowers (Columbine II), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2402

Invisible Flowers (Daisies), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2403

Invisible Flowers (Columbine), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2404

Invisible Flowers (Pansy), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2405

Invisible Flowers (Rue), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2406

Invisible Flowers (Rosemary), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2407

Invisible Flowers (Fennel), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2408

Invisible Flowers (Long Purples), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2409

Invisible Flowers (Ragged Robin), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2410

Invisible Flowers (Violets), 2021
Tinta de offset sobre papel, colagem
Aquisição, 2023
86 × 61 cm
Offset printing inks on paper, collage
Acquisition, 2023
Inv. no. FS 2411

15.1.2018, Binding #15, 2018
Página de livro, postal, vidro, PVC e metal
Doação da Galeria Presença, 2022
27,5 × 34 × 2 cm
Book page, postcard, glass, PVC and metal
Donation by Presença Gallery, 2022
Inv. no. FS 2412

Radio, 2001
Resina epóxi, poliéster, têxteis, borracha e rádio de plástico
Depósito, 2022
70 × 60 × 55 cm
Epoxy resin, polyester, textiles, rubber and plastic radio
Deposit, 2022
Inv. no. LR 0160

Lady Macbeth, 2003

Vídeo, cor, som

Depósito, 2023

Video, colour, sound

Deposit, 2023

Inv. no. LR 0170

Eye Ghost, 2004

Cadeira, gira-discos, polaroids

Depósito, 2022

113 × 41 × 39,8 cm

Chair, record player, Polaroids

Deposit, 2022

Inv. no. LR 0171

Goin' Home (do avesso), 2014–25

Algodão, pedra, metal e sisal

Cortesia do artista

15 × 17 cm

Cotton, stone, metal and sisal

Courtesy of the artist

Inv. no. T25NS 0001

Solo, 2014–24

Resina epóxi, poliéster, roupa, sapatos e baquetas de madeira

Cortesia da Galeria Presença e do artista

50 × 170 × 70 cm

Epoxy resin, polyester, clothing, shoes and wooden drumsticks

Courtesy of Presença Gallery and the artist

Inv. no. T25NS 0002

Mapa (radiómetro) de mim mesmo, 2014–24

Vidro, papel refletor, madeira, metal

Cortesia do artista

38 × 28 × 28 cm

Glass, reflective paper, wood, metal

Courtesy of the artist

Inv. no. T25NS 0003

2018.11 aka Binding #1, 2018–25

Tintas de offset e impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel, vidro, ferro

Cortesia do artista

29 × 46 × 2 cm

Offset inks and silver gelatine photographic prints on paper, glass and iron

Courtesy of the artist

Inv. no. T26NS 0001

2018.18 aka Binding #8, 2018

Tintas de offset e impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel, vidro, ferro

Cortesia do artista

54,5 × 56 × 2 cm

Offset inks and silver gelatine photographic prints on paper, glass and iron

Courtesy of the artist

Inv. no. T26NS 0002

2018.116 aka Binding #16, 2018–21

Tintas de offset e impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel, vidro, ferro

Cortesia da Galeria Presença e do artista

27 × 34 × 2 cm

Offset inks and silver gelatine photographic prints on paper, glass and iron

Courtesy of Presença Gallery and the artist

Inv. no. T26NS 0003

1972–2025, 2026

Ferro, alumínio, madeira, PVC, vidro, algodão, pedra e impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel

Cortesia do artista

120 × 74 × 76 cm

Iron, aluminium, wood, PVC, glass, cotton, stone and silver gelatine photographic prints on paper

Courtesy of the artist

Inv. no. T26NS 0004

2026–ongoing, 2026

Ferro, alumínio, madeira, PVC, vidro, algodão, chumbo e impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel

Cortesia do artista

120 × 74 × 76 cm

Iron, aluminium, wood, PVC, glass, cotton, lead and silver gelatine photographic prints on paper

Courtesy of the artist

Inv. no. T26NS 0005

Ruína (do avesso), 2014–25

Algodão, pedra, metal e sisal

Cortesia do artista

15 × 17 cm

Cotton, stone, metal and sisal

Courtesy of the artist

Inv. no. T26NS 0006

Spinario, 2026

Impressão fotográfica, vidro, madeira e ferro

Dimensão variável

Cortesia da Galeria Presença e do artista

Photographic print, glass, wood, iron

Variable dimensions

Courtesy of Presença Gallery and the artist

Inv. no. T26NS 0007



LER
READ

William Shakespeare, *Hamlet*, 1601
James Joyce, *Ulisses*, 1922
Thomas Mann, *A montanha mágica*, 1924
Stig Dagerman, *A ilha dos condenados*, 1946
Samuel Beckett, *Molloy*, 1951
Sylvia Plath, *A campânula de vidro*, 1963

VER
SEE

Alain Resnais, *O último ano em Marienbad*, 1961
Federico Fellini, *8 1/2*, 1963
John Huston, *The Night of the Iguana*, 1964
Rainer Werner Fassbinder, *Katzelmacher*, 1969
John Cassavetes, *Uma mulher sob influência*, 1974
Jean-Luc Godard, *JLG/JLG Autorretrato em dezembro*, 1994

OUVIR
LISTEN

Johann Sebastian Bach (Berliner Philharmoniker – Herbert von Karajan, 1964–65), *Brandenburgische Konzerte*, 1721
José Afonso, *Cantigas do maio*, 1971
Talking Heads, *Speaking in Tongues*, 1983
Sonic Youth, *Dirty*, 1992
Radiohead, *OK Computer*, 1997
John Coltrane, *A Love Supreme (Deluxe Edition)*, 2002





With a multidisciplinary practice that combines photography, video, installation and sculpture, Noé Sendas (Brussels, 1972) has carved out a unique path within the Portuguese art scene of recent decades, characterised by a marked interest in the body and its performative encounter with the spaces we inhabit, drawing on mechanisms for presenting and representing reality that test the viewer's capacity for perspective. Drawing on literature, cinema, theatre and music, Noé Sendas's works create *mises en scène* that blur the lines between reality and enigma, autobiography and fiction, bringing together situations of normality and marginality in contemporary society. This exhibition features works from the Serralves Foundation Collection, the Leal Rios Collection – on loan to the Foundation's Collection – and the artist's own collection.



INTERVIEW WITH NOÉ SENDAS [JUNE 2026]

Noé Sendas's work is built upon relationships: between images and objects, presence and absence, memory and forgetting, fiction and experience. Photographs, sculptures, books, postcards and fragments of objects are removed from their contexts and arranged in new configurations, where each element retains something of its history whilst simultaneously taking on a new narrative function. In this conversation, focusing on the works brought together in the exhibition, the artist revisits some of these procedures and some of the memories associated with them, discussing the construction of characters and narrators, the act of collecting, and the idea of care that runs through his relationship with objects.

Luís Pinto Nunes (LPN): I'd like to start with the video *Lady Macbeth* (2003). There is a very clear reference in it to Shakespeare's tragedy *Macbeth*, specifically to the scene in which Lady Macbeth washes her hands in an attempt to erase the past. How did this connection with *Macbeth* arise, and how did the work develop from there?

Noé Sendas (NS): At the time, I was studying the classics, reading Shakespeare's complete works, and had just finished the video installation *Ophelia*.

I was interested in exploring the vertigo that drives someone to want to erase their past, bearing in mind that erasing the past is also a way of constructing it, and that this erasure, taken to the extreme, can lead us to madness. I used myself as a double and captured a series of images of myself in the mirror in

my old studio, in Largo do Carmo, Lisbon. It was important to me to be the double, the mirror image in search is cognitive process that returns our gaze. I remember wanting each frame to stand on its own, and for the sound to be a sort of whisper, a voice-over, defiant and strangely seductive.

LPN: In the video, the photographs are animated. Is there no actual filming?

NS: There's no filmed footage, but there was a very spartan shoot. I spent an afternoon and evening alone in the studio, with a rudimentary automatic digital camera, a mirror and a black flannel cloth. I captured a number of images; I don't consider them photographs. It was the dawn of the digital age, which made this way of working possible.

The next day, I took my laptop and began editing, constructing a timeline. I worked on the sequence of frames, a sort of palimpsest in which the images emerge from the previous ones, with gaps interspersed between them.

In other words, when the viewer finds themselves in the seemingly empty exhibition room, the projected video images emerge from the void, from nothing, and appear as *flashes*. We are in a room, we hear a whisper and, out of nowhere, we are presented with a sequence of flashes containing images. Ultimately, I sought to construct a monologue of someone who is fading away.

LPN: At what point in your career did this work emerge? Was it after the residency at Künstlerhaus Bethanien?

NS: After the residency at Künstlerhaus Bethanien and before moving permanently to Berlin, I spent a year or two in Lisbon, trying to get my finances in order and re-evaluate my relationship with commercial galleries.

But this work took shape before that. In 1997, in Chicago, I'd filmed street scenes that mattered to me, but I wasn't quite sure how to edit those images... What to do? I didn't want to use images of people I didn't know, nor did I want to work with actors. I work essentially on my own. I need to feel alone in order to work.

Berlin and Bethanien were very formative. It was there that I read the complete works of Samuel Beckett; it was through those readings that I came to think of myself as a writer who constructs characters, narrators and *plays* not through words, but through images and objects. I began to think like writers: if they can construct narrators, I too can construct my own narrators.

LPN: And do these early figures stem from the images you'd created in Chicago? How did they function as narrators?

NS: Yes. The figures – such as the works *Radio* (2001) and *Solo* (2014–24) – are silent narrators; they communicate through the impact they create. They are suspended, paused. There's something theatrical about it, as if we were in a theatre where the actors, although dressed and on set, aren't performing; they're simply there. They are presences.

To date, I've created around twenty-five figures. Each one begins as a small knot. An attempt to confront something I

cannot fully grasp, something I've experienced, witnessed, and which haunts me. That is what interests me: working those knots in my throat. Finding those voices.

LPN: In the exhibition, you suggested that some of the figures be placed in relation to works from the collection. What were you seeking with that relationship? And how does that idea relate to the works from the 'Bindings' series that we are presenting in the exhibition?

NS: I wanted to have two figures there, resting, inhabiting the space, not just works placed in a room. I wanted the exhibition to be inhabited. I wanted to reinforce the idea of a pair, which unfolds throughout the entire exhibition: two pockets of the same trousers – *Ruína (Inside out)* and *Goin' Home (Inside out)* (both 2014–25) –, two workbenches – *1972–2025* and *2026–ongoing* (both 2026) –, two pairs of 'Bindings', and so on, right up to the pairs of postcards that make up each of the 'Invisible Flowers' (2021).

I wanted to return to the basic idea of film editing that I applied to the 'Invisible Flowers' – how to bring two images together and create something that is more than the sum of its parts. I wanted to explore the present and memory, what lies before us, and what is no longer before us.

Coincidentally, the 'Invisible Flowers' series is also a direct reference to *Hamlet* and will be paired with *Lady Macbeth* for the first time. All of this under the gaze of *Spinario* (2026).

LPN: How does the process of creating the 'Bindings' series work?

NS: I passed a street vendor who was selling books on the ground in Jardim Constantino, in Lisbon. I came across the first edition of *Les merveilles de l'art antique*. I thought I'd like to create a series of works based on that very book. I decided to order the book – exactly the same edition – thirty times online, so that, for a month, I would receive the same book in the post every day. The dates that appear on the works are the dates on which the books were delivered to my studio. I produced one piece per day. In this exhibition, I am presenting the works *2018.1.1 aka Binding #1* (2018–25), *2018.1.8 aka Binding #8* (2018), *15.1.2018, Binding #15* (2018) and *2018.1.16 aka Binding #16* (2018–21).

The construction is extremely simple and spartan: a page from the book, a postcard and one or two iron bars make up each piece in the series. The challenge lies in finding, each day, the right balance that allows me to create a new piece – one that adds something and is independent of the piece created the previous day.

Should no one wish to keep these works – neither a collector, nor an institution, nor even myself – the postcard, the page from the book and the iron bar can be separated. The page can return to the book, the postcard to the album and the iron bar can serve as a pulley on an Olaió bookcase.

Some of my works are like this: elements that come together, that remain united for a period of time and then return to their origins, to their previous lives.

LPN: Many found images appear in your work, particularly postcards. How did this interest begin, and

how did you move from *pin-ups* to images of Greek sculptures?

NS: I started buying old postcards in Berlin. At first, mainly images of American *pin-ups*. I began working on these images, stripping away the gaze, the expression. They were images from the 1950s, brought over by American soldiers stationed in Germany. They fit in a pocket. I later used them to create my 'Crystal Girls' series. Subsequently, I began compiling images of Greek sculptures – heads that no longer had a gaze. The eyes had disappeared over time, through wear and tear. That interests me greatly. Wear and tear.

Meanwhile, I have specialised in sculptures by unknown artists. When a work is orphaned, standing alone, stripped of its creator's social context, it survives to the present day solely because of the magnetism of its presence. In other words, the work has been cared for by countless people over the centuries solely because of its intrinsic value, as in the case of the *Spinario*.

Spinario is also a composite, as historians maintain that it is a copy of two distinct sculptures, thus combining two different sculptural styles (periods). The torso appears to belong to one tradition and the head to another. In fact, it is a sculpture with such a striking presence that the first public museum, the Capitoline Museums in Rome, was built specifically for it; and yet, even today, we do not know who its creator was.

LPN: The *Spinario* also seems to function as a sort of narrator for the exhibition, as if the exhibition could be viewed through its gaze. You spoke of an idea of care associated with that gaze.

NS: Yes. The work that gazes. Normally, the gaze is associated with surveillance, but it can also be attention, care, concern.

The *Spinario* was so focused on tending to or resolving something vital that it left its suffering behind. Perhaps that is the stance of some artists.

LPN: There is another piece in which this relationship between object, memory and movement seems particularly evident: *Map (Radiometer) of Myself* (2014–24). And there is a memory of yours linked to a pocket that seems important for understanding this idea of care.

NS: When I was a young artist, I created a portrait, a *Map (Topographical) of Myself* (1996), in which I defined and shaped a kind of territory. I recently became interested in creating a *Map (Radiometer) of Myself* (2014–24) that would reflect my current relationship of porosity and interdependence with others. The radiometer is a translucent glass object that looks fragile yet is visually enchanting, and which reacts to light through temperature differences. In other words, it moves in response to the light it receives, and the greater the light intensity, the faster the radiometer rotates. If it is not exposed to sunlight, it does not move.

My pocket, that first little studio of mine... I must have been about six years old; I was at my grandmother's house and helped the caretaker water some cabbages. (At the back of the block there was a small vegetable patch with chickens.) At the end of the day's work, I received an egg as a reward. Fascinated, and very carefully, I put the egg

in the pocket of my corduroy trousers and went back to my grandmother's house. When I tried to take my prize out of my pocket, the egg broke. It's a very simple memory, but it has stayed with me. There's something enchanting and tragic about it: something so fragile and precious, and then realising that it breaks. Fragility – a constant possibility of loss.

LPN: Do you see yourself as a caretaker? And that brings us to your relationship with the collection and with conservation.

NS: Yes, very much so. Of the materials, the objects, the crafts... There's a relationship of care that's very much present in what I do. Ordinary objects, which only survive if a group of people, or an institution, a museum, wants to preserve them.

For example, a picture postcard that I salvaged and included in a work is now at Serralves, allowing someone in the future to connect with that postcard in the same way that another person connected with it in 1904 and, for some reason unknown to us, carefully marked that date on the image itself. An important date simply because someone wrote it down on a particular day, in a particular place. That person no longer exists today, but that moment, that emotion, remains. The fact that a postcard has survived to this day is, for me, something deeply significant. My works contain many gestures like this.

Perhaps that is also why I continue to collect: there is a sort of responsibility in keeping certain things. To save an object from the rain, from deterioration, from disappearing. And then to transform it without completely erasing what it once was.

LPN: Your relationship with objects seems to have changed over time. For many years you used to find objects at markets. Now you also receive objects that belonged to your family.

NS: Yes, I've always bought lots of objects at markets. Recently, I've inherited my mother's belongings. They're completely different worlds. It's one thing to project fictionalised affinities onto the objects I find. It's quite another to receive something that belonged to my family, that's part of the history and lives of people who are very dear to me.

To give you an example, whilst arranging my mother's books on my shelves, I suddenly realised just how many books we had in common, and I was deeply moved. Sometimes they were exactly the same editions; sometimes I came across translations of the same book into different languages... I pictured my mother reading the books; I remembered reading those very same books, those very same words. But today the books remain side by side, in pairs on my bookshelf. I say this to tell you that I am unable to create a work using these books, but I am aware that this deeply significant experience is present, for example, in the pieces *1972–2025* and *2026–ongoing* included in the exhibition.

LPN: This relationship with family memory becomes particularly complex when you speak of your father. And perhaps it also helps to understand the importance that the construction of your own memory ultimately had in your work.

NS: My parents studied Fine Art in Porto and made the move to Brussels in the mid-1960s, so that my father wouldn't have to go to

war. I was born in Brussels. I was born an exile.

Our homes were always studio-homes. Perhaps that's why I've done so many artist residencies: I've always felt at home in studio-homes.

Later on, my father decided to erase his entire history. Not just his work, but everything. He got rid of everything: photographs, objects, furniture and even his own home.

I think that becoming an artist helped me to respect and, at a certain point, in a way, to move beyond those decisions.

LPN: And your experience outside Portugal, particularly in Berlin, also seems to have been fundamental to this construction of memory and to your relationship with found objects.

NS: Yes, I've always built my life here and there. First in Brussels, where I was born, and in Lisbon, where I used to visit my grandparents; later in London, where I spent part of my adolescence; then in Berlin and, now, in Madrid, but always keeping one foot in Lisbon and the other in another city.

The markets in Berlin were very important to the artistic community. In the 2000s, there were many artists working on the memory of Europe, of East and West Germany, and the relations between the communist and capitalist worlds.

It's fascinating to realise just how different each country's flea markets are. How the history of each country and each era is reflected in what gets cleared out. In Portugal, at the moment,

unfortunately, the flea markets are very well-stocked and bustling due to the number of families being evicted, and the number of houses being refurbished, where residents are being replaced by tourists and high-quality materials by plasterboard and laminates.

LPN: Many of your works seem to stem precisely from this interplay between finding, keeping and transforming. This is particularly evident in your collages, where you often seek to reduce a narrative to just two elements.

NS: During the image-scavenging phase, when I wander through flea markets and second-hand shops, the images I feel most compelled to keep are *misfits* – those with a strange framing, an inscription in an incongruous place, an unusual format, or those that have been overexposed and burnt by the light.

In my studio work, I rely on thousands of images stored in drawers and boxes and on a highly refined visual memory. I always strive to reduce things to the essential minimum. The right image, which meets another right image. The image and its reflection.

What matters most to me is always the act of bringing things together, drawing them closer, separating them and removing them – in essence, editing.

Whenever I speak of editing, I think of just how important Jean-Luc Godard is to my daily artistic practice. Especially his later work.

In each of the collages from the 'Invisible Flowers' series, for example, there are only two images. There is a very simple cinematic idea: two images, two shots, create a third image. I need nothing more.

The 'Invisible Flowers' are offerings from Ophelia in *Hamlet*. The moment she goes mad, Ophelia begins to offer invisible flowers to her various interlocutors; each flower has a meaning. Each of my collages corresponds to one of these flowers.

I realise I'm repeating myself, but I'm happy to include this repetition in this interview: there's a kind of responsibility in preserving certain things. To save an object from the rain, from deterioration, from disappearing. And then to transform it without completely erasing what it once was.

LPN: Perhaps that is where many of the things we've been talking about – the narrators, the objects, the images, the memories and the care – ultimately converge.

NS: Yes. Perhaps that's it. Building a memory from things we find, whilst remaining aware that these things have already had other lives. We bring them together for a while, give them a new relationship, and then they continue to exist. It is a work of transformation, but also of preservation.



EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Organização
Organisation
Fundação de Serralves – Museu
de Arte Contemporânea, Porto

Direção comercial, marketing
e mecenato
*Commercial, marketing and
development department*
Carina Bastos

Curadoria
Curator
Luís Pinto Nunes

Produção e assistência curatorial
*Production and curatorial
assistance*
Carlos Magalhães

Registo
Registrar
Rosário Marcelino

Coleção
Collection
Filipe Duarte, Helena Abreu,
Clarissa Lima

Educação Artes
Art Education
Inês Pina, Beatriz Sarmento

PUBLICAÇÃO
PUBLICATION

Conceito
Concept
Luís Pinto Nunes

Coordenação
Coordination
Sílvia Sacadura

Texto
Text
Luís Pinto Nunes

Edição
Copy-editing
Rita Almeida Simões

Conceção gráfica
Design
Hugo Sousa

Créditos fotográficos
Photographic credits
© Filipe Braga, Fundação de
Serralves, Porto; cortesia do
artista

Pré-impressão, impressão e
acabamento
Pre-press, printing and binding
Printgreen



A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida a partir desse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível mundial. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma constante atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade, no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves, que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento, contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

O programa de Itinerâncias da Coleção de Serralves, iniciativa que visa promover a descentralização e a democratização do acesso à cultura, é um dos mais importantes pilares de atuação da Fundação. Planeado em colaboração com as Autarquias Fundadoras de Serralves, este programa abrange todo o território nacional, permitindo o alargamento da rede de acesso e de aproximação das populações fora dos grandes centros urbanos à arte contemporânea.

As exposições concebidas no âmbito deste programa contam com o envolvimento ativo de diversos artistas representados na Coleção e com a apresentação de obras inéditas e de novas aquisições, consolidando laços com a comunidade artística e promovendo a construção e partilha de conhecimento em torno da Coleção. Anualmente são desenvolvidas novas propostas expositivas adaptáveis a diferentes contextos, contemplando exposições individuais e coletivas que cruzam diferentes gerações e práticas artísticas.

Cada exposição é acompanhada por um programa educativo que contempla atividades dirigidas a diferentes públicos, como visitas orientadas, oficinas para famílias e ações de formação para educadores e professores.

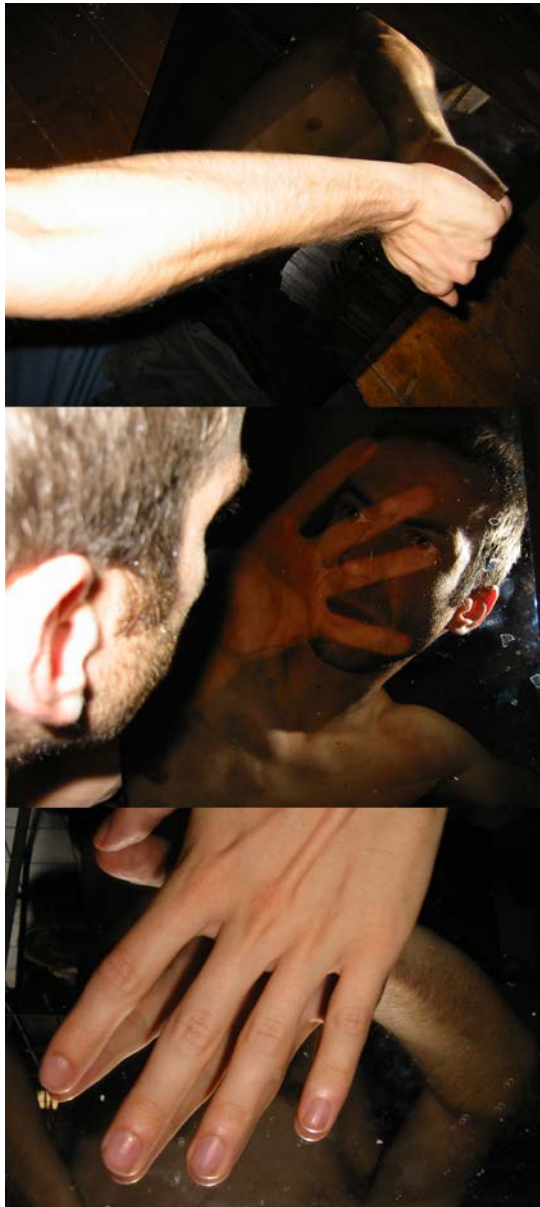
The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection closely follows the developments in twenty-first-century creation, particularly in regard to the relationship between visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection comprises works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection.

The Touring Exhibitions Programme of the Serralves Collection, an initiative that aims to promote the decentralisation and democratisation of access to culture, is one of the Foundation's cornerstones. Planned in collaboration with the Serralves Founding Municipal Councils, this programme extends nationwide, bringing contemporary art to communities outside of major urban centres.

The exhibitions conceived for this programme rely on the active involvement of various artists represented in the Collection and on the presentation of new acquisitions and previously unseen works, consolidating ties with the artistic community and promoting the construction and dissemination of knowledge about the Collection. Each year the programme's curatorial team develops new exhibitions adapted to different contexts, including solo and group exhibitions that cross different generations and artistic practices.

Each exhibition is complemented by an educational programme featuring activities aimed at different audiences, such as guided tours, family workshops and training sessions for educators and teachers.



FORUM ARTE BRAGA

Edifício do Altice Forum Braga, Av. Dr. Francisco Pires
Gonçalves, 4715-558 Braga

Contactos:

Information:

Tel.: + 351 253 208 230

Email: info@forumartebraga.com

Website: www.forumbraga.com

Horário

Opening hours:

Segunda a sexta

Monday to Friday

10h00-18h00

Sábado

Saturday

10h00-17h00

Domingo

Sunday

mediante abertura do Forum Arte Braga

according to opening of Forum Arte Braga

29 SET
2026 – 08 JAN
2027

FORUM ARTE
BRAGA

SERRAVES

 **FORUM
Braga**

 **INVEST
Braga**

**FORUM
ARTE
BRAGA**

BRAGA
SOA A FUTURO.

*dg*ARTES DIREÇÃO GERAL
DAS ARTES



rpac

rede portuguesa
de arte contemporânea