

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes

Relatório de aula teórico-prática

## O tema do duplo na obra de Jorge Molder



Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica  
Assistente Estagiário Lic. Delfim José Gomes Ferreira Sardo

2000

## **O tema do duplo na obra de Jorge Molder**

Relatório de uma aula teórico-prática no âmbito da disciplina de

Estudos de Arte

Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica

## Indice

1. Enquadramento da aula no programa da disciplina de Estudos de Arte	4
1. Principais objectivos definidos	8
1. Plano da aula	9
I- O tema do Duplo na Obra de Jorge Molder	10
II- Bibliografia	52
4. Anexos	65

# **1. Enquadramento da aula no programa da disciplina de Estudos de Arte**

## **1.1 A disciplina de Estudos de Arte no plano curricular**

A disciplina de Estudos de Arte, insere-se no plano curricular do 5º ano para as Licenciaturas em Pintura e Escultura sendo opcional para as Licenciaturas em Design de Equipamento e Design de Comunicação.

Trata-se de uma disciplina híbrida, no sentido em que aglutina metodologias oriundas da História de Arte, mas também da Estética e das disciplinas associadas aos problemas hermenêuticos da obra de arte para uma abordagem holística do fenómeno artístico.

Tendencialmente interdisciplinar, a disciplina de Estudos de Arte procura convocar os conhecimentos desenvolvidos ao longo do percurso académico do aluno, aplicando-os sobre a concreção das questões suscitadas pela fruição da obra de arte. Na situação particular de uma Faculdade de Belas Artes, os processos de fruição cruzam-se, necessariamente, com as questões ligadas aos processos criativos, com os quais os alunos mantêm uma relação de proximidade vivencial.

Assim, a disciplina de Estudos de Arte solicita uma abordagem que, partindo das Ciências da Arte, se desloque para um campo próximo em relação à compreensão dos processos criativos.

Esta circunstância resulta numa abordagem dupla: por um lado, é necessária uma relação de intimidade com a criação artística que os alunos, pela sua apetência e praxis requerem; por outro lado, é importante cotejar essa ligação criativa com as metodologias próprias de abordagens teóricas da obra de arte, em perspectivas históricas, estéticas, ou através da compreensão dos processos de imanentização das experiências artísticas.

## **1.2. Objectivos gerais do programa da disciplina**

Partindo destes pressupostos, os objectivos definidos para o programa de Estudos de Arte no qual se insere esta aula teórico-prática são os seguintes:

- I. desenvolver no aluno a capacidade analítica acerca da produção artística hodierna;
- II. fomentar a aquisição de uma visão transdisciplinar na interpretação da obra de arte;
- III. estimular a utilização de perspectivas diacrónicas na compreensão dos processos artísticos;
- IV. fornecer sistemas intelectuais de referência que o aluno possa utilizar na criação de uma consciência fruitiva.

## **1.3. Temas gerais do programa**

Desta forma, o programa definido centra-se sobre os processos de desenvolvimento da arte contemporânea, localizando a atenção crítica em momentos que representam esforços de problematização do objecto artístico. Tomou-se como núcleo central o processo de questionamento da obra de arte durante os anos 60, perseguindo as suas origens nas vanguardas históricas, bem como no surrealismo.

Depois deste processo “genealógico”, o programa centra-se sobre três temas fundamentais:

- A alteração discursiva como um dos dispositivos estéticos mais relevantes no século XX, desde a importância do primitivismo até aos desenvolvimentos das artes do corpo;

- O minimal, tomado como um processo de reavaliação do papel do espectador e do re-equacionar dos mecanismos perceptivos e da sensação; e finalmente,
- A relação entre as vanguardas e o senso comum, a partir do paradoxo que consiste no facto dos pressupostos das segundas vanguardas do século XX partirem, invariavelmente, do binómio arte / vida tendo, contraditoriamente, gerado uma situação de ruptura com o senso comum.

#### **1.4. Abordagem metodológica**

Ao longo do ano, o programa é cruzado com a análise da obra de autores que colocam questões relevantes em qualquer das áreas focadas.

O critério de selecção destes autores não é o da exemplaridade. Bem pelo contrário, pretende-se encontrar situações não-tipificadas que, relativizando o carácter programático das tendências artísticas, geram a reflexão diagonal sobre os processos criativos, convocando referências diversificadas.

Pedagogicamente, para este fim, privilegia-se o método expositivo pautado por apresentações, que fazem recurso a material iconográfico, através de diapositivos e vídeo, se acessível para o autor em causa.

Dada a índole declaradamente teórico-prática da disciplina de Estudos de Arte, o ano lectivo é pontuado, ainda, por aulas-debate suscitadas por visitas às principais exposições disponíveis no calendário museológico local.

## **1.5 A aula no programa da disciplina**

A aula sobre Jorge Molder insere-se, precisamente, dentro deste ponto de vista. Trata-se de analisar um autor que, por um lado, é revelador da importância do auto-retrato na arte portuguesa desde o final do século XIX (desde Aurélia de Sousa e António Carneiro) e, por outro, testemunha a densidade do processo criativo, num sentido universalista.

## 2. Objectivos da aula teórico-prática

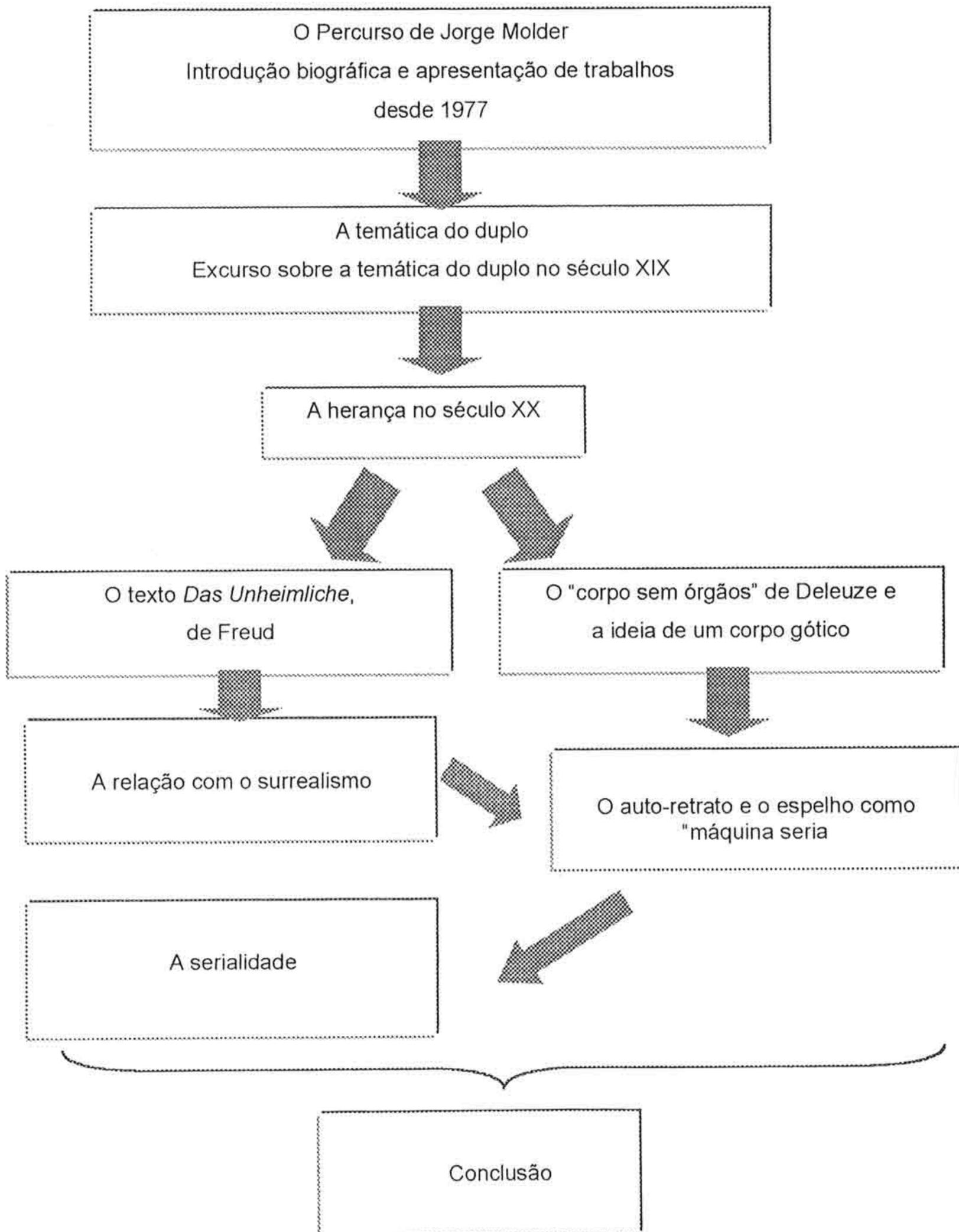
Os objectivos específicos definidos para esta aula são os seguintes:

- I. Sensibilizar para a originalidade e o carácter excêntrico em relação aos movimentos artísticos da obra de Jorge Molder;
- II. Desenvolver a análise dos processos criativos no caso específico da obra de Jorge Molder;
- III. Fomentar a compreensão do cruzamento de referências culturais no percurso deste artista, numa perspectiva de análise da capacidade ficcional da obra;
- IV. Incrementar a apetência pelo estudo do percurso dos autores portugueses contemporâneos.

Simultaneamente, dada a especificidade do trabalho de Molder, procura-se estimular o interesse pelo cruzamento entre o universo da literatura e das artes visuais, de que Jorge Molder é um exemplo particularmente complexo.

### 3. Plano da aula

O plano geral da aula é o seguinte:



## O tema do duplo na obra de Jorge Molder

### Introdução

O trabalho de Jorge Molder, artista que usa a fotografia como sua forma expressiva, é sobre a duplicidade. Esta duplicidade parte de uma ficção de um outro, personagem que o artista constrói a partir da utilização do seu próprio corpo em auto-retratos -- que deixam de o ser porque a figura que neles surge não resulta de nenhuma busca de autenticidade no interior do seu autor, mas, pelo contrário, é uma figura ficcional. A característica mais marcante desta persistência na duplicidade é a sua não-resolução numa narrativa.

Não se trata, portanto, de construir uma narrativa, uma história, mas de sinalizar áreas de ficção que se relacionam com referências literárias, cinematográficas e artísticas, ou quotidianas. Estas referências ligam-se de uma forma frequentemente intuitiva e não obedecem a um programa ideológico de estabelecimento de um universo, mas definem, de uma forma fluida, uma extensa rede de possibilidades combinatórias.

Assim, quer através da utilização de fotografias a preto e branco de grande formato, quer na utilização de *polaroids* (Molder usa uma SX 70), quer através da utilização de chapas de zinco impressas em positivo, ou mesmo nas suas mais recentes explorações da imagem videográfica e seus correlatos digitais, o artista define um ambiente, uma teia de relações, frequentemente melancólicas, em torno de um universo povoado de espelhos.

Esta forma de procedimento de Jorge Molder consubstancia-se num paradoxo:

-por um lado, as suas imagens são, **facticamente, simples**: são retratos em que o artista se utiliza como modelo, sobretudo nos trabalhos posteriores a 1987, em situações que são simples e secas (olha, está deitado, assume uma posição). Por vezes, como acontece nalgumas séries, existem imagens de objectos (como em *The Portuguese Dutchman*, *Conrad* ou *The Secret Agent*); ou então, o que é característico das séries mais recuadas, apresenta lugares (como em *Zerlina*).

-Por outro lado – e aqui reside o carácter paradoxal-- estas imagens constroem uma **complexidade**.

Esta complexidade surge sob a forma da *complicatio*<sup>1</sup>, no mesmo sentido em que James Joyce a constroi, produzindo uma espécie de ressonância interna, na acepção em que Gombrowicz fala de séries divergentes<sup>2</sup>.

Por último, e para estabelecer um primeiro quadro sobre a obra de Molder, resta acrescentar que a escala das suas imagens é de rigorosa importância. A ampliação de fotografias para uma dimensão de cerca de 1 metro quadrado faz com que a imagem fotográfica não se deixe cativar da pura opticalidade, mas, pelo contrário, defina um campo de relação corporal com o observador, embora na utilização do pequeno formato (nos zínco e nas polaroids, que o artista nunca amplia) essa opticalidade seja utilizada como dispositivo de referência espacial, fazendo-nos aproximar de imagens que, por vezes são quase miniaturas<sup>3</sup>.

As suas imagens são, portanto, **imagens corporalizadas** (porque apelam para a nossa auto-consciência corporal) inscrevendo-se, nesse sentido, na tradição nascente a partir dos anos sessenta, de desprendimento da fotografia em relação aos seus parâmetros ópticos e reprodutivos de presença.

Trata-se, em qualquer dos casos, de imagens que são concebidas para ser vistas e cuja reprodução não substitui, em caso algum, a sua presença.

Para compreendermos um pouco a complexidade deste universo, será necessário reflectir sobre alguns aspectos do seu trabalho, sempre tomando em consideração que se trata de uma teia, isto é, não basta definir unicamente perspectivas mas, mais do que isso, é necessário tentar seguir os planos de ressonância que a obra vai construindo..

É um facto, no entanto, que este universo de referências é povoado por um enorme conjunto de textos, quer em alusões explícitas, como é o caso de Conrad<sup>4</sup>, quer de formas mais subterrâneas, como as alusões a Joyce, a Gombrowicz, a George Perec, a Jorge Luis Borges a ou essa figura sempre tutelar e quase subliminar na sua obra que é Fernando Pessoa; mas também se trata de um universo de remissões para outras imagens – de Paul Outerbridge, Weegee, Magritte, Bacon, Hopper – ou do cinema – Murnau, Fritz Lang, Manuel de Oliveira .

Um outro aspecto que importa ressaltar para um primeiro enquadramento da obra de Molder é a **serialidade**. O seu trabalho realiza-se em séries que têm vindo a reforçar a questão da **repetição como processo criativo**. Na base desta atitude está uma memória do surrealismo e de Freud, mais do que um dispositivo linguístico. As séries mais recentes, nomeadamente, incluem exclusiva (ou quase exclusivamente) imagens de si mesmo que, no entanto, se caucionam pelo sentido que cada imagem confere à anterior. Não é por acaso que este processo, no seu percurso particular, estabelece um eixo entre o carácter progressivamente minimal<sup>5</sup> das suas imagens e o universo surrealista.

## O percurso de Jorge Molder

O percurso de Jorge Molder iniciou-se, em termos da realização da sua primeira exposição individual, em 1977.

Esse primeiro período da sua obra centrava-se, sobretudo, na produção de imagens de lugares, sítios de memória e desvanecimento. A sua primeira série (intitulada *Vilarinho das Furnas (uma encenação)*, *Paisagens com Água, Casas e um Trailer*, 1977) consistia num conjunto de imagens de uma instalação de uma outra artista portuguesa, Ana Hatherly. Testemunho de um tempo perdido -- a instalação incidia sobre uma aldeia comunitária em Portugal que, nesse ano, foi evacuada e submergida pelas águas de uma barragem. Essas imagens inauguravam o sentido nostálgico de toda a primeira fase da obra de Molder, em torno da ideia de perda -- que se viria a manifestar sempre, mas sobre outras formas, até às séries mais recentes -- mas também sobre o carácter de referência interna (de *Cabinet d'Amateur*) como obra dentro da obra<sup>6</sup>. O testemunho destes anos de início de percurso pode encontrar-se no livro *Uma Exposição*<sup>7</sup>, realizado em conjunto pelo artista e pelos poetas portugueses João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. As imagens que Molder apresenta são oriundas de uma proximidade em relação ao universo de Edward Hopper, de que lhe interessa o sentido de abandono e a proximidade em relação ao cinema negro americano -- Dashiell Hammet é outro dos seus referenciais. São todas imagens nocturnas, de locais abandonados ou povoados por um ou outro vulto, figuras não identificadas que vagueiam em espaços de memória. A única excepção é uma fotografia que o artista coloriu -- que comporta a legenda muito *hopperiana* "trabalho no Phillies até tarde" -- e que é um auto-retrato enquanto *outro*, na medida em que o artista não é, tão-pouco, reconhecível na figura do empregado que se debruça sobre um balcão de bar.

A1-B1

A primeira das séries de Molder que estabelece um padrão em relação à suavidade tonal destes primeiros trabalhos é *Um Dia Cinzento*, de 1983, seguido posteriormente pela série de imagens que fez em diálogo com o artista português Jorge Martins. A2 – B2

Este conjunto de trabalhos, intitulados *O fazer suave do preto e branco*, datado de 1985, estabelecia um programa comparativo entre a fotografia e a prática do desenho, relacionando o espectro tonal das imagens de Molder com o trabalho abstracto de desenho de Martins<sup>8</sup>.

A série *Ethos*, que se seguiu, inicia o processo de utilização de chapas de zinco impressas em positivo, processo que só viria a ser retomado em 1998, na série *PI*, sobre as entradas de luz no Panteão de Roma.

No ano seguinte à realização de *Ethos*, Jorge Molder começa a apresentar auto-retratos. De facto, estes (assim denominados) auto-retratos, mostrados pela primeira vez em Montpellier, reúnem fotografias desde 1981 e começam a definir uma situação que seria fundamental na evolução posterior do seu trabalho: a **passagem dos auto-retratos para uma ampla categoria de auto-representação,**

**expurgada de conotações introspectivas.** Enfim, não se tratava já para Molder de realizar uma pesquisa auto-biográfica, mas de introduzir um personagem em trânsito. Entre este primeiro ensaio de apresentação de trabalhos de auto-representação e a sua prática sistemática, como elemento central das séries que vem produzindo – ou mesmo como elemento exclusivo, como é o caso dos trabalhos *TV*, *Anatomia e Boxe*, *CD*, *Corredor* e, mais recentemente, *Cosmos Delete* A3—B3

– Molder produziu dois conjuntos de trabalhos essenciais no seu percurso: *Zerlina, Uma Narrativa*, de 1988, conjunto de imagens que estabelecem um percurso em torno do livro *Die Schuldlosen* de Herman Broch e *Cabinet d'Amateur*. O primeiro destes trabalhos segue o percurso de uma ausência insinuada em espaços e adereços. Curiosamente, algumas destas imagens encontram-se muito próximas de uma lógica de auto-representação, ficando difuso o estatuto desse A4 – B4

ausente ; serão as personagens de Broch convocadas, ou o próprio artista?

O segundo destes trabalhos, *Cabinet d'Amateur*, do mesmo ano, é o resultado de uma colaboração com o artista português Gäetan que, como Molder, trabalha exclusivamente o auto-retrato, em desenhos realizados ao espelho, simultâneamente irónicos, eruditos e obsessivos. Não é essa, no entanto, e em primeira instância, a natureza das imagens que Molder criou para esta colaboração, que, mais uma vez, são imagens de espaços – a casa de Gäetan – onde se insinuam, permanentemente, duplos (imagens de estatuas gémeas) uma vez mais, o espaço de uma ausência, mas já, também, uma presença sistemática (em boa parte intuída) de que o assunto da série é a possibilidade do auto-retrato. À semelhança do que se veio a passar com a série *Zerlina*, Molder também considera algumas destas imagens como auto-retratos, no sentido em que questionam directamente o estatuto da subjectividade do criador, fendido na duplicidade da autoria da série. O título desta obra (e a esta temática voltaremos adiante) parece fazer uma alusão a uma das referências permanentes de Molder, George Perec. De facto, embora o título da série coincida com o título homónimo de Perec – e toda a obra de Molder se possa ler segundo um lógica de *Cabinet d'Amateur*, como Perec a constrói – não se trata, ainda, de uma alusão ao escritor francês<sup>9</sup>.

A partir da série *The Portuguese Dutchman*, de 1990, o carácter de auto-representação começa a definir-se como o centro efectivo da obra de Molder, ao mesmo tempo que as imagens se adensam.

Aliás, o próprio título da série invoca um episódio auto-biográfico: o pai de Molder natural da Hungria, veio para Portugal em 1933. Na viagem que o levou a atravessar a Europa mudou o seu nome (originalmente Molnar) para Molder, que, em Holandês também – à semelhança da versão húngara -- significa “moleiro”. Sendo a única referência auto-biográfica (e discretíssima) que o autor efectua, ela

A5—B5

A6—B6

A7 – B7

premoniza a crescente importância no seu trabalho da figura do **duplo** – a **dupla identidade**, a **duplicidade do sentido** ; a partir desta obra<sup>10</sup>, um ambiente progressivamente mais dramático vai-se instalando, que terá continuidade em *Joseph Conrad*, do ano seguinte e em *The Secret Agent* (título de uma novela de Conrad de 1907, que narra a história de um agente duplo em Londres, em 1900, a partir de uma história real de um atentado perpetrado contra o Observatório de Greenwich em 1894, embora o artista não reconheça nenhuma ligação entre o título desta série e a novela do escritor<sup>11</sup>).

A8—B8

O universo de Conrad fascina o artista (como também o universo de Melville) e as imagens da série *Joseph Conrad*<sup>12</sup> estabelecem um **ambiente gótico** que envolve em mistério a representação de gestos e objectos, num universo lúgubre e segredo ( um punhal, um candelabro, uma pequena caixa com papéis enrolados). A única imagem desta série, no entanto, que faz alusão directa a um texto específico de Conrad é a imagem de dois aparos, nascida de uma pequena história contada pelo escritor na introdução a *Tales of the Unrest*: conta o escritor que um dia, dando largas, por uma vez, a um impulso sentimental, decidiu guardar um aparato com que tinha escrito *An Outcast* e *The Lagoon*; guardou-o numa caixa de madeira que continha um pouco de tudo – objectos inclassificáveis. De tempos a tempos, mexendo na caixa, encontrava, com alguma satisfação, o aparato; até que um dia realizou “com horror” que, dentro da caixa se encontravam dois aparos absolutamente iguais. Decidiu imediatamente deitá-los ambos pela janela, onde repousaram para sempre num maciço de flores, o que lhe pareceu uma digna sepultura<sup>13</sup>.

A9—B9

Este episódio impressionou o artista, não só pela duplicação, mas também pela ironia com que é narrado, definindo-se facilmente um paralelo com a forma de Molder combinar a mais inquietante estranheza<sup>14</sup> com a mais subtil ironia.

A10  
B10

premoniza a crescente importância no seu trabalho da figura do **duplo** – a **dupla identidade**, a **duplicidade do sentido** ; a partir desta obra<sup>10</sup>, um ambiente progressivamente mais dramático vai-se instalando, que terá continuidade em *Joseph Conrad*, do ano seguinte e em *The Secret Agent* (título de uma novela de Conrad de 1907, que narra a história de um agente duplo em Londres, em 1900, a partir de uma história real de um atentado perpetrado contra o Observatório de Greenwich em 1894, embora o artista não reconheça nenhuma ligação entre o título desta série e a novela do escritor<sup>11</sup>).

A8—B8

O universo de Conrad fascina o artista (como também o universo de Melville) e as imagens da série *Joseph Conrad*<sup>12</sup> estabelecem um **ambiente gótico** que envolve em mistério a representação de gestos e objectos, num universo lúgubre e segredo ( um punhal, um candelabro, uma pequena caixa com papéis enrolados). A única imagem desta série, no entanto, que faz alusão directa a um texto específico de Conrad é a imagem de dois aparos, nascida de uma pequena história contada pelo escritor na introdução a *Tales of the Unrest*: conta o escritor que um dia, dando largas, por uma vez, a um impulso sentimental, decidiu guardar um aparo com que tinha escrito *An Outcast* e *The Lagoon*; guardou-o numa caixa de madeira que continha um pouco de tudo – objectos inclassificáveis. De tempos a tempos, mexendo na caixa, encontrava, com alguma satisfação, o aparo; até que um dia realizou “com horror” que, dentro da caixa se encontravam dois aparos absolutamente iguais. Decidiu imediatamente deitá-los ambos pela janela, onde repousaram para sempre num maciço de flores, o que lhe pareceu uma digna sepultura<sup>13</sup>.

A9—B9

Este episódio impressionou o artista, não só pela duplicação, mas também pela ironia com que é narrado, definindo-se facilmente um paralelo com a forma de Molder combinar a mais inquietante estranheza<sup>14</sup> com a mais subtil ironia.

A10  
B10

A série *The Secret Agent* dá corpo a uma personagem ambígua, que surge como um observador de indícios. O personagem do *agente* que observa coisas muito pequenas de hipotético enorme significado estabelece um novo parâmetro na ficção suspensa que Jorge Molder vai construindo, na qual é detectável a relação intensa que a sua obra possui com Gombrowicz. Em *Cosmos*, como em *Pornografia*, o autor polaco espalha sinais que o leitor recolhe (um pássaro morto, por exemplo) mas em relação aos quais não existe mecanismo de inserção numa cadeia causal; funcionam como **indícios**, no sentido do romance policial, **mas inconclusivos**, sinais que suscitam a nossa progressiva estranheza.

A11  
B11

Em *The Secret Agent* este papel é cumprido pelas (de facto são diversas versões de uma só) caixas de madeira cheias de penas, gelo, cinzas ou fumo, ou pelo estranho contentor que ostenta as palavras Acid Level, num conjunto que o artista associa a Joseph Cornell.

A12  
B12

Outro ponto fundamental do seu percurso surge, em 1995, com a série *The sense of the sleight-of-hand man* que introduz uma nova metamorfose, reaparecendo-nos este personagem-outro como um prestidigitador, figura que tem um significado particular no mundo que Molder vai edificando.

A série, cujo título é retirado de um poema de Wallace Stevens, é a única que possui títulos individuais para cada imagem e trata de transmutações – algumas das quais consistem em operações de montagem dentro da própria imagem, seja através da fotografia de imagens previamente rasgadas e recompostas, seja através de fotos de imagens projectadas.

A13  
B13

As imagens de mãos, que fazem parte do mundo de Molder desde muito cedo, aparecem com o título “Las Manos de Orlac”, retirado de *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry<sup>15</sup>. Trata-se de um excerto recorrente no romance, de uma referência a um cartaz que o vice-consul, personagem central do romance e, também ele, alter-ego de Lowry, revê repetidamente nas paredes de Quauhnhuac, localidade

A14  
B14

de nome impronunciável. O cartaz anuncia um filme com Peter Lorre, também ele história de duplos e assombrações. Imagem dual, as mãos remetem para a duplicidade no interior do próprio corpo, temática que se irá tornar progressivamente mais recorrente na obra de Molder. A este aspecto voltaremos. As imagens *PO1* e *PO2* referem-se a fotografias de Paul Outerbridge, nomeadamente a primeira, que glosa um dos *Self-Portraits* de 1927, o corpo enfaixado e com óculos, um ver de cego que estrutura a nossa própria visão.

A15  
B15

Esta não é, no entanto, a primeira citação que o artista faz de Outerbridge. Já na série *Lares e Janus* (outro bicéfalo) a fotografia do piano remete para uma imagem gémea de Outerbridge<sup>16</sup>.

Em *The Sense...* fica estabelecido o carácter de “elocubração tóxica de um manipulador ou dos seus inúmeros avatares”, na expressão de Régis Durand<sup>17</sup>.

Três outras imagens, da mesma série, auto-representações manipuladas, intitulam-se *Fotografia Rejeitada, 1952*. Este misterioso título é o de imagens que duplicam um tríptico de Francis Bacon (outra das referências fundamentais de Molder) de 1953, intitulado *Três Estudos para uma Cabeça*. O título, irónico, faz referência ao facto de Bacon trabalhar a partir de imagens fotográficas e aquelas serem as hipotéticas imagens rejeitadas em função dos estudos posteriores. As outras imagens da série não comportam títulos menos misteriosos: as duas fotografias intituladas *MB & coelho* remetem para Marcel Brothaers, substituindo a águia por um coelho. A última das imagens é uma *Cabeça de S. João Baptista*, perfil recortado contra o negro do fundo. Precisamente nesta série fica também estabelecido o parâmetro de permanente auto-representação, mesmo se essa auto-representação é realizada através de outros ou de objectos, entidades substitutas do eu, ou do eu como-outro.<sup>18</sup>

A16-  
B16

A17  
B17

A18  
B18

A19  
B19

Desta forma, o trabalho que marcará o ano seguinte, a série *Points of no return*, (com um título retirado do período heróico da história da aviação, o momento em que o piloto já não pode regressar) trata de

A20  
B20

situações sem retorno – a imagem no espelho, enfrentar uma parede cega ou o próprio olhar cego pela luz. Estas imagens realizam uma simbiose entre um enorme dramatismo e a ironia do irrisório – introduzindo aquilo a que poderíamos chamar uma **versão da ironia romântica**.

Em *Inox*, de 1995, a exclusividade da auto-representação tornada muito mais ácida inicia o percurso que se prolonga até às séries dos últimos anos, nomeadamente “Nox”, que o artista apresenta na Bienal de Veneza de 1999. O título da série realiza a contracção de Inocência X, e trata-se de uma preparação da série *TV*, que, como veremos, parte da mesmo universo.

No centro destas citações encontra-se, mais uma vez, Francis Bacon e, através dele, Velazquez (a referência é realizada em relação a *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, de 1953). O crescente dramatismo da performatividade do rosto, sempre confrontado com a intensidade da luz, realiza uma consumação muito próxima da morte – poderíamos dizer, diabólico, no sentido etimológico de divisão, em sentido oposto ao carácter unificador do simbólico.

A21  
B21

A série *T.V.*, de 1996, continua *Inox*, já que são as iniciais de *Troppo Vero*, palavras que o Papa Inocência X terá dito quando viu o retrato encomendado a Velazquez; é uma sequência de auto-retratos que se aproximam da câmara (e, portanto, de nós), para lá das possibilidades efectivas do ver. Trata-se, portanto, de passar para lá do campo da distância em que a visão é possível para instaurar um limite efectivo de visibilidade, um novo grau de realidade toldada pela excessiva proximidade – uma alteração perceptiva, o que constitui um outro eixo do percurso de Molder e que na mesma linha de citação baconiana, prepara a intensidade do trabalho seguinte: *Anatomia e boxe*, de 1996, é uma das mais longas séries produzidas pelo artista e certamente a maior dentro deste eixo de auto-representação, pelo menos até ao trabalho que apresentou na Bienal de Veneza de 1999.

situações sem retorno – a imagem no espelho, enfrentar uma parede cega ou o próprio olhar cego pela luz. Estas imagens realizam uma simbiose entre um enorme dramatismo e a ironia do irrisório – introduzindo aquilo a que poderíamos chamar uma **versão da ironia romântica**.

Em *Inox*, de 1995, a exclusividade da auto-representação tornada muito mais ácida inicia o percurso que se prolonga até às séries dos últimos anos, nomeadamente “Nox”, que o artista apresenta na Bienal de Veneza de 1999. O título da série realiza a contracção de Inocência X, e trata-se de uma preparação da série *TV*, que, como veremos, parte da mesmo universo.

No centro destas citações encontra-se, mais uma vez, Francis Bacon e, através dele, Velazquez (a referência é realizada em relação a *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, de 1953). O crescente dramatismo da performatividade do rosto, sempre confrontado com a intensidade da luz, realiza uma consumação muito próxima da morte – poderíamos dizer, diabólico, no sentido etimológico de divisão, em sentido oposto ao carácter unificador do simbólico.

A21  
B21

A série *T.V.*, de 1996, continua *Inox*, já que são as iniciais de *Troppo Vero*, palavras que o Papa Inocência X terá dito quando viu o retrato encomendado a Velazquez; é uma sequência de auto-retratos que se aproximam da câmara (e, portanto, de nós), para lá das possibilidades efectivas do ver. Trata-se, portanto, de passar para lá do campo da distância em que a visão é possível para instaurar um limite efectivo de visibilidade, um novo grau de realidade toldada pela excessiva proximidade – uma alteração perceptiva, o que constitui um outro eixo do percurso de Molder e que na mesma linha de citação baconiana, prepara a intensidade do trabalho seguinte: *Anatomia e boxe*, de 1996, é uma das mais longas séries produzidas pelo artista e certamente a maior dentro deste eixo de auto-representação, pelo menos até ao trabalho que apresentou na Bienal de Veneza de 1999.

Partindo da analogia entre o teatro anatómico e o ringue de Boxe, entendidos como os dois últimos locais do espectáculo da manipulação e transformação do corpo, Molder constitui um conjunto de imagens de um personagem (de múltiplos personagens, para ser mais rigoroso) que se transformam, de imagem para imagem; metamorfoseiam-se neles mesmos muito mais novos, erguem-se do túmulo, numa série simultaneamente lúgubre e trágica.

A estranheza do conjunto, sufocante na intensidade de dispositivos de manipulação (tão simples) daquele corpo, condensa o trabalho que o artista realizou até à data, na inumerabilidade de remissões e micro-sistemas de ficção que despoleta, bem como remissões para diferentes lógicas e sistemas de transformação. Para lá da presença do próprio corpo do artista, essa transformação é referida a dois tópicos -- ao corpo como arena da transformação e ao teatro anatómico, ou ao ringue de boxe, como lugares do confronto dos corpos e da sua violenta dissecação. A transfiguração passa a ser brutal. O corpo luminoso que se ergue de uma hipotética mesa anatómica -- o lugar próprio para a manipulação -- rejuvenesce e envelhece, como se o tempo fosse o veículo próprio do massacre. Este processo, fotográfico por sua natureza, é realizado por uma exposição ao tempo, à presença ou à fugacidade, sempre à luz e à velocidade, retratadas num rosto que envelhece e rejuvenesce, *última trincheira de resistência do valor de culto*, como diz Walter Benjamin<sup>19</sup>.

A22  
B22

A série *Anatomia e Boxe* também realiza o inventariação dos processos de queda. Do corpo que cai fica a sua morfologia massacrada pelo confronto, pelo combate entre a ductilidade e a condenação metamórfica.

A23  
B23

Como no boxe, essa outra forma de teatro anatómico, onde o corpo não é manipulado no seu interior, onde não se entra dentro do corpo da vítima, mas, como na arte, é na plástica do confronto que o corpo se define, se constrói (basta lembrarmo-nos da sequência inicial de *Raging Bull*, de Martin Scorsese, para ver claramente como o boxe é

A24  
B24

um teatro da plasticidade dos corpos, um teatro da escultórico). As imagens onde um rosto se confronta com o solo, onde a suavidade humana encontra o chão, a parede, a gravidade -- a consciência do peso -- são também imagens da queda como grande metáfora do processo criativo. Mas a queda é ainda o processo pelo qual a forma claudica, se dissolve.

A metodologia de metamorfose passa também pelo disfarce, máscara negra que invoca a triste história do pintor surrealista Vítor Brauner, tal como é narrada por Man Ray na sua auto-biografia, que perdeu um olho numa rixa, tendo a sua obra posterior ganho um fulgor até à data inimaginável, ou pela transfiguração em Fausto, o rosto juvenil como no cinema. Todas estas imagens nos envolvem num filme sobre a dissolução e a queda, Narciso convertido em Eco.

*Anatomia e Boxe* tem continuidade na série *Para continuar*, onde Molder inclui referências muito claras a Magritte, no retrato da personagem de chapéu de coco, outra das réplicas a imagens do surrealismo que se acumulam no seu trabalho, construindo um circuito de relações com o universo surrealista que é essencial para a compreensão da sua obra – ou para a nossa ficção dessa compreensão. A imagem que nos olha com círculos negros à volta dos olhos, do nariz e da boca transporta consigo o quadro de Magritte e torna presente, através da ausência, o personagem de chapéu de coco a que o pintor belga nos habituou como o seu duplo.

A série seguinte, *Corredor*, é um conjunto de imagens em polaroid, assim como a posterior *CD*, esta última já de 1998.

Enquanto a série *Corredor* constrói uma ficção em torno de um personagem que se confronta com um espelho e com a sua imagem passando do espelho para um sudário (uma toalha de turco que invoca a própria etimologia do sudário, da sudação) a série *CD*, iniciais de *Cartago Delete*, que o artista explica, num texto do catálogo publicado por ocasião da exposição, ser um sonho de um segredo, centra-se sobre o apagamento – da expressão, das letras num jornal, da

A25  
B25

A26  
B26

possibilidade do próprio olhar cego pela luz – e sobre a reflexão no espelho. De uma forma muito concentrada e compacta, a série introduz os temas que foram continuados na série *Nox*, apresentada na Bienal de Veneza de 1999. Esta utilização da polaroid assemelha-se muito a um processo de desenho, ou à aguarela. Trata-se de definir questões e colocar problemas que viriam a ser trabalhados em fotografias a preto e branco de grande formato.

A série *Nox* que Jorge Molder concebeu para o espaço do Palazzo Vendramin dei Carmini iniciou-se, portanto, com uma outra série em *polaroid*, preparatória desta, intitulada *cd*, iniciais de “Cartago Delete”.

Nesse jogo de palavras com a citação de Marco Pôrcio Catão clamando pelo arrasamento de Cartago, segredava-se o apagamento ; o apagamento de Cartago, apresentado como metáfora do apagamento do outro, era banalizado na tecla do computador – *delete*.

Esta ideia de aniquilamento, sugerida na referência a Catão, foi tematizada na série *Nox*, nas metamorfoses de um personagem que se confronta com os seus duplos.

Numa primeira instância, a série *Nox* parte da novela “O Duplo”, de Dostoyevsky, que começa e termina com o acordar do personagem principal, Golyadkin.

A27  
B27

O primeiro desses momentos é um acordar para a vida e o segundo é um acordar para verificar que o pesadelo tinha sido real.

Também Molder intercala a série com dois momentos de acordar, nas imagens do homem que esfrega os olhos emergindo do sono e daquele que é acordado com água na cara.

Entre essas duas formas de acordar são localizadas situações em que alguém se depara com uma imagem, ou com aquilo que nós intuimos como uma imagem de si próprio que o interroga, como se o espelho, finalmente, decidisse interrogar a origem do seu reflexo.

A28  
B28

Este movimento de perplexidade é patente em toda a série, mas surge de uma forma muito particular em duas imagens, em que o personagem olha para a palma da sua mão, como se, em si próprio, residisse um segredo.

Esse segredo nunca é dito – bem pelo contrário, é dissimulado.

Mas fica a sensação que diz respeito ao aniquilamento, ao apagamento.

O primeiro sinal que temos desse apagamento é fornecido pelo homem que lê um jornal sem palavras, ou aquele que procura, numa evanescente película, um mapa.

A29  
B29

Ambos lêem nada, imaterialidades.

Ambos pretendem que encontraram o que não existe.

Na palma da própria mão ou nesses suportes cegos, Molder colocamos perante uma procura, um salto para um lugar onde nada se encontra. Intuímos que esse nada somos nós mesmos.

Esse salto para o vazio encontra-se no primeiro dos núcleos que constitui a série e consiste num conjunto de seis imagens de uma metamorfose.

Trata-se da imagem de um rosto transformado, progressivamente mais irreconhecível porque cai.

A queda é o veículo do processo de transfiguração, mais intensa porque se encontra suspensa.

A30  
B30

O facto de não vermos o resultado da metamorfose, mas de assistirmos ao processo de transfiguração, de não vermos o corpo caído em contacto com o solo, mas de o percebermos em suspensão, estabelece uma tensão, desenha um arco.

Como na escrita de Gombrowicz, ou mais recuadamente em Sacher Masoch, a suspensão da tensão dá a razão de ser destas imagens.

Nestes monstros metamórficos, não é sua condição que nos impressiona, mas o facto da sua condição ser irresolvida; nela está contido o seu futuro, em tensão.

Nela está contida a queda, metáfora antiga do processo criativo, mas também da humanidade, do “tornar-se humano”.

Uma outra forma da mesma tensão é reconhecível num outro conjunto de imagens, em que o personagem assume uma série de posições rígidas, a que poderíamos chamar “militares”.

O homem que se deita no solo protegendo-se e olhando para a mão, o outro que segura num espelho como um escudo, o lado opaco virado para nós e ocultando o rosto ou a imagem do homem que olha, vigilante, transformam a tensão num confronto.

Esse confronto é o da descoberta que a aniquilação do outro é sempre uma auto-aniquilação. O apagamento do outro é um auto-apagamento.

Esta é uma condição irreprimível e um pressuposto da obra de Molder.

Na série *Nox* os espelhos (outro dos dispositivos fundamentais de Molder) são usados em quatro situações distintas, que estabelecem um percurso interrompido e clivado: a imagem do homem que se vê ao espelho, duplicando-se, a imagem daquele que se vê em dois espelhos, gerando um reflexo duplicado, a imagem (quase cinematográfica) do personagem que se vê num espelho quebrado e, finalmente, o que utiliza o espelho como uma luz, que ilumina o seu caminho com um reflexo.

São todas imagens irónicas e manipuladoramente dramáticas. Molder usa o espelho como um duplo do próprio processo fotográfico e da natureza serial do seu trabalho.

É a imagem reflectida que confere sentido aquele personagem, porque a torna deliberada, de tal forma que, frequentemente, só vemos o reflexo – o sentido nasce dos simulacros, não das realidades que os produzem.

A sua ironia reside no seu carácter paradoxal – e toda a obra de Molder assenta neste processo de inversão, de dizer ao contrário, de dizer da mesma forma que opera o espelho, através de inversões.

A ironia estende-se a um outro conjunto de fotografias da série, mais próximas da herança surrealista que o autor manipula.

A31  
B31

Trata-se da imagem do personagem disfarçado de gato, subtil alusão a um retrato de Colette vestida para um baile de máscaras, da imagem daquele que morde um (arame?) e da fotografia – também ela dupla de uma outra de Weegee – de um personagem de smoking que esconde a cara com um chapéu.

São imagens de disfarce e, num certo sentido, festivas.

A32  
B32

São também outras maneiras de mostrar a metamorfose e a derrisão da personagem que, confrontando-se consigo mesma, só pode encontrar a ironia ou a cegueira.

Uma das imagens da série, onde os olhos se encontram fechados, como se tivessem sido suturados, revela esta cegueira da forma mais simples e crua – apagar é não ver.

A33  
B34

Como é que identificamos o próprio e o outro, qual destes retratos é o do duplo que já substituiu o verdadeiro? Haverá um verdadeiro personagem nestas imagens?

A nenhuma destas questões Molder responde.

Em nenhuma destas situações Molder assume a metáfora, porque a sua maneira de proceder não é metafórica, não ilustra.

Portanto,

Muito pelo contrário, as fotografias de Molder são presenças, quase abstractas, em que o recurso ao próprio corpo do artista constitui uma marca dessa abstracção.

São imagens *de* tensão, não são imagens *sobre* a tensão.

Quer isto dizer que a inquietude que apresentam é, por si, um duplo da nossa própria inquietação, do nosso desequilíbrio, quando nos confrontamos com elas, quando, corporalmente, nos situamos face a elas.

A série *Nox*, por último, funciona como uma micro-ficção sobre uma qualquer condição terminal, ou sobre a ironia da ilusão de fim.

Recombinável por natureza, esta micro-ficção, minimal no sentido em que se reduz a nada e utiliza muito pouco como dispositivo, é a da **performatividade de um corpo**, da sua presença.

Em termos gerais, portanto, o percurso de Molder, desde 1977 até à sua última série apresentada em público, tem vindo a colocar sistematicamente questões relacionadas com o duplo, com a própria natureza do processo fotográfico como espelho, convocando para isso a memória do surrealismo num registo paradoxalmente tributário do minimalismo.

Tentemos seguir estes núcleos de incidência .

## A temática do duplo

O duplo é, em primeiro lugar, a representação do símile, da cópia. E o século XIX é o século da invenção da máquina prodigiosa de copiar, a máquina fotográfica. Mas, antes da fotografia, é o século do *doppelgänger*, da criatura dividida, dos gémeos siameses – cujo nome é cunhado a partir da triste história de dois irmãos tailandeses (na altura Sião) que foram transportados em Abril de 1829 para Londres<sup>20</sup>. Esta saga, de desfecho terrível, inaugura uma enorme curiosidade pela figura dos irmãos inseparáveis, não só porque constituem o centro de uma intensa polémica teológica, filosófica e administrativa sobre a identidade, mas também porque simboliza o terror da separação como uma outra face do terror da união. Um pouco da mesma forma que Denis Diderot concebia o segredo do actor como “Unité, Naiveté, Instantanéité e Oubli”, os quatro princípios que definiam a *UNIO*, união entre uma mente e dois corpos, também o misto de atracção e repulsa que suscitam os gémeos siameses, exibidos por toda a Europa e pelos Estados Unidos em *freak shows*, constituem um eloquente sinal de um início do fascínio (e do terror) pela divisão como processo suspenso.

A34

O século XIX vive povoado de duplos. O duplo representa o destino do próprio, a sua forma de auto-conhecimento e o seu medo.

Não é só na literatura que aparece permanentemente essa definição de uma entidade, de um sujeito em replicação. A figura do duplo surge, sob a forma de uma personagem dividida, mas também sob a forma de uma personagem que se vê perante a ameaça da divisão; ou, em última instância é o agente da divisão em outros.

A repetição deste fascínio vai ecoar por diversas formas e por diversos processos. Na literatura os exemplos são inúmeros, desde o conto de 1846 de Dostoievsky *O Duplo*, que conta a história de Golyadkin, perseguido pelo seu símile, também ele Golyadkin, que lhe rouba a

vida e a existência, até ele já não ser ele-mesmo<sup>21</sup>. Ou o conhecido conto de Edgar Allan Poe *William Wilson*, pela primeira vez publicado em 1845.<sup>22</sup> Neste conto, o personagem que lhe dá título é perseguido por um duplo, que possui o mesmo nome e se vai, ao longo das breves páginas do conto, transformando numa cópia perfeita do primeiro, com uma única diferença : a sua voz é um sussurro.<sup>23</sup> Nestas narrativas, onde é necessário incluir E.T.A. Hoffmann – o conto *Der Sandman* tem um significado particular pela influência que viria a ter, via Freud, nas interpretações posteriores do surrealismo<sup>24</sup> -- ele próprio figura de duas vidas e autor marcante no tratamento gótico da figura do duplo, a duplicidade dos personagens, ou o encontro com o mesmo em outro, são uma marca da condição humana.

Este outro é sempre uma entidade assustadora, seja porque é o mal, seja porque é a personificação do bem, como consciência vingadora, a espada de Dâmocles sobre a fragilidade da felicidade licenciosa.

O que é certo é que o centro destas narrativas, o seu desfecho, passa pelo encontro; e o encontro é o momento da manifestação de um sentimento particular.

## O texto *Unheimlich*, de Sigmund Freud

Sigmund Freud fala desta sensação. Interessando-nos menos as consequências interiores à psicanálise do que a definição da sensação de *unheimlich*, note-se que, na introdução do texto, a questão que ocupa o psicanalista é a definição exacta do termo e a avaliação sintomática da sua intraductibilidade. A conclusão, depois de comparados inúmeros dicionários é surpreendente: *heimlich*, que significa familiar, íntimo (com todas as possíveis variações em torno da ideia de privado, caloroso) pode também significar secreto, escondido. Então, “pelo meio de todas as suas possíveis significações, a palavra *heimlich* possui uma que coincide com o seu contrário, *unheimlich*”(…) “o que nos faz recordar que a palavra *heimlich* não é unívoca, mas que pertence a dois conjuntos de representações que, sem serem opostas, são, pelo menos, mútuamente estranhas: o familiar, confortável, e o escondido, dissimulado”<sup>25</sup>. No interior desta palavra vive um significado duplo que estabelece um contínuo entre o que nos é familiar e confortável e o que é secreto, lúgubre e dissimulado.

Este universo interessa a Jorge Molder. A sua obra tem sido construída dentro deste eixo de contradição interna, de uma estranheza que se manifesta na familiaridade. De uma estranheza que é o encontro do próprio. Esta é a primeira razão das suas auto-representações. A passagem dos auto-retratos, que é clara na série do mesmo título<sup>26</sup>, para as auto-representações é realizada no momento em que aquele retratado deixa de ser familiar, ou porque, no interior da sua familiaridade, nasce uma estranheza. Esta estranheza é da mesma natureza daquela que sentiu William Wilson quando se debruçou sobre o leito onde dormia o seu homónimo, nascido no

mesmo dia (19 de Janeiro, data de aniversário de Poe) e, pela primeira vez, descobre que a semelhança entre ambos não reside só nas coincidências “Olhei – e um entorpecimento, um gelo dos sentidos imediatamente penetrou o meu corpo: O meu peito arfava, os meus joelhos tremeram e todo o meu espírito foi possuído por um horror intolerável mas sem motivo.”<sup>27</sup> Este horror é o do encontro de si, fora de si. Por outras palavras, esta náusea é a da percepção de uma fenda irreparável em si próprio; pior, é a compreensão de que esta fenda interior é uma fractura em suspensão, e que o seu aniquilamento é equivalente ao auto-aniquilamento<sup>28</sup>.

Poderemos encontrar facilmente exemplos desta morte do outro feita minha como emblema do romântico, mas o dispositivo encontra-se presente em todas as grandes sagas de perseguição do mal, desde *Moby Dick*, de Melville – a morte da baleia é a morte de Ahab – até ao *Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, a *Dr Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson ou a *Dama de Changai*, de Welles (se bem que, no caso deste último, a própria morte é consumada através da morte do ente amado, fazendo da morte uma metáfora da perda de sentido). Ou em Borges como dispositivo permanente.

Assim, a representação do duplo na obra de Jorge Molder situa-se, em primeiro lugar, como tematização crítica deste processo. Por um lado, as imagens que vem construindo – e que se têm encaminhado para a utilização exclusiva da auto-representação – olham para duplos, catalizam esta memória novecentista do terror do encontro do próprio. Mas não se situam aqui. O auto-aniquilamento é produzido (com todos os poderosos mecanismos do drama ou com a causticidade do humor) com uma distância que anula a vivência psicológica e autobiográfica do duplo como instância do eu, em favor de um trabalho que tematiza o duplo como um recurso da suspensão do reconhecimento, isto é, como um dispositivo de pensamento sobre a tensão da clivagem.

Ora, esta é, por excelência a metáfora do moderno.

Trata-se, portanto e neste sentido, de um trabalho de arqueologia do moderno, como um levantamento de sintomas de modernidade, muitas das vezes irónico.

É o caso das imagens de *Anatomia e Boxe*, de 1996, que encenam uma questão de reconhecimento em dois dispositivos muito próximos de *modelos* da arte contemporânea – a cirurgia da mesa anatómica e o massacre do confronto performatizado – talvez, mesmo, os dois mais importantes modelos de acção da arte do pós-guerra.

Em todo o caso, o dispositivo de que o artista se serve para construir esse universo comum de partilha e reflexão oscila deliberadamente entre dois processos

-entre a metáfora, o “calembour” (em frequentes remissões para Duchamp, nomeadamente no carácter críptico da codificação dos títulos) – que são **processos de complexificação** e, portanto de distância;

– e a **pura produção de sensações de estranheza** – que é um mecanismo de *anulação de distância*, como o surrealismo compreendeu.

Detenhamo-nos, em primeiro lugar, neste segundo ponto.

A sensação de estranheza, tal como Freud a estabelece em *Das Unheimliche*, é sempre provocada por pelo surgimento do “motivo do duplo, em todas as suas graduações e especificações”<sup>29</sup>. Mas esta relação é intensificada pela transmissão imediata de processos psíquicos, surgindo um princípio de participação mútua de sentimentos, até ao momento em que fica estabelecida uma indescernibilidade entre o eu-próprio e o eu-duplo, um estado de permanente recorrência da fissura que instaura um mecanismo de retorno do mesmo.

A35  
B34

Este retorno do mesmo surge, na obra de Molder, através do carácter serial e repetitivo (adiante veremos o papel do espelho nesta articulação), em que o próprio recurso ao regresso dessa figura já

A36  
B35

“fora de si”, da sua identidade, é o elemento central da turvação da percepção. Este dispositivo é utilizado na série *CD*, nas imagens em que o personagem se reencontra na polaroid de si-próprio, mas já se encontrava na imagem da série *Auto-Retratos*, de 1987<sup>30</sup>, em que uma figura de tronco nú se afasta, cambaleando. Ou seria mesmo já visível na série *Waiters*, de 1984, conjunto de imagens de empregados de um café clássico e antigo de Lisboa, que surgem sempre como sombras, múltiplos de uma função e de uma presença.

Portanto, em primeiro lugar e nesta **instância da anulação da distância**, a questão que Molder coloca é a da perda da identidade, do sentimento difuso de recorrência que surge desse encontro – Freud chama-lhe <sup>31</sup>telepático – entre si e si mesmo, que corresponde à colocação da temática da autoria.

A pergunta sobre “quem é esta *persona*”dúbia que nos olha?” corresponde a uma segunda interrogação subentendida sobre “quem é este autor que naufraga em si mesmo” – como o personagem Queequeg, de *Moby Dick*, seguro à vida, no dorso de uma baleia capturada, pela corda que o liga “umbilicalmente” a Ishmael, seu irmão siamês de circunstância e que se pergunta “(...) deverá o pobre Queequeg naufragar para não voltar mais à tona e, como o uso e a honra exigem, em vez de cortar a corda deixar-me arrastar com ele. Nesse momento, uma longa ligadura siamesa unia-nos. Queequeg era o meu irmão gémeo.<sup>32</sup>” É inevitável, assim, a pergunta pela identidade do autor, pela veracidade da relação entre o representado e o autor, fortemente metaforizado por Melville na imagem do cordão umbilical.

## O corpo gótico e a histeria na referência deleuziana

Uma outra forma pela qual Molder sintetiza esta sensação de turvação da identidade surge no recurso a uma imagética do desfoque – a turvação do ver, como turvação geral da percepção – ou da perda global de nitidez, o que equivale a uma perda unidade, mas também a uma disfunção perceptiva. Esta turvação da percepção, dada, por exemplo pelo arrastamento da imagem, ou a sua duplicação se, por um lado, contém uma memória de Bacon, atira-nos compulsivamente (convulsivamente) para o universo da histeria.

A37  
B36

De um modo geral, estamos dentro do mesmo universo de deslocação. Mas a referência à histeria – muito directa nas imagens que assinalam estados alterados, como o conjunto de três fotografias que integram a série *The sense of the sleight-of-hand man* intituladas *Fotografias rejeitadas, 1952* que, como vimos, glosam três estudos de Bacon de 1953, ou os auto-retratos frontais em que o movimento da cabeça provoca o arrastamento da imagem, da série *Anatomia e Boxe* -- coloca-se no centro do diálogo com os surrealistas, com Breton e Man Ray.

Molder conta, num texto de 1993, que, na sua infância, costumava mexer rapidamente os braços e as mãos em frente ao espelho, procurando surpreender um desfasamento entre si e o seu reflexo.<sup>33</sup>

A38  
B37

Num certo sentido, os estudos de histeria que encontramos em Charcot ou em Lombroso, registadas em filme e fotografia, sobretudo por Richer, e nos relatórios médicos – a famosíssima *Iconographie de la Salpêtrière* – constroem uma patologia, mas definem também um teatro dos corpos, onde a convivência entre médicos e pacientes é central para compreender a perversidade da empresa.<sup>34</sup>

Na Salpêtrière, onde Freud foi aluno de Charcot, as aulas públicas eram o lugar deste espectáculo da divisão do corpo – entre o corpo da norma e o corpo-outro do desregramento e da alteração – como descreve Foucault: “(A Salpêtrière) era um imenso aparelho de observação, com os seus exames, os seus interrogatórios, as suas experiências, mas era também uma maquinaria de incitamento, com as suas apresentações públicas, o seu teatro das crises rituais cuidadosamente preparadas com éter ou com nitrato de amilo, o seu jogo de diálogos, de apalpações, de mãos impostas, de posições que os médicos, com um gesto ou uma palavra suscitam ou desfazem, com a hierarquia do pessoal que espia, organiza, provoca, anota, relata e acumula uma imensa pirâmide de observações e de arquivos.”<sup>35</sup> Mais uma vez é a transição de século encantada com a fissura no sujeito e o estabelecimento de quadros de patologia, mas é, também, a solidificação de uma estética da alteração através da perda convulsiva de identidade.

Este domínio da histeria pertence também ao mundo que Molder constrói na medida em que, nalgumas das suas imagens, é este teatro do *deslizamento para fora* que define o seu registo, no sentido em que se trata de uma passagem de estado sem clivagem, em continuidade, sem distância. Ou, num outro sentido, a distância é a da perversidade porque não é clarificada: até que ponto este deslizar para fora do universo da consciência é simulado, até que ponto esta perda é efectiva, até que ponto estamos, na estranheza, fora da biografia. Por outras palavras, há imagens em que a fotografia de Molder se estabelece, fugidia, sobre a náusea de que fala William Wilson quando (se) vê no seu homónimo, ou naquele momento exacto em que Dr. Henry Jekyll se transforma em Mr. Edward Hyde: “(...) uma náusea mortal e um horror do espírito inultrapassável pela hora da nascimento ou da morte”.<sup>36</sup> Dentro de si, a escorregar para um outro estado, a cair, como numa vertigem

No ensaio de 1984 sobre a obra de Francis Bacon, Gilles Deleuze fala da histeria como “a realidade viva do corpo sem órgãos”<sup>37</sup>. Esta expressão, tomada a Artaud, localiza um corpo que não é da ordem do orgânico, mas da ordem da sensação, e “a sensação é vibração”<sup>38</sup>. Este corpo sem órgãos, é, de facto, um corpo de órgãos migratórios, cuja existência dura o tempo (o instante) da passagem de uma onda de amplitude variável, que, à sua passagem, define níveis, estações, estados. Este corpo, mais do que sem órgãos, sem organismo, é um lugar de crueldade mas da crueldade que resulta da acção de forças sobre o corpo, ou sobre a sensação – o que é exactamente o mesmo – e não da exposição do horror.

Trata-se, portanto, de uma irredimível presença da sensação (não da sua representação) dada pelos seus acidentes, que conduzem a uma espiritualidade, a um for a-de-si. Esta é uma espiritualidade do corpo, é **uma espiritualidade gótica** (para utilizar a expressão de Gilles Deleuze), uma decoração do acidente, do problema, da clivagem, da deslocação. A detecção deste carácter gótico do corpo sem organismo, histérico porque vive da migração da sensação, porque existe pelo acidente, aplica-se cabalmente ao **longo ensaio que a obra de Jorge Molder é sobre a deslocação e o acidente da metamorfose**.

È esse o sentido das figuras que resvalam, é esse o primeiro sentido dos corpos que caem (o segundo prende-se à metáfora do processo criativo), é esse o sentido da transfiguração. Nas imagens das caixas de *The Secret Agent* (que constituem uma homenagem a Joseph Cornell) como na figura que se transfere para um sudário em *Corredor*, como no corpo etéreo que se levanta em *Anatomia e Boxe*, é a mesma situação de migração de estado que Molder apresenta.

Entre quê? Entre a consciência e a sua perda, entre a vigília e o estado sonâmbular. Para retomar Deleuze, o **histérico é um sonâmbulo em estado de vigília, um “Vigilâmbulo”**<sup>39</sup>.

Estamos, então próximos do universo surrealista. Não só porque as citações que Molder faz de Magritte, de Brothaers, de Cornell nos fazem situar nesse mundo, mas porque a forma atemporal como se apropria da memória do gótico do século XIX, como nos situa numa enorme ficção policial de memória da duplicidade apropria-se dos indícios surrealistas, fazendo deles “ruínas românticas”<sup>40</sup>.

Neste puzzle que Molder produz, a utilização da fotografia evoca, necessariamente, o papel central que a fotografia cumpriu no surrealismo.

E neste papel, as categorias nucleares são os estados de eliminação da distância produzidos por estados de livre associação, estados hipnóticos, o automatismo. O processo criativo de Jorge Molder tem uma relação com estas instâncias, dado que, como se viu, constrói as suas séries segundo um modelo de romance policial sem enredo, como um depósito de indícios cegos – e, a este respeito, citamos Gombrovicz, mas poderíamos, com propriedade, referir *La Vie Mode d'Emploi*, de Georges Perec<sup>41</sup>. Nada é o que parece, mas o seu sentido deriva de *parecer*.

Por outro lado, outra das instâncias que povoa a fotografia de Molder é o interesse por estados metamórficos, de pura sensação, estados transitórios – que têm uma correspondência no interesse pelos estados que não correspondem ao sono nem à vigília que tanto fascinaram André Breton, desde o *Primeiro Manifesto Surrealista* de 1924<sup>42</sup>.

Mas a mais intensa zona de referência de Molder em relação ao universo surrealista concentra-se em duas temáticas: em relação à **histeria** e em relação ao interesse que os surrealistas voltaram a fazer incidir sobre a **figura do duplo e dos seus avatares** – o autómato e o espelho.

Hal Foster, em *Compulsive Beauty*<sup>43</sup>, afirma que o recurso à histeria deu ao artista a prerrogativa de fazer o seu trabalho incidir sobre a identidade e a possibilidade de a subverter. Este apelo pelo histérico resgatou a figura da histeria do universo psiquiátrico e reinscreveu-a

A41  
B40

no interior do universo artístico. Se, no entanto no interior do universo surrealista, a apropriação da histeria corresponde a uma apropriação do feminino objectualizado, já no contexto posterior de apropriação da fissura histórica para o interior da história de arte não coloca essa questão. Se o privilégio de utilizar o corpo feminino (o exemplo cabal é *Rrose Sèlavy*) se inicia neste processo de apropriação, a breve trecho será a proximidade entre a histeria como ponto pineal entre a sexualidade e a morte, entre a convulsão do extase e o apagamento da síncope que irão captar a atenção dos surrealistas como passagem da beleza convulsiva para a identidade convulsiva<sup>44</sup>. E esta é a zona onde a obra de Jorge Molder se converte numa prática referenciada a este nexo de relações.

Um dos modelos com o qual o diálogo é estabelecido é Magritte; por várias razões: porque a pintura de Magritte respeita mecanismos conservadores de representação e similitude, para os subverter – e é já claro que a operação de simulação é cara a Molder – porque o simbolismo de Magritte é um falso simbolismo, debaixo do qual não está nada, e porque Magritte se aproxima vertiginosamente da loucura pelo carácter ilimitado dos simulacros que gera. O processo deste simulacro assenta, mais uma vez, na manutenção de uma contradição interior, de uma irresolução. Este é o principal sentido da conexão que Molder encontra em Magritte: a permanente remissão para uma **dimensão difusa a que podemos chamar memória, máquina de funcionamento paradoxal e inscrita sob o guarda-chuva da auto-representação**. Um simulacro de Máquina Histórica.

no interior do universo artístico. Se, no entanto no interior do universo surrealista, a apropriação da histeria corresponde a uma apropriação do feminino objectualizado, já no contexto posterior de apropriação da fissura histórica para o interior da história de arte não coloca essa questão. Se o privilégio de utilizar o corpo feminino (o exemplo cabal é *Rrose Sèlavy*) se inicia neste processo de apropriação, a breve trecho será a proximidade entre a histeria como ponto pineal entre a sexualidade e a morte, entre a convulsão do extase e o apagamento da síncope que irão captar a atenção dos surrealistas como passagem da beleza convulsiva para a identidade convulsiva<sup>44</sup>. E esta é a zona onde a obra de Jorge Molder se converte numa prática referenciada a este nexos de relações.

Um dos modelos com o qual o diálogo é estabelecido é Magritte; por várias razões: porque a pintura de Magritte respeita mecanismos conservadores de representação e similitude, para os subverter – e é já claro que a operação de simulação é cara a Molder – porque o simbolismo de Magritte é um falso simbolismo, debaixo do qual não está nada, e porque Magritte se aproxima vertiginosamente da loucura pelo carácter ilimitado dos simulacros que gera. O processo deste simulacro assenta, mais uma vez, na manutenção de uma contradição interior, de uma irresolução. Este é o principal sentido da conexão que Molder encontra em Magritte: a permanente remissão para uma **dimensão difusa a que podemos chamar memória, máquina de funcionamento paradoxal e inscrita sob o guarda-chuva da auto-representação**. Um simulacro de Máquina Histórica.

## A serialidade e o modelo do *cabinet d'amateur*

No centro desta aliança entre o animado e o inanimado, de que Molder estabelece um quadro em *The Secret Agent* sob a forma da *mise en abîme*, com as imagens sucessivas de retratos fotografados dentro de um estranho contentor (trata-se de uma antiga caixa de vidro de uma bateria que ostenta as palavras “acid level” gravadas no vidro), encontramos um novo puzzle de relações com o surrealismo, sobre o interesse pelo autômato. O autômato é o duplo inventado pelo século XVIII, o mecanismo de relógio convertido em simulação de vida, tão fiel que pode ser tomado pela própria vida, como o autômato de que fala E.T.A. Hoffman em *Der Sandman*, causa da paixão de Nathanael e motivo da ruptura deste com Claire. Esta obra epistolar terá estado na origem das fotografias de bonecas de Hans Bellmer, realizadas a partir de 1933, que são ratoeiras para o desejo, múltiplos da possibilidade combinatória do autômato, réplicas de uma ordem mecânica. Como réplicas são reproductíveis, em séries. É esta a natureza do duplo como autômato: duplica-se em séries, sendo a duplicação produzida a partir de duas possibilidades, como duplicação combinatória do modelo ou, mais subtilmente com Man Ray, duplicação da impressão. O próprio processo mecânico da fotografia é duplicador, mas pode ser duplicador dentro de si mesmo, como repetição da imagem e seu fantasma.

A câmara escura é o autômato da fotografia surrealista. A este respeito, escreve Rosalind Krauss: “(...)é a duplicação que permite a noção de que um original foi adicionado a uma cópia. O duplo é o simulacro, o segundo, o representante do original. Vem depois do primeiro, e nesta sequência, só pode existir como figura, ou como imagem. Mas, ao ser visto em conjunto com o original, o duplo destrói

A42  
B41

a pura singularidade do primeiro. Através da duplicação, abre o original para o efeito da diferença, para o diferido, de uma-coisa-depois-da-outra.”<sup>45</sup> Como diria Stephen Dedalus, a caminhar na praia, *nacheinander*<sup>46</sup>, “a inelutável modalidade do invisível”.

A serialidade do trabalho de Jorge Molder pode ser enquadrada desta forma: cada repetição – seguindo ainda o modelo de Rosalind Krauss a propósito da fotografia surrealista – confere sentido ao anterior. A duplicação é, portanto, o processo de construção de sentido. Cada olhar para a câmara confere sentido ao olhar anterior, cada mão confere um sentido à mão anterior. A repetição é o “significador do significado”<sup>47</sup> e é um processo virtuoso em si próprio, não em termos linguísticos, mas pelo gigantesco valor que a pequena diferença faz surgir. Em cada série de Molder, em cada nova pose daquele personagem, em cada nova outra maneira de fazer aparecer essa identidade alterizada que o seu trabalho alimenta, existe a marca do sentido. Aqui surge o primeiro processo que aludimos: **a distância é o fundamento da repetição**. Só no *deslocamento* do mesmo se pode manifestar o sentido. Esta repetição gera um sentido que, no entanto, não possui nenhuma marca de narratividade, já que se trata de uma serialidade não sequencial, salvo em sectores absolutamente definidos dentro das séries. Levanta-se, então, o problema da narratividade. É importante, dentro do contexto do trabalho de Molder, a negação da estrutura narrativa, por dois motivos:

-em primeiro lugar, porque existe um **jogo de simulação em torno da narratividade**; a construção de histórias é intuída, suscitada, quase que oferecida pelo artista ao espectador. Trata-se, no entanto de um simulacro, como pistas falsas espalhadas pelo local do crime.

-Em segundo lugar, porque é na **ausência de qualquer narratividade** que é estabelecido o sentido da série como campo de possibilidades. Isto é, se é certo que cada imagem serial acrescenta sentido à anterior de uma forma retroactiva e à seguinte de uma forma

prospectiva, a possibilidade de alteração da ordem (e portanto do jogo de intervalo estabelecido, do sentido da própria repetição e do carácter labiríntico do trabalho) é a natureza do processo criativo que abdica de uma formulação estrutural linguística em função de uma arquitectura espacial – quer em termos efectivos de instalação, quer em termos mentais como modelo. Trata-se de um modelo móvel e recursivo.

John Coplans, num ensaio célebre, afirma que “todo o uso contemporâneo de imagética serial, seja em pintura ou em escultura, não possui nem primeiro nem último membros. Obviamente que tem que existir, num dado momento, um começo (...)mas a sua identidade é subsumida no todo, dentro da macro-estrutura. O mesmo princípio aplica-se ao último membro. Em qualquer momento um trabalho de uma série pode ser o último pela ordem de execução, mas a sua identidade sequencial é irrelevante e, de facto, perde-se imediatamente no conjunto do trabalho. A estrutura básica da imagética serial pode ser associada a um baralho de cartas, no qual cada carta é um ás de espadas. Todas as cartas têm o mesmo valor e ostentam o mesmo emblema, o qual pode variar em tamanho, cor ou posição.<sup>48</sup>” O que é evidentemente verdade, mas pode ser expandido em relação à obra de Jorge Molder, no sentido em que este baralho pode não ser composto de uma só carta – pode ser um baralho completo, normalmente incluindo o *Jocker* – porque a sua ordem é sempre a do jogo e a sua macro-estrutura é equivalente a um enquadramento (o texto de Herman Broch em *Zerlina*, o apagamento em *CD*, a morte em *TV*) dentro do qual se estabelecem micro-ficções.

De resto, a formulação que Coplans fornece para a definição da serialidade corresponde ao processo de trabalho de Jorge Molder, no sentido em que as obras não perdem a sua autonomia – isto é, podem ser apresentadas isoladamente – mas os conjuntos compostos pelas séries definem os seus enquadramentos. E a ordem porque são apresentadas é o resultado de um articulado em que coexistem motivos da ordem da afectividade, da voluntária construção de um

padrão possível de micro sistemas ou micro-ficções, ou da forma. Claro que o campo de opções efectiva mudanças a nível do sentido, mas estas mudanças são sempre legítimas, já que o trabalho de Molder não se desenha sob a égide da metáfora; pelo contrário, trata-se de um fluxo temporal de sucessividades que desenvolvem series no sentido da relação de imagem para imagem, mas também num outro sentido – mais concentrado e este sim, da ordem do ver – como *mise en abîme* dentro da própria imagem. Como refere Freud em *Das Unheimliche*, a sensação de estranheza liga-se inevitavelmente à repetição, seu primeiro motor, e à serie como forma de manifestação.<sup>49</sup>

Já falamos atrás da importância do modelo de *Cabinet d'Amateur* no trabalho de Molder e referimo-nos ao livro homónimo de Georges Perec. De facto, na multiplicação interior de referências e repetições existe toda uma estrutura de serialidade interna, um processo de remissões *ad infinitum*. Como afirma Perec “Um Gabinete de Amador não é apenas a representação anedótica de um museu particular; pelo jogo de reflexos sucessivos, pelo encanto quase mágico que provocam as repetições cada vez mais minúsculas, é uma obra que oscila num universo propriamente onírico onde o seu poder de sedução se amplia até ao infinito, e onde a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de constituir o seu próprio fim, desemboca de súbito na Espiritualidade vertiginosa do Eterno Retorno”<sup>50</sup>.

## O espelho como caso específico de máquina serial

O mecanismo destas duplicações no interior de cada série, de cada imagem, é o espelho. O espelho é a máquina de duplicação, é o primeiro sistema de reprodução artificial. Os surrealistas perceberam muito bem esta serialidade da dualidade. A primeira série é de dois, um depois do outro, ou um dentro-do-outro. Basta recordarmo-nos das imagens de Hans Bellmer genericamente intituladas *La Poupée*, em que os elementos se repetem como se fossem atravessados por uma superfície espelhada. Ou a imagem de Duchamp de dois cigarros a que foi retirado o papel envolvente (que se destinava a capa de *7ème Face du dé*, de 1936).

A42  
B41

Na série CD, de Molder, na miniatura que é a polaroid, existe uma imagem de um personagem reflectido num espelho, que olha para uma mão, que segura uma das imagens que fazem parte da mesma série. Esta imagem, reproduzida no espaço, é um **atractor** – suga para dentro de si o nosso olhar, faz-nos, quase infantilmente, mergulhar na imagem. Faz-nos também pensar em nós como vampiros – porque não nos vemos nós reflectidos naquele espelho?

A43  
B42

Os espelhos são uma constante do trabalho de Molder, mesmo antes da sua preocupação se ter concentrado em processos de auto-representação. Da mesma forma que Hitchcock surgia brevemente em todos os seus filmes – e, já agora, Manuel de Oliveira também – Molder usou o espelho como um sinal, dentro da imagem, de que existe um universo dentro dela, como se fosse fora dela. Há espelhos em *Zerlina*, *Lares e Janus* (de 1978) e, ininterruptamente desde a série de *auto-retratos* de 1986.

Nas últimas séries, o espelho é um dispositivo frequente na construção de auto-retratos, que muitas vezes são produzidos por espelhos. Num certo sentido, a fotografia de Molder parte do pressuposto que **o espelho e a imagem fotográfica são a mesma coisa**, fazem parte da

mesma categoria de coisas – como, talvez, também o desenho. São coisas que ficam como tributos de outras presenças. São lugares de reflexão.

Num texto que escreveu sobre a relação entre Michelangelo Pistoletto e a fotografia<sup>51</sup>, Jorge Molder localiza a origem do interesse de Pistoletto pelos espelhos a partir de 1961, com a descoberta de que o fundo negro envernizado da tela engole o mundo envolvente, fazendo quebrar o solipsismo da figura representada. Este relato é, em si, espelhado, na medida em que ressalta da descoberta, também por Molder, de que a eliminação do espaço na fotografia equivale a uma anulação temporal, uma convocação para o presente, em cada momento, da obra. Como escreve Molder “Somos os habitantes provisórios dos nossos reflexos”.

A44  
B43

Também na sua obra, o espelho é a marca da transitoriedade, o testemunho do tempo, a marca da impermanência – e, como o próprio artista afirma, estas são as marcas das afinidades entre a fotografia, as águas e os espelhos.

A fotografia como espelho é um lugar minimal.

Não como escola, como corrente, como tendência<sup>52</sup>, mas como economia. Daí o interesse de Molder pelos *Oggetti in Meno*, de Pistoletto, sobretudo esse ícone que é *Metrocubo d'infinito*, de 1966. Na multiplicação que imaginamos para o seu interior<sup>53</sup> existe um infinito contido, mas em potência, um infinito com escala. Mais uma vez é a ironia (“fina, quase trágica”<sup>54</sup>) que estabelece a ligação entre o **universo gótico do corpo que se repete e a densidade dos níveis migratórios da repetição dentro da obra** e, outra vez e outra, dentro de si.

Em cada um destes momentos, no entanto, a característica perene é a economia – de localização espacial, de recurso, de elementos da figuração. O trabalho de Molder é um trabalho de progressiva rarefacção, no sentido em que, em cada momento, é visível que se

trata de **uma concentração na decisão**<sup>55</sup>. Neste sentido, o seu percurso tem sido de realizar um estranho cruzamento entre o carácter decorativo do corpo gótico e uma afirmação da sua presença como minimal – a mesma linguagem da forma, um homem de negro contra um fundo negro, ou para contemplar a excepção, no caso da série “Esgrimistas”, homens de branco com o rosto coberto de negro.

Este processo de desmantelamento, que se afirma na repetição e na serialidade, afasta, derradeiramente, qualquer tentação de ver as suas imagens, os seus auto-retratos como qualquer derivação psicologisante, ou introspectiva. **Não se trata de estados de espírito, nem de emoções. Trata-se de acidentes, de estados de coisas, de sensações.** De qualidades emprestadas, para parafrasear Pascal.

## Conclusão

Fica, então, genericamente estabelecido que a obra de Jorge Molder, utilizando a fotografia, se constroi como um universo de performatividade, tomando como instrumento o corpo do próprio artista, utilizado em auto-representações.

Esta noção de performatividade, retirada ao sentido com que foi formulada por Robert Morris em 1969, indicia um valor de resistência da imagem para lá do universo do representado.

Para a construção deste universo performativo, Jorge Molder utiliza uma miríade de dispositivos internos ao processo fotográfico, mas também um conjunto de isomorfismos em relação à especificidade do mecanismo do espelho, da serialidade como é construída a partir de Gertrude Stein, e do dispositivo da “mise-en-abîme”.

Trata-se, por último, de uma obra que lida com mecanismos de derivação a partir de um conjunto de referências literárias mas que nunca sucumbe à metáfora nem à ilustração das referências que convoca. Neste sentido, é uma obra de uma extraordinária riqueza, na medida em que faz coexistir, de uma forma indiscernível, uma tónica na forma (com rigorosa consciência da história e especificidade dos processos fotográficos) com um universo referencial que não se deixa afundar na psicologização auto-biográfica.

No trabalho de Molder está, assim, contida uma importante linha de fronteira da arte contemporânea: a construção paradoxal a partir da duplicidade, do jogo infundo entre o sentido e a turvação, entre o segredo e a literalidade, a racionalidade referencial e a nossa compulsão projectiva.

A45

## Notas

---

<sup>1</sup> Para a noção de *complicatio*, tal como aqui a utilizamos (e este aspecto será tratado adiante) é utilizado um texto de Deleuze, de 1969, “I Apendice” a *Logique du Sens* (Les Éditions du Minuit, Paris, 1969).

<sup>2</sup> Gombrowicz, *Cosmos*, prefácio.

<sup>3</sup> Molder usa a polaroid no seu formato normal (76X78mm), nunca recorrendo a ampliações. Este tema é, aliás, objecto de discussão com John Coplans na entrevista incluída no volume *Luxury Bound*, Assírio & Alvim, 1999.

<sup>4</sup> Molder refere-se a Conrad na série *Joseph Conrad*, de 1991. Ao contrário do que se possa pensar, a série *The Secret Agent*, do mesmo ano, não se refere ao livro homónimo do cridor de *Youth*.

<sup>5</sup> O termo *minimal* será utilizado no sentido que lhe é conferido por Richard Wolheim, no texto de 1965 “Minimal Art”, publicado pela primeira vez na revista *Arts Magazine* (Jan. 65).

<sup>6</sup> A este propósito, confrontar Perec, Georges, *Un Cabinet d'Amateur*, onde o escritor descreve o *Cabinet d'Amateur* como todo um processo criativo, um imenso dispositivo de repetição interna.

<sup>7</sup> *Uma Exposição*, com Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge, ed. A Regra do Jogo, Lisboa, 1980. As imagens que integram o livro são no entanto, mais antigas, de 1977. É curioso, porém, que a impressão das imagens no livro (contra a vontade do autor) surgem com uma baixa resolução tonal, o que lhes faz subir o contraste. Esta circunstância, difícil de aceitar na época, acaba, no entanto, por aproximar estas obras dos trabalhos mais recentes, muito mais duros e menos velados.

<sup>8</sup> Desta série existe publicado um livro, *O Fazer Suave de Preto e Branco*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

---

<sup>9</sup> Mais uma vez o artista utiliza denominações que reforçam o carácter dúbio da sua referência. Este carácter fortuito desenha, no entanto um quadro de coincidências, de obliquidades, que é parte integrante da obra.

<sup>10</sup> Utilizamos frequentemente a palavra “obra” para referência a séries, já que, em muitos casos, a obra é o conjunto da série e não a individualidade de cada imagem.

<sup>11</sup> Em *The Secret Agent*, é definida a história do Agente Verloc, vendedor de artigos pornográficos numa pequena loja do Soho londrino e terrorista russo. Se, por um lado o carácter policial da novela se encaixa na forma de construção das séries de Molder, também a duplicidade (a triste duplicidade) de Verloc correspondem à forma como Molder define o seu ambiente dividido, como uma saga de permanentes alteridades consigo próprio. No entanto, a aproximação entre esta novela e a série é liminarmente afastada por Molder.

<sup>12</sup> A partir desta série foi editado o livro *Conrad*, ed. Marval, Paris, 1991.

<sup>13</sup> Conrad, Joseph, *Tales of the Unrest*(1898), ed, Pinguin Books, 1977, pp.9 e 10.

A este propósito, confrontar texto de João Fatela in *Esprit*, Mai 1993, p.176.

<sup>14</sup> A expressão “inquietante estranheza” é retirada da tradução francesa de *Das Unheimliche*, título de um texto famoso de Freud de 1919. A respeito das subtilezas e inadequações desta expressão ver a introdução do tradutor da versão francesa, Bertrand Féron, publicada pela Folio Essais (Freud, S, *L'inquietante étrangeté et autres essais*, Paris, 1985).

<sup>15</sup> *Under The Volcano* é um romance de 1947, registando-se o facto de ser, ele também, uma obra escrita duas vezes, porque a trágica história pessoal de Lowry o fez perder o manuscrito.

<sup>16</sup> Como é, aliás, referido por João Miguel Fernandes Jorge no texto que publicou em 1987 para o catálogo da exposição *Jorge Molder* no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

<sup>17</sup> Durand, Régis, *Le Monde Après la Photographie* (cat), ed. Musée d'Art Moderne Villeneuve D'Asq, 1995, p.24.

---

<sup>18</sup> Para utilizar a expressão de Paul Ricoeur (*Soi-Même comme un Autre*, ed. Ed. Du Seuil, Paris, 1990).

<sup>19</sup> Benjamin, Walter, (utilizada a tradução inglesa de H. Arendt) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illuminations*, London, 1973, pp. 219/220.

<sup>20</sup> Tal como a história é narrada por Swartz, Hillel, *The Culture of the Copy, Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, ed. Zone Books, New York, 1996, trata-se de uma situação fundadora da cultura e da literatura em redor dos irmãos siameses no século XIX. Depois da discussão setecentista sobre a identidade dos irmãos siameses (são um ou dois, têm uma ou duas almas, devem ter um ou dois nomes, são naturais ou não), a saga de Jun-In, rebaptizados Cheng –Eng, possui todos os ingredientes da tragédia: os dois irmão podem ou não ser separados? Se forem separados poderão suportar a perda, a falta? O que é certo é que viveram até 1874 e morreram com um intervalo de duas horas, o primeiro de ataque cardíaco e o segundo de pavor.

<sup>21</sup> Dostievsky, *O Duplo*. Deste conto o escritor russo escreveu duas versões, a primeira em 1846 e a segunda em 1866. O duplo é, neste caso, uma figura de repetição, uma figura que coloca o personagem num estado de aniquilação, muito próximo do que viria, poucos anos depois, a ser descrito como o “Síndrome de Capgras”, a partir do nome do médico francês Jean Marie Joseph Capgras, que estudou o caso de Mathilde Rio Branco, doente que vivia numa alucinação de duplos.

<sup>22</sup> Poe, Edgar Allan, “William Wilson” in *Tales of Mystery and Imagination*, incluído em *The Complete Illustrated Stories and Poems of E.A.P.*, ed. Chancellor Press, 1994, pp 34 a 48.

<sup>23</sup> A descrição do aparecimento duplo é particularmente curiosa, porque é estabelecido um crescendo, desde os personagens possuírem o mesmo nome, passando pelo mesmo dia de entrada na mesma escola, até à semelhança física, que é descrita segundo a instância a que Freud chamou *Unheimlich*. A voz tem uma importância excepcional, porque é a única diferença entre as duas faces que são Wilson/Wilson e fazem com que o “segundo” segrede sempre ao ouvido do primeiro.

---

<sup>24</sup> Este conto de Hoffmann é analisado, e, em boa parte serve de suporte, ao texto *Das Unheimlich* (1919), já citado, de Freud. De facto, é dúbia a influência que este texto de Freud possa ter tido no surrealismo, já que a sua primeira tradução para francês surgiu só em 1933 e a paixão por Hoffmann encontra-se nos surrealistas muito antes.

<sup>25</sup> Freud, Sigmund, op. cit., p. 221.

<sup>26</sup> Série *Auto-Retratos*, 1987. Recorde-se que se trata, como já foi afirmado, de um conjunto de imagens que cobrem um período alargado de tempo.

<sup>27</sup> Poe, Edgar Allan, “William Wilson”, op.cit., p. 41.

“I looked;-and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror.”

<sup>28</sup> Como muito bem anota Jean-François Chèvrier, no texto “The Image of the Other”, do catálogo da exposição *Staging the Self – Self Portrait Photography, 1840’s – 1980’s*, ed. National Portrait Gallery, 1986 (curator James Lingwood).

<sup>29</sup> Freud, S, op.cit, pp236 e ss. Nos parágrafos da edição das obras completas (*Gesammelte Werke*), 247 ss.

<sup>30</sup> Embora esta fotografia seja bastante anterior, do início dos anos oitenta.

<sup>31</sup> Freud, S., idem, ibidem.

<sup>32</sup> Melville, H., *Moby Dick*, cap. 72.

“(…) and should poor Queequeg sink to rise no more, then both usage and honor demanded, that instead of cutting the cord, it should drag me down in his wake. So, then, an elongated Siamese ligature united us. Queequeg was my own inseparable twin brother; nor could I any way get rid of the dangerous liabilities wich the hempen bond entailed”.

<sup>33</sup> Molder, Jorge, “Duplex” in *Michelangelo Pistoletto e la Fotografia*, ed. Fundação de Serralves/ Witte the With, Porto/ Roterdão, 1993.

<sup>34</sup> Didi-Huberman, *Invention de l’Hysterie*, Paris, Macula, 1982.

---

<sup>35</sup> Foucault, Michel, *A Vontade de Saber, História da Sexualidade I*, ed. Relógio d'Água, 1995, p.60 (tradução Pedro Tamen).

<sup>36</sup> Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, primeiro publicado em 1886, relatando o caso verídico de William Brodie of Edimburgh, homem de vida dupla e bígamo, enforcado em 1788.

“(...) a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or dead.”

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation.*, ed. De la Différence, Paris, 1984, p.33. As referências a este texto de Deleuze referem-se ao capítulo “VII – L’Hystérie”.

<sup>38</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>39</sup> Idem, p.35.

<sup>40</sup> Para utilizar a expressão de André Breton acerca dos exemplos de maravilhoso. Conf. *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924.

<sup>41</sup> Perec, Georges, *La Vie Mode d'Emploi*, ed. Hachete, Paris, 1978.

<sup>42</sup> A este respeito, o texto de Rosalind Krauss publicado no catálogo da exposição *L'Amour Fou, Photography and Surrealism* (ed. Hayward Gallery, London, 1986) fornece um enquadramento precioso.

<sup>43</sup> Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, ed. The MIT Press, Cambridge Massachussets, 1993.

<sup>44</sup> Foster, Hal, *op.cit*, p 54.

<sup>45</sup> Krauss, Rosalind, *op.cit*, p.28.

“For it is doubling that produces that the formal rhythm of spacing – the two-step that banishes simultaneity. And it is doubling that elicits the notion that to an original has been added its copy. The double is the simulacrum, the second, the second, the representative of the original. It comes after the first, and in this following it can only exist as figure, or

---

image. But in being seen in conjunction with the original, the double destroys the pure singularity of the first. Through duplication, it opens the original to the effect of difference, of deferral, of one-thing-after-another.”

<sup>46</sup> Joyce, J. *Ulysses*, episódio denominado *Proteus*, segundo o quadro de equivalências de Stuart Gilbert.

<sup>47</sup> Krauss, op. cit., p.31.

<sup>48</sup> Coplans, John, op cit., *Provocations*, ed London Projects, p.81.

<sup>49</sup> Freud, S, op.cit, p.239. A este respeito o autor cita P. Kammerer (*Das Gesetz der Serie*, de 1919).

<sup>50</sup> Perec, Georges, *Un Cabinet d'Amateur*, ed.Balland, 1979. A citação segue a tradução da edição portuguesa, de Teresa Cruz Pinho (ed. Presença, Lisboa, 1993, p 18).

<sup>51</sup> Molder, Jorge, “Duplex” in *Michelangelo Pistoletto e la Fotografia* ed. Fundação de Serralves, Porto, 1993

<sup>52</sup> Para utilizar toda a reserva referida por Judd em “Specific Objects” (1965)

<sup>53</sup> E esta é uma obra absolutamente multiplicadora, mesmo em termos interpretativos. Se as paredes interiores forem absolutamente paralelas – o que é essencial para a produção, pelo menos teórica, da infinitude de multiplicação da imagem – então não há entrada de luz e, conseqüentemente, também não se produz nenhum reflexo. É uma máquina de infinita potência desligada – e, neste repouso, reside a sua enorme força.

<sup>54</sup> Molder, J, op.cit, p.31

<sup>55</sup> A respeito da ideia de concentração na decisão, conf. Wollheim, R. “Minimal Art” (1965)

---

## II

### Bibliografia

( a bibliografia de Jorge Molder é apresentada em ordem anti-horária)

### Bibliografia de Jorge Molder

#### Livros

*Luxury Bound, Fotografia de Jorge Molder*, Assírio & Alvim, Lisboa 1999 (textos de Ian Hunt, Delfim Sardo e John Coplans)

*Nós como futuro, oito fotografias para um ensaio de Eduardo Lourenço*, Expo'98/Assírio & Alvim, Lisboa, 1997

*Zerlina*, Teatro Nacional de D. Maria II, Lisboa, 1992

*The Secret Agent*, Difusão Cultural, Lisboa, 1991

Joseph Conrad, Marval, Paris, 1991

*O gosto do pão*, em colaboração com João Miguel Fernandes Jorge, EPAC, Lisboa, 1989

*O fazer suave de preto e branco*, em colaboração com Jorge Martins, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985 (texto de João Fatela)

*Um dia cinzento*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1983

*Seguia o clamor da razão sob as árvores do parque*, com João Miguel Fernandes Jorge, edição de Paulo da Costa Domingos, Lisboa, 1982

*A mãe de um rio*, seis fotografias para uma novela de Agustina Bessa-Luís, Contexto, Lisboa, 1982

*Uma exposição* (com João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães),

---

A Regra do Jogo, Lisboa, 1980

### Catálogos de exposições individuais

*nox*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999. Textos de Manuel Maria Carrilho, Jorge Molder e Delfim Sardo, edição bilingue (italiano/inglês)

*Anatomia e boxe*, Interval, Witten, 1999. Textos de Barbara Bergmann e Ian Hunt, edição bilingue (alemão/inglês)

*Photographs*, South London Gallery, London, Maio de 1998. Texto de Susan Copping e entrevista ao artista por Alexandre Melo, edição em inglês

*CD*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Novembro de 1998. Texto de Jorge Molder, edição bilingue (português/inglês)

*Anatomia e boxe*, Centro Português de Fotografia, Porto, Dezembro de 1997. Texto de Jorge Molder, edição bilingue (português/inglês)

*Molder, photographe, matière, lumière*, Contretype, Bruxelles, 1990.

Texto de Pedro Miguel Frade,  
edição em francês

*L'oubli*, Musée de L'Elysée, Lausanne, 1988. Texto de François Soulages,  
edição em francês

*Fotografias de Jorge Molder*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987. Textos

de José Sommer Ribeiro e João Miguel Fernandes Jorge, edição em português

*Autoportraits*, Journées de la Photographie

et de l'Audiovisuel, Montpellier, 1987. Texto de António Rodrigues,  
edição em francês

*Ethos*, Galeria Cómicos, Lisboa, Abril de 1985. Texto de Pedro Tamen,

---

edição em português

*Modus Inveniendi: dois fragmentos*, Galeria Roma & Pavia, Porto, Dezembro de 1981. Texto de João Miguel Fernandes Jorge, edição em português

*Fotografias de dentro e de fora* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge), Cooperativa Árvore, Porto, 1978. Texto de Eduardo Calvet de Magalhães, edição em português

### Catálogos de exposições colectivas

*Longe e perto – Arte contemporânea portuguesa em colecções institucionais*, Galeria de Exposições da União de Pintores da Ucrânia, Kiev, 1998. Texto de Delfim Sardo, edição em português

*Anos 80*, Culturgest, Lisboa, 1998. Textos de Maria de Corral, Dan Cameron, José Gil e Alexandre Melo, edição bilingue (português/inglês)

*Ein Leuchtturm ist ein trauriger und glücklicher Ort*, Akademie der Künste, Berlim, 1998. Textos de Delfim Sardo, Fernando Calhau e João Fernandes, edição em alemão

*Tout doit disparaître*, Bibliothèque Municipale de Grenoble, Grenoble, 1997. Textos de Michèle Dollmann e Yves Michel Bernard, edição em francês

*En la piel del toro*, Palacio Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997. Textos de Aurora Garcia e Joaquim Manuel Magalhães, edição bilingue (espanhol/inglês)

---

*Le monde après la photographie*, Musée d'Art Moderne, Villeneuve D'Ascq, Communauté Urbaine de Lille, 1997. Textos de Régis Durand, Savine Faupin e Joëlle Pijaudier, edição em francês

*A arte, o artista e o outro – Coleção da Caixa Geral de Depósitos mais dois artistas convidados*, Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 1997. Textos de Miguel von Hafe Pérez, Fernando Calhau e Paulo Filipe Monteiro, edição em português

*Livro de viagens – Portugiesisch photographie 1854-1997*, Portugal-Frankfurt'97, SA, Frankfurt am Main, 1997. Textos de Teresa Siza, Peter Weiermair e Jorge Molder, entre outros, edição em alemão

*Nove artistas, 1987-1997*, Galeria Cesar, Lisboa, 1997. Texto de Alexandre Melo, edição em português

*Anatomias contemporâneas – O corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Fundação de Oeiras, 1997. Textos de Paulo Cunha e Silva, Alexandre Melo, Miguel von Hafe Pérez e António Pinto Ribeiro, entre outros, edição bilingue (português/inglês)

*Ecos de la materia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1997. Textos de José Ramón Danvila e Alexandre Melo, edição em espanhol

*Le monde après la photographie*, Villa Arson, Nice, 1996. Textos de Régis Durand, Savine Faupin e Joëlle Pijaudier, edição em francês

*Transitions*, Galerie Farideh Cadot, Paris, 1996. Textos de Hélène Bastais e outros, edição bilingue (francês/inglês)

*D'une main... l'autre*, Galerie Municipale du Château d'Eau, Toulouse, 1996. Edição em francês

*Nebeneinander*, Galeria Porta 33, Funchal, 1996. Texto de Delfim Sardo, edição bilingue (português/inglês)

---

*Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Maison Européenne de la Photographie, Paris, 1995. Textos de Gilles Mora, Régis Durand, Jean-Claude Lemagny, André Rouillé e Jean-Luc Monterosso, entre outros, edição em francês

*Quando o mundo nos cai em cima – Artes no tempo da Sida*, Lisboa, 1994. Textos de Alexandre Melo e Miguel Vale de Almeida, entre outros, edição bilingue (português/inglês)

*XXII Bienal Internacional de São Paulo – Salas Especiais*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1994. Textos de Nelson Aguilar e Alexandre Melo (“O mágico e seu duplo”), entre outros, edição bilingue (português/inglês)

*O rosto da máscara*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994. Textos de António Rodrigues, José Gil e Jorge Molder, entre outros, edição bilingue (português/inglês)

*Obras da colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1993. Textos de Manuel Castro Caldas e Delfim Sardo, edição bilingue (português/inglês)

*Set sentits – Sete sentidos. Sete artistas portuguesas na colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 1993. Textos de Manuel Castro Caldas e Delfim Sardo, edição bilingue (catalão/português)

*Jardins do paraíso*, 13.os Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra, 1993. Texto de Gabriel Bauret, edição bilingue (português/inglês)

*13 crítics, 26 fotògrafs*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. Textos de José Luis Brea, Alexandre Melo, Ian Jeffrey, James Lingwood e Giancarlo Politi, entre outros

*Arte contemporânea na colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992. Textos de José Sommer Ribeiro, Rui Chancerelle de Machete e Manuel Castro Caldas, edição bilingue (português/inglês)

---

*Arte portuguesa 1992*, Vista Point Verlag, Köln, und Contemporâneo, Osnabrück, 1992. Texto de Rui Mário Gonçalves, edição bilingue (português/alemão)

*2. Internationale Foto-Triennale Esslingen 1992*, Erfundene Wirklichkeiten, Esslingen am Neckar, 1992. Textos de Renate Damsch-Wiehager, Manfred Schmalriede e Antonin Dufek, edição bilingue (alemão/inglês)

*Minimal relics*, Photo Research, Amsterdam, 1992. Textos de Mirelle Thijens e Jorge Molder, entre outros, edição em inglês

*La première photo*, Galerie du Jour – Agnès B., Paris, 1992. Textos de Agnès B. e dos artistas, edição em francês

*Le printemps de la photo*, Printemps de la Photo, Cahors, 1992. Texto de Régis Durand, edição em francês

*Beyond the portrait – The 2nd Derby Photography Festival*, Derby Photo Festival, Derby, 1992. Texto de John Berger, edição em inglês

*ICI photography awards 1992*, National Museum of Photography, Film & Television, West Yorkshire, 1992. Textos de David Brittain e Andreas Muller-Pohle

*Jorge Molder – António Cerveira Pinto*, Escudeiros – Galeria Municipal de Beja, Beja, 1991. Texto de Jorge Castanho, edição em português

*O coração da ciência – 700 anos da Universidade de Coimbra*, Centro de Estudos de Fotografia da AAC, Coimbra, 1991. Textos de Mirelle Thijens e Pedro Miguel Frade, edição bilingue (português/inglês)

*The fourth wall – Photography as theatre*, The Fourth Wall Foundation Amsterdam, Amsterdam, 1991. Texto de Mircea Dinescu, entre outros, edição em várias línguas

*“Fotografija” – Individualne pozicije*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1991. Textos de Jure Mikuz, Lilijana Stepancic, Michael Wetzel, Paul Groot e Primoz Lampic, edição em esloveno

---

*Contretype*, Numéro 22, Espace Photographique Contretype, Saint-Gilles, 1990. Texto de Pedro Miguel Frade, edição em francês

*“Je est un autre”*, Galeria Cómicos/Luís Serpa Editores Lda., Lisboa, 1990. Textos de Chaké Matossian, John Yau e Pedro Miguel Frade, edição bilingue (português/inglês)

*Faces of contemporary art*, Kulturhuset, Estocolmo, 1990

*Última frontera – 7 artistes portugueses*, Centre d’Art Santa Mónica, Barcelona, 1990. Textos de Santiago B. Olmo, Aurora Garcia, Charles-Henri Favrod, João Miguel Fernandes Jorge, François Soulages e Alexandre Melo, edição em catalão

*Cinq photographes portugais*, Café de la Danse, Galerie Brazil, 1989. Texto de João Pinharanda

*II Encontros da Imagem*, Associação Cultural de Fotografia e Cinema Amador, Braga, 1988

*Arte contemporâneo português*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid, 1987. Texto de José Sommer Ribeiro, edição bilingue (espanhol/português)

*Lusitanies (aspects de l’art contemporain portugais)*, Art Rencontres Internationales, Centre Culturel de l’Albigeois, Paris, 1987. Textos de Catherine David, Alexandre Melo e João Pinharanda, edição em francês

*Journées Internationales de la Photo et de l’Audiovisuel*, Ville de Montpellier, Montpellier, 1987

*8.os Encontros de Fotografia de Coimbra*, Centro de Estudos de Fotografia da AAC, Coimbra, 1987

*7.os Encontros de Fotografia de Coimbra*, Coimbra, 1986. Texto de Albano da Silva Pereira, edição bilingue (português/inglês)

---

*II Fotobienal – Vigo’86*, Xunta de Galicia, Vigo, 1986. Textos de Manuel Sendón, X. L. Suárez Canal e Vitor Vaquiro, edição em espanhol

*Quarto escuro (nueve fotógrafos portugueses)*, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, La Coruña, 1986. Texto de António Cerveira Pinto

*Nuove tendenze nella fotografia europea*, Sala d’Arte Comunale (Ex Cassa di Risparmio), Napoli, 1986. Texto de Luigi Rucci, edição em italiano

*Saint-John Perse – Bio-bibliográfica e poema Amers*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984. Textos de André Siganos, David Mourão-Ferreira e Fernando de Azevedo, edição bilingue (português/francês)

*EIAM’84 – I Exposição Ibérica de Arte Moderna*, Campo Maior, 1984

*La giovane fotografia europea*, Centro Studi Posillipo, Napoli. Textos de Gerardo Pedicini e Luigi Rucci, edição em italiano

*Artistas-fotógrafos em Portugal*, MAC (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), São Paulo, 1984. Texto de Aracy A. Amaral, edição em português

*2.os Encontros de Fotografia de Coimbra*, Centro de Estudos de Fotografia da AAC, Coimbra, 1981

*Arte portuguesa hoje*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1980

*Exposição de arte moderna*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1978

**Artigos em Jornais e publicações periódicas (por ordem alfabética do autor)**

**Drathen**, Doris von, “Tod als radikale Gegenwart” in *Kunstforum*, Setembro/Novembro de 1999

**Almeida**, Bernardo Pinto de, “As formas do olhar – II (duas exposições)”, in *Jornal de Notícias*, Porto, Dezembro de 1981; “Jorge Molder”, in *Lapiz*, Revista Internacional de Arte, ano X, n.º 84, Madrid; “Jorge Molder”, in *Artforum*, New York, Setembro de 1998

**Amarante**, Leonor, “Bienal dos records”, in *Vogue Brasil*, n.º 209, São Paulo, 1994

**Barroso**, Eduardo Paz, “Um jogo suspenso”, in *Jornal de Notícias*, Porto, Novembro de 1990

---

**Bauret**, Gabriel, “Les lumières de la Ville Blanche”, in *Photographies Magazine*, Paris, 1989

**Belard**, Francisco, “Fotografias de dentro e de fora”, in *Fotojornal*, n.º 11, Lisboa, Abril de 1979

**Biberstein**, Michael, “Miteinander na Madeira”, in *Arte Ibérica*, n.º 2, Janeiro de 1997

**Carlos**, Isabel, “Secretas ficções”, in *Expresso*, Lisboa, Novembro de 1990; “Ser para a morte”, in *Expresso*, Lisboa, Março de 1996

**Collado**, Gloria, “Jorge Molder”, in *Lapiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 116, Madrid, 1995

**Davila**, Thierry, “Jorge Molder”, in *Art Press*, Paris, Novembro de 1995

**Durand**, Régis, “Oiseaux”, in *Art Press*, Paris, 1990; “Le Printemps de la Photographie à Cahors”, in *Art Press*, n.º 170, Paris, Junho de 1992; “Jorge Molder, o mensageiro”, in *Artes & Leilões*, n.º 15, Lisboa, Junho de 1992; “Jorge Molder”, in *Camera International*, Novembro de 1992

**Fatela**, João, “Joseph Conrad”, in *Esprit*, n.º 191, Paris, Maio de 1993

**Favrod**, Charles-Henri, “Le crépuscule révélateur”, in *Le Matin*, Lausanne, 1988

**Féria**, Lourdes, “Branco e negro dá cinzento”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Fevereiro de 1984

**Ferreira**, António Mega, “A obsessiva procura da luz”, in *Expresso*, Lisboa, Novembro de 1985

**Frade**, Pedro Miguel, “Contraprovas”, in *Expresso*, Lisboa, Fevereiro de 1987; “Imagens para uma narrativa”, in *Expresso*, Lisboa, Outubro de 1988

**França**, Carlos, “Olhares duplos: Molder e marcas”, in *O Semanário*, Lisboa, Novembro de 1991

**Genton**, Bernard, “Attente moderne”, in *Digraphe*, n.º 43, Paris, 1987

**Guimarães**, José F., “Um olhar sobre o olhar”, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Outubro de 1990

**Hunt**, Ian, “The confidence man”, in *Portfolio*, n.º 28, Edinburgh, Novembro de 1998

**Jorge**, João Miguel Fernandes, “Jorge Molder – Convivência, 1.ª parte”, in *A Capital*, Lisboa, Novembro de 1979; “Um dia cinzento”, in *A Capital*, Lisboa, Julho de 1983; “Ethos”, in *A Capital*, Lisboa, Abril de 1985; “Fotografias de Jorge Molder”, in *O Independente*, Lisboa, Setembro de 1988; “The Portuguese Dutchman”, in *O Independente*, Lisboa, Novembro de 1990; “Em Beja com São João Baptista e Jorge Molder”, in *O Independente*, Lisboa, Maio de 1991; “The Secret Agent”, in *O*

---

*Independente*, Lisboa, Novembro de 1991; “Anatomia e boxe”, in *O Semanário*, Lisboa, Dezembro de 1997; “Vitrines: Kirkeby, Muek, Parker, Molder, Beuys”, in *O Semanário*, Lisboa, Junho de 1998

**Lopes**, João, “Um dia cinzento”, in *Expresso*, Julho de 1983

**Machado**, José Sousa, “Perse: Uma constelação atlântica”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Maio de 1984; “Reduzir a presença à intenção”, in *O Semanário*, Lisboa, Maio de 1984; “Visão nocturna”, in *O Semanário*, Lisboa, Abril de 1985; “O texto de Broch fotografado por Jorge Molder”, in *Diário Popular*, Lisboa, Outubro de 1988

**Magalhães**, Calvet, “Jorge Molder”, in *Foto-jornal*, n.º 6-7, Lisboa, Outubro-Novembro de 1978

**Marie**, Cécile, “Jorge Molder”, in *Le Journal des Expositions*, Paris, Dezembro de 1995

**Medeiros**, Margarida, “O ser em perigo permanente”, in *Público*, Lisboa, Junho de 1995

**Melo**, Alexandre, “A inocência do detective”, in *Artes & Leilões*, n.º 15, Lisboa, Junho de 1992; “Jorge Molder”, in *Artforum*, New York, Dezembro de 1992

**Melo**, Alexandre, e Pinharanda, João, “Arte portuguesa”, in *Figura*, Madrid, Primavera/Verão de 1985

**Miranda**, Manuel, “O lugar do rosto segundo Molder”, in *A Capital*, Lisboa, Março de 1996

**Nazaré**, Leonor, “Relações com o espaço”, in *Expresso*, Lisboa, Maio de 1991

**Oliveira**, Emídio Rosa de, “Fotógrafo de excepção”, in *O Semanário*, Lisboa, Fevereiro de 1987; “Molder e Gäetan expostos em conjunto”, in *O Semanário*, Lisboa, Abril de 1988

**Ollier**, Brigitte, “Quelques morceaux choisis”, in *Libération*, Paris, Abril de 1989

**Pedicini**, Gerardo, “Uma exposição/Um dia cinzento”, in *Estremo Sfogliabile*, Centro Documentazione Artein, Roma, 1984; “O preto e o branco”, in *Arte e Cronaca*, Maio de 1986

**Pinharanda**, João, “A diferença da luz”, in *Público*, Lisboa, Abril de 1991; “Fragmentos de um diário”, in *Público*, Lisboa, Novembro de 1991; “O rosto e a paisagem”, in *Público*, Lisboa, Junho de 1998

**Pinto**, António Cerveira, “A saída do túnel expressionista”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, Fevereiro de 1985; “The Portuguese Dutchman”, in *O Independente*, Lisboa, Novembro de 1990; “O nível do ácido”, in *O Independente*, Lisboa, Novembro de 1991

**Porfírio**, José Luís, “Fazer-des/fazer”, in *Expresso*, Lisboa, Novembro de 1985

**Rodrigues**, António, “O guerreiro cinzento”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Abril de 1985; “Autoportraits”, catálogo da exposição, Montpellier, Maio de 1987

- 
- Sardo**, Delfim, “Nunca digas o meu nome se esse nome não for o do medo”, in *Arte Ibérica*, n.º 11, Lisboa, Fevereiro de 1998
- Siza**, Teresa, “The Portuguese Dutchman”, in *Público*, Porto, Outubro de 1990; “The Secret Agent”, in *Público*, Lisboa, Novembro de 1991
- Slyce**, John, “Shadow boxing”, in *Creative Camera*, n.º 352, London, Junho-Julho de 1988
- Touraine**, Liliane, “Du vacarme à la musique”, in *Colóquio Artes*, n.º 110, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1995
- Vasconcelos**, António Pedro, “A ronda da noite”, in *Expresso*, Lisboa, Novembro de 1980
- Vegar**, José, “A marca Molder”, in *Sábado*, Lisboa, Outubro de 1991
- Vidal**, Carlos, “Outras ruínas”, in *O Independente*, Lisboa, Abril de 1991
- Vila Nova**, Isabel, “Um silêncio tenso”, in *Público*, Lisboa, Novembro de 1995

#### **Entrevistas (por ordem alfabética do entrevistador)**

- Calvet**, Nuno, “Jorge Molder: Objectos construídos pela luz”, in *Expresso*, Lisboa, Dezembro de 1984
- Foyos**, Pedro, “Jorge Molder em retrato de corpo inteiro”, in *Foto-Jornal*, n.º 1, Maio de 1978
- Graieb**, Carlos, “Jorge Molder mostra na Bienal o resultado de sua insônia”, in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Agosto de 1994
- Maio**, Fernanda, “Jorge Molder”, in *O Independente*, Lisboa, Dezembro de 1998
- Medeiros**, Margarida, “A arte não é pensamento”, in *Público*, Lisboa, Junho de 1995
- Nunes**, Maria Leonor, “A câmara secreta”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Outubro de 1991; “O fotógrafo e o tempo”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Agosto de 1994
- Pinharanda**, João, “A fotografia é uma lembrança”, in *Público*, Lisboa, Dezembro de 1991
- Piza**, Daniel, “Arte atual é muito dramática”, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, Março de 1994
- Rodrigues da Silva**, “Fotografia de Jorge Molder para peça de Hermann Broch”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Setembro de 1988; “O fotógrafo fotografado”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Abril de 1989

---

## Bibliografia de referência

**Bataille, Georges**, *O Erotismo*, Moraes Editores, 1957.

**Bataille, Georges, et.al.**, *Encyclopedia Acephalica*, Atlas Press, London, 1995.

**Caws, Mary Ann**, *The Surrealist Look, An Erotics of Encounter*, The MIT Press, Cambridge, 1999.

**Cesariny, Mário**, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealist Mundial*, Perspectivas & Realidades, 1977.

**Charcot & Richer**, “*Les Démoniaques Dans L’Art*”, Macula, 1984.

**Coplans, John**, *Provocations*, London Projects, London, 1996

**Deleuze, Gilles**, *Logique du Sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1969

*Francis Bascon, Logique de la Sensation*, Éditions de la Diddérence,  
Paris, s/d.

**Didi-Huberman, Georges**, *Invention de L’Hysterie*, Macula, Paris, 1982

**Foster, Hal**, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge; Massachussetts, 1993

**Foucault, Michel**, *A vontade de Saber, História da Sexualidade I*, Relógio d’Água, Lisboa, 1995 (trad. Pedro Tamen)

**Freud, Sigmund**, *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, nº. 93, 1985.

**Krauss, Rosalind**, *L’Amour Fou, Photography and Surrealism*, Hayward Gallery, London, 1986

---

**Porter, Roy, Teich, Mikulás, *Romanticism in National Context*, University Press, Cambridge, 1988.**

**Molder, Jorge, “Duplex”, in *Michellangelo Pistoletto e la Fotografia*, Fundação de Serralves/Witte de With, Porto/Roterdão, 1993**

**Sontag, Susan, *On Photography*, Anchor Books, London, 1990.**

**Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1993.**

**Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy*, Zone Books, New York, 1996.**

**VVAA, *Staging the Self, Self-Portrait Photography, 1840-1980*, National Portrait Gallery, 1986**

**VVAA. *Fetish*, The Princeton Architectural Jornal, Princeton, vol. 4, 1992.**

---

## 4. Anexos

### Programa da disciplina de Estudos de Arte

(documento entregue aos alunos no ano lectivo de 1998/99)

#### Introdução

A disciplina de Estudos de Arte será vocacionada para o estudo e debate de temas e questões da contemporaneidade da prática artística.

Assumindo o risco da proximidade epocal em relação ao seu objecto de estudo e recorrendo ao carácter híbrido da disciplina – que utiliza metodologias e processos oriundos da estética, história de arte, hermenêutica e da teoria da arte no seu sentido mais amplo – o núcleo central será constituído pela análise dos procesos da arte contemporânea, especificamente a partir da desmaterialização da obra, teorizada durante a década de 60.

Ao programa subjaz a vontade de, numa aproximação aos processos criativos, tentar compreender como se desenvolve, hoje, o processo da decisão criativa, quando a criação se desenvolve à margem dos processos canónicos que o século XX se empenhou em fazer claudicar.

Esta pergunta final pelas determinações da produção artística e pela possibilidade crítica necessita, para se poder articular, de formular outras questões:

Qual a relação entre tradição e vanguardas? Qual a relação entre a produção artística contemporânea e a ideia de consciência alterada? O que constrói o estatuto e eficácia da imagem? Que relações entre produção artística e senso comum?

Este mapa de questões, a que poderíamos acrescentar o problema do(s) lugar(es) da arte, a relação entre prática artística e instituição museológica e o papel da crítica necessita da detecção de uma sintomatologia e de uma genealogia.

O programa de Estudos de Arte não tem essa ambição, mas procura definir dados para a compreensão da oportunidade destes temas.

---

## Metodologia

Definida como uma disciplina teórico-prática, as Aulas de Estudos de Arte encontram-se divididas em dois blocos:

- as aulas de quinta-feira (11.00/13.00h) de índole teórica;
- as aulas de sexta-feira (9.00/ 11.00 e 11.00/13.00h), dedicadas à análise concreta de obras e autores e apresentação de trabalhos pelos alunos.

## Avaliação

A avaliação é efectuada em três momentos:

- um teste escrito, com a duração de 90m, que será realizado no dia 12 de Fevereiro, às 11.00h.
- Um trabalho escrito com um máximo de 35 páginas (que deverá ser entregue até à conclusão ) das aulas.
- Uma apresentação oral a realizar pelos alunos nas aulas de sexta-feira segundo mapa a definir. Esta apresentação terá a duração de 15m. e implica a elaboração prévia de uma bibliografia com um mínimo de 5 entradas a entregar, bem como de um curto relatório.

O peso relativo destes momentos de avaliação é o seguinte:

$[(\text{teste} \times 2) + (\text{trabalho} \times 3) + (\text{apresentação} \times 1)] = \text{Nota para avaliação final}$

---

## **Programa**

### **A Desmaterialização da Obra de Arte**

Tomando como ponto de partida a temática do questionamento sobre a própria existência do objecto artístico, trata-se de compreender o processo de pulverização das práticas artísticas e iniciar a tematização da “arte em sentido amplo”. Qual o relevo do objecto no processo criativo?

Que consequências a nível da recepção?

### **Genealogias**

O surrealismo e o cubismo representam duas faces do mesmo processo de desmembramento do corpo artístico, mas introduzem diferentes âmbitos, práticas e entendimentos. Que relações entre forma e corpo?

Poder-se-á pensar em duas tradições que estruturam o século?

### **As estéticas do discurso alterado**

Desde o primitivismo até às práticas performativas, passando pelo psicadelismo ou pela inclusão de processos desviantes, existe uma substituição das estéticas do gosto por estéticas do desgosto na arte contemporânea.

### **Minimal**

Existe uma relação entre percepção, economia e reformulação da prática artística que gravita em torno do minimal. O minimalismo será uma cruz fundamental para a compreensão entre gosto e manufactura, senso comum e vanguarda?

### **Vanguarda e senso comum**

Em última instância é neste conflito que desagua a nossa contemporaneidade. Como entender o conflito entre uma arte que é vista, cada vez, por mais espectadores em mais useus, acerca da qual se repete sistematicamente ser menos compreendida?