

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Autorrepresentação na escultura:**  
**Louise Bourgeois, Jorge Molder, Alberto Carneiro**

Rui Filipe Freitas Ferreira

Dissertação

Mestrado em Escultura  
Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2016

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Rui Filipe Freitas Ferreira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Autorrepresentação na escultura: Louise Bourgeois, Jorge Molder, Alberto Carneiro”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, [data]

## RESUMO

Com a intenção de aprofundar o significado, e o que se entende por autorrepresentação na escultura, a dissertação centra-se na análise de três escultores que fazem da sua obra uma autorrepresentação, passando por uma abordagem introdutória do autorretrato, como início de uma abordagem autorrepresentação. A autorrepresentação parte de uma experiência pessoal, ou de vida, na qual o artista se representa na “terceira pessoa”, incorporando uma dimensão teatral. A representação teatral pode ser baseada em factos pessoais, ou numa “mistura” de memórias e episódios pessoais, com referências filosóficas ou literárias. A autorrepresentação surge como um aprofundar da consciência, em que o escultor procura no fundo do ser um exterior que o “substitui”, ou que o “imita” de forma incompleta, isto é, como um simulacro, fazendo da autorrepresentação a junção destas duas ideias, a saber, a dimensão teatral e a simulação, numa exterioridade à qual fica vinculado o artista.

Palavras-Chave:

Autorrepresentação; Escultura; Louise Bourgeois (1911-2010) ; Jorge Molder (1947) ; Alberto Carneiro (1937).

## ABSTRACT

With the intention of deepening the meaning and what is meant by self-representation on sculpture, the dissertation focuses on the analysis of three sculptors who make their work into a self-representation, through an introductory approach to self-portrait, as the beginning of a self-representation. The self-representation starts from a personal experience, or life experience, in which the artist represents it on the “third person”, incorporating a theatrical dimension. The theatrical performance can be based on personal facts or a “mixture” of memories and personal episodes with philosophical or literary references. The self-representation comes as a deepening of consciousness, in which the sculptor search in the background of the being an exterior that “replace” or that “mimics” incompletely, that is, as simulacrum, making self-representation the junction of these two ideas, namely the theatrical dimension and simulacrum, an externality is linked to which artist.

### Key Words:

Self-representation; Sculpture; Louise Bourgeois (1911-2010); Jorge Molder (1947); Alberto Carneiro (1937).

## **Agradecimentos**

Um especial agradecimento ao professor José Carlos Pereira pela orientação, pelas palavras de sabedoria, o conhecimento, e disponibilidade demonstradas durante a concretização desta dissertação.

Aos professores com que me fui deparando ao longo da licenciatura e mestrado, e que, de alguma forma, influenciaram o meu trabalho e o meu percurso.

Um enorme agradecimento ao meu pai e à minha mãe, sem o seu apoio, paciência, compreensão e incentivo, este trabalho não seria possível.

Por fim, agradecer à Luísa pelo companheirismo, amor e compreensão em todos os momentos.

## Índice

Introdução.....	3
1- A distinção entre autorretrato e autorrepresentação.....	5
1.1- O retrato .....	5
1.2- O autorretrato.....	6
1.3- A representação .....	8
2- A autorrepresentação.....	10
2.1- A autorrepresentação na filosofia da mente .....	10
2.1.2- A consciência do fenómeno e a consciência de acesso. ....	11
2.1.3- Da consciência à autorrepresentação.....	12
2.2- A autorrepresentação artística.....	13
2.3- A dimensão teatral .....	15
3- Louise Bourgeois .....	18
3.1- Os materiais da escultura em Louise Bourgeois.....	20
3.2- Das casas às Cells .....	20
3.3- The Cells.....	24
3.4- O voyeurismo.....	26
3.5- Cell (You better grow up) (1993) .....	27
3.6- Red Room (Parents) e Red Room (Child).....	31
4- Jorge Molder .....	34
4.1- O Autorretrato em Jorge Molder .....	34
4.2- Criação do duplo.....	35
4.3- O duplo como aniquilação do autor .....	37
4.4- Os teatros de Jorge Molder.....	40
4.4.1- Os títulos.....	40
4.4.2- As Narrativas .....	42

4.4.3- Os Cenários.....	43
4.4.4- <i>A performance</i> como máscara.....	44
4.5- Pinocchio .....	47
4.6- A Escala de Mohs .....	49
5- Alberto Carneiro .....	52
5.1- Da paisagem à escultura .....	53
5.2- O taoismo .....	54
5.3- A mandala.....	56
5.4- A anamnese.....	57
5.5- Gaston Bachelard .....	57
5.6- <i>A performance</i> em Alberto Carneiro .....	58
5.7- Trajeto dum corpo (1976-77) .....	60
5.8- A Floresta .....	62
5.8- O Ribeiro .....	64
5.9- O corpo subtil .....	65
Conclusão .....	68
Bibliografia.....	72
Web grafia .....	76
Filmografia .....	76
Lista de Figuras Reproduzidas .....	77

## Introdução

O tema/conceito escolhido para esta dissertação, a saber, a Autorrepresentação, procura responder às exigências do Mestrado em Escultura (Estudos de Escultura) e dar início de um caminho artístico pessoal, potenciado pela investigação agora realizada.

Para fazer uma abordagem da autorrepresentação achamos adequado fazer a sua contextualização histórica.

Neste sentido, adotamos uma metodologia de trabalho que se inicia com a definição do prefixo *auto-*, seguida de um pequeno estudo sobre o retrato e o autorretrato, passando, de seguida, para a representação, no sentido de fazer uma distinção entre autorretrato e autorrepresentação.

Para cumprir a análise que propomos será também analisado o conceito de teatral, isto é, a ideia de que a escultura sofre influências do teatro, procurando evidenciar os modos pelos quais se realizam.

Foram escolhidos três escultores cuja obra assenta maioritariamente na ideia de autorrepresentação, deixando de fora outros que tenham feito pontualmente uma ou outra obra com base no referido conceito. António Duarte, por exemplo, apresenta quatro autorrepresentações, que partem do autorretrato, nas quais o artista se autoapresenta como quatro importantes figuras da história de Portugal.<sup>1</sup>

Também a obra de Antony Gormeley foi excluída desta temática, pois embora o seu trabalho pareça uma autorrepresentação, pela constante representação do seu corpo, este é apenas um veículo para explorar questões espaciais, e as relações entre o corpo humano e o espaço envolvente.

A nosso ver, a abordagem dos três escultores, Louise Bourgeois, Jorge Molder e Alberto Carneiro permitem um aprofundamento do estudo sobre a autorrepresentação, tendo em atenção os processos e os seus referentes plásticos e conceituais. Em Louise Bourgeois, é analisada a sua biografia, inseparável do seu trabalho, os materiais que utiliza e a forma como “recicla” antigos trabalhos em novas obras, sobretudo a partir da ideia de casa e o modo como evolui para as *Cells*, que virão a constituir-se as suas

---

<sup>1</sup> TEIXEIRA, José, “Sobre o procedimento introspetivo na escultura em pedra, a propósito de monotilismo e autorrepresentação em António Duarte”, ARRUDA, Luísa Capucho, Miguel Arruda, Filipe Duarte Santos (coord.) – **António Duarte**. Casal de Cambra: Caleidoscópia, 2013, p. 103.

principais obras. Nas *Cells*, são analisados os referentes biográficos, a dimensão teatral, e os processos que revelam a dimensão de autorrepresentação na sua escultura.

Jorge Molder inicia o seu trabalho centrando-se no autorretrato, passando posteriormente à autorrepresentação, realizando paulatinamente um afastamento entre autor e obra, deixando de lado as referências biográficas, assumindo referências artísticas e literárias como base do seu trabalho. Para isso usa um conjunto de representações teatrais, divididas em quatro partes: os títulos, as narrativas, os cenários e a *performance* como máscara. Centrando a análise em duas das obras, *Pinocchio* e *A Escala de Mohs*, nelas reconhecemos esta dimensão teatral, que levará à criação da “máscara” e do “duplo”.

Em Alberto Carneiro é também vista a sua biografia, e a maneira como influencia a produção da sua obra escultórica. A paisagem do Coronado, lugar onde nasce, cresce e vive, deixa uma enorme marca na sua obra. A partida para Londres vai também ser determinante para o seu corpo de trabalho, pois é nessa cidade que o escultor tem contato com novas ideias filosóficas e experiências artísticas, salientando-se no primeiro domínio, o taoísmo, o budismo, e o legado do filósofo francês Gaston Bachelard, assim será determinante a ideia de anamnese. Todas estas ideias se revelam em momentos determinantes da sua escultura, *Trajeto de um corpo*, *A floresta*, *O ribeiro*, e especialmente *O corpo subtil*, são obras que revelam uma relação intrínseca com a natureza, propondo uma metamorfose do corpo em paisagem, a qual terá em *O corpo subtil* a sua culminância com os aforismos que propõem e legitimam essa mesma metamorfose.

## 1- A distinção entre autorretrato e autorrepresentação.

Numa primeira tentativa de encontrar uma definição de autorrepresentação, é necessário fazer uma distinção entre retrato e representação.

Antes, será adequado perceber o significado do prefixo *auto*, nestas duas formas de expressão artística. Este prefixo, de origem grega, compõe inúmeras palavras, tendo como significado designar o *próprio, por si, de si mesmo*.<sup>2</sup> Deste modo, um autorretrato será um retrato que um artista faz dele mesmo. De forma a compreender as diferenças entre retrato e representação, é importante definir estas duas formas de expressão artística, tal também se aplicando também à representação.

### 1.1- O retrato

O retrato define-se como a representação de um indivíduo, vivo ou morto, real ou imaginário, seja pelo *médium* da pintura, escultura, desenho ou outro qualquer, onde são copiados, ou imaginados, os traços físicos ou psicológicos do mesmo. Além do aspeto físico e psicológico, também compreende o aspeto histórico e sociológico, a evolução das convenções de representação, as relações entre o indivíduo representado e a sociedade, entre outros; revela também aspetos morais e espirituais que o retratado reflete e recorda.<sup>3</sup> O termo retrato aparece do latim *potraho*, que era usado na Idade Média, e que significava “reproduzir”, “copiar”; outro termo em latim que tinha igual significado é *rethahere*.<sup>4</sup> Esta dupla significação do termo *potraho* trazia alguns problemas à representação, que tinham que ver com a ideia de *mimese*, pois qualquer retrato teria que ser o mais fiel possível ao retratado.<sup>5</sup>

A partir do século XVI começou a fazer-se uma distinção entre “copiar” e “retratar”. Um retrato como “cópia” do real seria realizado segundo princípios particulares que o artista definia, enquanto um retrato do real seria, sim, “retratar” a pessoa, em questão, sem o cunho particular do artista.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Auto, FONSECA, João de Sousa (dir.) – **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. Editorial Enciclopedia, Vol. 3, p.749.

<sup>3</sup> MAURO, Tullio de; GRASSI, Luigi; BATTISTI, Eugenio – **Concepts of portraiture**, MYERS, Bernard S. (ed.) – **Encyclopedia of World Art**. England; McGraw-Hill Book Company, 1966. Vol. XI Vol. XI, p. 470

<sup>4</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, “Lá animación enmascarada”, ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcom, (coord.) – **El espejo y lá máscara, El retrato en el siglo de Picasso**. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid; 2007, p. 4.

<sup>5</sup> MAURO, Tullio de; GRASSI, Luigi; BATTISTI, Eugenio – **Concepts of portraiture**, MYERS, Bernard S. (ed.) – *op. cit.*, p.470

<sup>6</sup> *Ibid.*

Estas duas ideias de “copiar/retratar” relacionavam-se com a semelhança com o retratado e com a sua idealização e transfiguração. A ideia de “cópia” prende-se com a procura de idealização e transfiguração; nesta, o artista teria que usar elementos de cariz iconográfico para permitir que o retratado fosse reconhecido de imediato. A iconografia usada teria que estar de acordo com o *status social* e a sua dignidade, na época. A ideia de “retratar” articula-se com a definição mais estrita de retrato, em que teria que ser representado de tal forma, que um retrato de um rei era suficiente para o substituir em caso da sua ausência num acontecimento solene.<sup>7</sup>

As ideias sobre o retrato vão continuar até à modernidade, aí sendo postas em causa, pois deixa de haver a necessidade de uma figuração realista e integral do rosto para ser considerado retrato, bastando, apenas, que seja figurada uma parte do corpo. Para além do corpo, seja em fragmentos e ou na sua totalidade, o que os artistas procuravam figurar era o gesto.<sup>8</sup>

A representação do gesto seria uma procura do artista figurar mais que a parte física, procurando figurar nas obras algo de carácter metafísico, a alma.

## **1.2- O autorretrato**

Mais usual no século XV, o autorretrato começa a aparecer nas grandes encomendas, nas quais o artista se fazia figurar como uma das personagens inseridas na composição. Ao fazer o seu próprio retrato, o artista encontra uma forma de deixar a sua assinatura na obra. Esta assinatura surge como testemunho da autonomia do artista, oposta à ideia de artesão, isto é, o virtuoso criativo em contradição com o operário.<sup>9</sup>

Ao fazer um autorretrato, o artista entra em confronto consigo mesmo, acabando por gerar uma crise de identidade, centrando o autorretrato num processo narcisista, num constante questionamento sobre si e sobre as formas de representação. Este constante questionamento leva o artista a expor um lado mais íntimo e secreto dele mesmo.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 471.

<sup>8</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, “Lá animación enmascarada”, ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcom, (coord.) – *op.cit.*, p. 5.

<sup>9</sup> TEIXERA, José de Monterroso, “Auto-retrato e pormenor icónico”, ARAÚJO, Alexandra, GRAÇA, Isabel Penha, (ed.) - **O Rosto da Máscara, A Auto-representação na Arte Portuguesa**. Edições Asa, 1994, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17.

A crise de identidade é o motivo que conduz frequentemente o artista a uma liberdade criativa, na qual se representa como se vê ao espelho, ou se representa no papel de uma personagem.<sup>11</sup>

Esta noção de autorretrato faz-se notar mais nos artistas que privilegiaram o *médium* da pintura, embora alguns escultores se tenham também retratado.

Como exemplos de autorretrato na escultura antiga, encontramos os escultores Miguel Ângelo (1475-1564) e Bernini (1598-1680), ambos usaram o seu rosto como referente para algumas personagens das suas obras. Mais recentemente, o escultor inglês Marc Quinn (1964) (fig. 1), produziu uma série de autorretratos, nos quais tira o molde da sua cabeça e enche com cinco litros do seu sangue.<sup>12</sup>

No caso de Miguel Ângelo, fez-se representar no teto da Capela Cistina<sup>13</sup> e numa *Pietà*, datada de cerca de 1550 (fig. 2).<sup>14</sup> Bernini usou o seu rosto para duas das suas esculturas, *David*, 1623-1624 e *Alma Danada* de 1619 (fig. 3).<sup>15</sup>

A relação que os artistas vão criar com o autorretrato implica uma dimensão teatral, retratando-se, por vezes, como personagens fora de época ou fazendo uma representação ideal de si mesmo.<sup>16</sup>



1– *Self*, 2011



2– *Pietà*, cerca de 1550

---

<sup>11</sup> ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcom, (coord.) – *op.cit.*, p. 21

<sup>12</sup> QUINN, Marc – *Self*. [em linha] [Consult. Abril 2016] Disponível em WWW <URL:<http://marcquinn.com/artworks/self>>.

<sup>13</sup> ARAÚJO, Alexandra, GRAÇA, Isabel Penha, (ed.) – *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> NÉRET, Gilles – **Miguel Ângelo**. Trad. de Fernando Tomás. Lisboa: Taschen, 2010, p. 84.

<sup>15</sup> AVERY, Charles – **Bernini, The Genius of the Baroque**. London: Thames & Hudson, 2010, p. 66.

<sup>16</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, “Lá animación enmascarada”, ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcom, (coord.) – *op.cit.*, p. 22

### 1.3- A representação

Existem várias maneiras de interpretar o conceito de *Representação*. As mais frequentes são as que vão no sentido da figuração, da imagem, da interpretação, da encenação e do simulacro.

O conceito de *Representação* nas artes visuais pressupõe uma interpretação de uma ideia ou imagem, sobre a concepção do que rodeia o Homem. A representação pode ser uma apreensão fenomenológica ou intelectual, a partir da qual a mente projeta em si uma imagem, conceito ou ideia correspondentes a essa experiência.<sup>17</sup>

Na escultura, o conceito de representação vai ser traduzida pela figuração espacial de um objeto, estando associada à representação de massa e formas, que se organizam entre os vazios e cheios, positivos e negativos, em composições moveis e imóveis, mutáveis e imutáveis.<sup>18</sup> A ideia de representação na escultura pode associar-se ainda a dois conceitos: o de *mimese*, e o de simulacro.

O conceito de *mimese* significa imitação; imitar é apresentado pela doutrina platónica e aristotélica, e definem o conceito de *mimese* como a reapresentação da natureza. Segundo a ideia platónica, toda a criação artística é uma forma de imitação. Em Platão, a realidade existe no mundo das ideias criado por um demiurgo, e que quando se dá a cópia funcional, tal como um marceneiro faria, realiza-se no mundo sensível apenas uma cópia dessa ideia. Quando essa mesma ideia é representada por um artista, a representação é ainda menos valorizada, porque já é a imitação da imitação da ideia.<sup>19</sup>

A *mimese* defendida pela doutrina aristotélica refere-se essencialmente à tragédia grega, uma forma de teatro que consiste num enredo encadeado por eventos



3 – *Alma Danada*, 1619

<sup>17</sup> TEIXEIRA, José – Escultura pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX) [Em linha], [Consult. Maio 2016], p. 17.

<sup>18</sup> ROGERS, Leonard R. – **The Art of Sculpture**, GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**. Macropédia. Vol 27 p. 42.

<sup>19</sup> PLATÃO – **República**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 14ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 467.

que lhe concedem a estrutura. Este enredo tem como principal função imitar as ações do Homem: “É que a tragédia não é uma imitação dos homens mas das ações e da vida”.<sup>20</sup>

Outro conceito que pode ser associado à representação escultórica é a ideia de simulacro, que já havia sido tratada por Platão, no diálogo Sofista<sup>21</sup>, no qual a arte de copiar (*mimese*) é separada da arte do simulacro, definindo-a como algo que é semelhante ao belo, mas que não se assemelha ao original.<sup>22</sup>

O conceito de simulacro, tornado conhecido pela história de Pigmalião, eleva a ideia da representação para além da cópia da natureza. Tendo como foco da representação o corpo da imagem, dá ênfase à história da arte, à história dos vivos e à história das teorias que abordam a representação.<sup>23</sup>

Como teoria da representação, o conceito de simulacro, só é possível partindo da técnica, do dar forma à matéria, para chegar a uma figuração que simula a realidade, dando a impressão de vida e de movimento.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> ARISTÓTELES – **A Poética**. Prefácio De Maria Helena da Rocha Pereira; Trad. de Ana Maria Valente. 4ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 48.

<sup>21</sup> STOICHITA, Victor I – **The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock**. Trad. de Alison Anderson. United States of America: The University of Chicago Press, 2008, p. 1.

<sup>22</sup> PLATÃO – **Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu e Crítias**. Trad. de Maria Gabriela de Bragança. Mem-Martins: Europa América, p. 58.

<sup>23</sup> STOICHITA, Victor I. – *op. cit.*, p. 204.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 13.

## 2- A autorrepresentação

### 2.1- A autorrepresentação na filosofia da mente

Para entender a Autorrepresentação, recorreremos à definição filosófica do conceito, a partir dos desenvolvimentos mais recentes da filosofia da mente. Esta vertente filosófica interessa-se pelo estudo dos conceitos mentais, fazendo uma investigação que consiste mais no método do que é investigado do que nos objetivos de investigação.<sup>25</sup>

A teoria da Autorrepresentação terá necessariamente que ver com a própria consciência e com os modos de representação mental de cada ser humano. Antes de clarificar a teoria sobre a consciência do fenómeno, é necessário entrar pela consciência; neste sentido, existem dois tipos de consciência: *consciência de criatura*<sup>26</sup> e *consciência de estado*<sup>27</sup>. O primeiro tipo de consciência é definido como propriedade de pessoas e criaturas, capazes de raciocínio, eventos e estados mentais particulares, como contraponto a uma pessoa ou criaturas que não têm capacidades de raciocínio, que não se encontram conscientes – como no caso de alguém em estado vegetativo. O segundo estado define os estados mentais de consciência como os pensamentos, as sensações, entre outros. Este estado de consciência é exclusivo de pessoa ou criaturas que estão conscientes.

Estes estados de consciência também são orientados por outras duas noções de consciência, a saber, transitiva ou intransitiva. A consciência transitiva é uma propriedade relativa de conexão, que significando que um sujeito está consciente, tem noção de alguma coisa. A consciência intransitiva é uma propriedade não relacional, significa que o sujeito está consciente, isto é, tem noção do seu meio envolvente – estar consciente, neste caso, significa o contrário de estar em estado vegetativo. Todas estas consciências estão ligadas entre si, originando a lógica seguinte: (i) consciência de criatura intransitiva; (ii) consciência de criatura transitiva; (iii) consciência de estado intransitiva; (iv) consciência de estado transitiva.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> MCGINN, Colin – **O Carácter da Mente – Uma introdução à filosofia da mente**. Trad. de Fernanda O'Brien. Lisboa: Grádiva, 2011 p. 16.

<sup>26</sup> O termo original: *creature consciousness*

<sup>27</sup> O termo original: *state consciousness*

<sup>28</sup> KRIEGEL, Uriah – **Subjective consciousness: a self-representational theory**. United States: Oxford, 2009, p. 29.

A partir desta lógica, é possível organizar o discurso de forma a clarificar a consciência de fenómeno para chegar a uma teoria sobre a autorrepresentação.

A (i) consciência de criatura intransitiva significa que o sujeito está consciente.<sup>29</sup> A (ii) consciência de criatura transitiva é uma propriedade que envolve um sujeito estar consciente de algo. A (iii) consciência de estado intransitiva significa que um estado mental é consciente. A (iv) consciência de estado transitiva significa que o estado mental é consciente de alguma coisa.

Assim são definidos quatro estados da consciência, em que, dos quatro, se destaca a (iii) consciência de estado intransitiva. A partir deste estado de consciência encontram-se duas noções sobre Consciência: a consciência do fenómeno e consciência de acesso.

### **2.1.2- A consciência do fenómeno e a consciência de acesso.**

A consciência do fenómeno assenta sobre uma experiência, ou seja, um conjunto de estados mentais que são experiências; estes estados de consciência acontecem quando estão associados a percepções físicas como ver, ouvir ou ter dores<sup>30</sup>, embora a percepção destes fatores não parta apenas de uma experiência de percepção – do mundo empírico, mas também pode partir de estados mentais ou sensações. A consciência de acesso pode ser considerada como um conjunto de módulos de propósito geral para funções como controlo da ação e do relatório verbal.<sup>31</sup> Estes módulos são estados mentais que podem não ser usados no raciocínio e nas ações, no sentido de se tornarem parte desta consciência [acess-conscious], a que deve estar preparada para tal uso, ou seja, não precisa de ser usada, mas tem que ser preparada.<sup>32</sup>

Estas duas noções estão ligadas, pois a consciência do fenómeno é a base categórica da consciência de acesso. Esta ligação opera-se porque a base categórica da consciência do fenómeno é, ou consubstancia o *carácter subjetivo* de uma experiência. O *carácter subjetivo* tem que ver com o facto de o sujeito ter noção do estado mental, estando ciente do que se passa, sendo essa a razão pela qual é preparado antes de ser usado; isto é, tem que ver com a *dimensão* da experiência. Além disso, existe também

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. No texto original aparece o seguinte exemplo, “jane is conscious”, que tanto pode ser traduzido como: *Jane é consciente* ou *Jane está consciente*.

<sup>30</sup> BLOCK, Ned – On a Confusion about the Function of Consciousness. In *Behavioral and Brain Science*. [Em linha] [Consult. Novembro 2015], p. 230.

<sup>31</sup> KRIEGEL, Uriah – *op. cit.*, p. 33.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 46.

um *carácter qualitativo* da experiência, que se relaciona com a *subjetividade* da experiência, justificando a *dimensão subjetiva do fenómeno*.<sup>33</sup>

Assim, pode definir-se o carácter qualitativo como “o que é que é para mim a experiência”, estando ligado às qualidades de uma experiência, sejam os estados mentais, ou as qualidades de um objeto – a rugosidade, a cor, entre outros exemplos. O carácter subjetivo está ligado à consciência da experiência e ao foco de atenção que é dado à mesma.

A ideia de estar focado, ou ciente, isto é, a ocorrência de um estado mental está reduzido a três proposições: na primeira, o sujeito está *conscientemente focado* num qualquer estado mental; na segunda, o sujeito está *periféricamente focado* em um qualquer estado mental; na terceira, o sujeito está absorto de qualquer estado mental.<sup>34</sup> Isto significa que é possível concentrar a atenção numa ação, ou estado mental, e ao mesmo tempo estar ciente do meio circundante, sendo possível mudar o foco de atenção da ação primária para algo que está no meio envolvente, invertendo a ordem de importância do novo foco de atenção do sujeito. O foco periférico é importante, pois vai complementar a experiência consciente do sujeito, só que este foco não é possível de “desligar”, ao contrário do foco consciente, em que o sujeito tem que empreender um certo esforço para o manter.<sup>35</sup>

Estes dois conceitos sobre a experiência consciente do sujeito, ou seja, o carácter qualitativo e o carácter subjetivo, vão gerar o conceito de *carácter fenomenológico* de uma experiência consciente. O carácter fenomenológico, pela sua definição, vai ser idêntico ao carácter qualitativo e igual ao carácter subjetivo.<sup>36</sup> Com a clarificação sobre o que é a consciência do fenómeno, as bases teóricas sobre a subjetividade de uma experiência consciente vão permitir avançar para uma definição sobre autorrepresentação.

### **2.1.3- Da consciência à autorrepresentação**

Chegou-se à conclusão que o sujeito é consciente do seu estado mental, mas ainda não se justificou como pode originar a autorrepresentação. Antes é necessário

---

<sup>33</sup> LEVINE, Joseph – *Purple Haze – The puzzle of Consciousness* [Em linha] [Consult. Dezembro 2015], p. 6.

<sup>34</sup> KRIEGEL, Uriah – *op. cit.*, p. 46.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 54.

clarificar como é que o sujeito, consciente dos seus estados mentais, pode chegar à autorrepresentação.

Primeiro, é necessário perceber que o estado mental em que o sujeito se encontra tem que ser o foco principal da sua atenção. Estando o sujeito focado no seu estado mental, significa que há uma representação desse mesmo estado mental na sua consciência – uma representação mental é necessária para a consciência interior, já que é na consciência interior que se vão construir as propriedades qualitativas.<sup>37</sup>

Este facto significa que os estados mentais conscientes são representados na consciência, não só pelo seu carácter qualitativo, mas também pelo seu carácter subjetivo. Se o sujeito está consciente do estado, significa que está nesse estado mental, representando-o, ou seja, significa que todo o estado consciente é autorrepresentado. De outra forma, percebe-se que todos os estados conscientes são conscientemente representados, e se todos os estados conscientes são conscientemente representados, logo todos os estados conscientes são autorrepresentação.<sup>38</sup>

## 2.2- A autorrepresentação artística

A autorrepresentação artística difere da estudada pela Filosofia da Mente, embora com ela possa manter uma relação profícua.

Na conceção artística de autorrepresentação, o artista olha para si como uma terceira pessoa: “o voyeur descobriria através do buraco da fechadura um outro voyeur com o olho numa outra fechadura; o qual estaria a ver um terceiro, também à espreita, colado a uma porta, e assim de seguida, indefinidamente.”<sup>39</sup> Esta ideia de “artista como voyeur de si mesmo” faz com que este se questione sobre si, tal como acontece no autorretrato.

Embora estas duas maneiras de expressão artísticas tenham o mesmo princípio, as “respostas” que daí resultam são bastantes diferentes.

A autorrepresentação consiste em “aceder ao abismo do sujeito subjetivo”.<sup>40</sup> Este “abismo do sujeito subjetivo” acaba por ser uma procura mais nebulosa e profunda

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>39</sup> GIL, José, “Auto-representação”, ARAÚJO, Alexandra, GRAÇA, Isabel Penha, (ed.) – *op. cit.*, p. 44.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 18.

que procurar a alma. E uma procura dos mistérios que do artista, implicam penetrar fundo na sua personalidade, a partir de uma exterioridade de si.<sup>41</sup>

Com esta busca, entra-se num monólogo interior, onde a sua história pessoal ou ficcional passa a ser o centro do seu trabalho, deixando a teoria de lado para dar lugar à realização propriamente artística. Deste modo, os artistas acabam por criar uma mitologia pessoal.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>42</sup> ROUGE, Isabelle de Maison – **Mythologies Personnelles, L'art Contemporain et l'intime**. Paris: Scala; 2004, p. 17.

## 2.3- A dimensão teatral

Segundo Fried, a noção de teatral na escultura foi explorada na década de 1960, com as obras de Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931), Carl Andre (1935), entre outros, que começaram com obras “literais”<sup>43</sup>, em que o principal valor era a externalidade da obra de arte.

Tanto os *objetos específicos* de Donald Judd, como as *estruturas primárias* de Robert Morris (fig. 5), são uma crítica à pintura e escultura modernista.<sup>44</sup> Criticando a pintura, por estar subjugada à forma da tela e à ilusão pictórica, a única hipótese de salvar esta arte “quase” em exaustão seria passar do plano único para as três dimensões.<sup>45</sup> Em relação à escultura, a crítica minimalista era feita ao seu processo; tal como a pintura, era feita por partes, por adição, composta por elementos díspares que estavam relacionados entre si na obra. Assim, o que era pretendido por estes artistas centrava-se na busca de formas compactas que consistiam em figuras geométricas simples, facilmente percebidas pelo espectador.<sup>46</sup>

As obras de Carl Andre (fig. 4) não vão entrar nesta querela, assumindo-se como esculturas, seguindo a tradição até então. Criando esculturas como forma, como estrutura e como lugar, segue, de certa maneira, o que tinha sido iniciado com a *Coluna sem fim*, de Brancusi, subvertendo-a, e criando obras que testam os limites da própria ideia de escultura. Assim, grande parte das suas obras são vistas como pequenos plintos, que convidam o espectador a experienciá-las.

Estas novas esculturas são pensadas como uma “reforma” artística, com um novo preceito em relação à ideia modernista sobre a obra de arte, que almejava ser autónoma e ensimesmada.<sup>47</sup> A nova “arte literal” levou a uma nova conceção artística, em que a preocupação passava da obra para o lugar onde estava a obra. Tal como uma cenografia enquanto “espaço simulado” é realizada para acolher corpo, a obra passava a ser pensada para acolher igualmente o corpo do espectador.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> FRIED, Micheal – **Art and objecthood**, HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. U.K., Blackweel Publisher, 1997, p. 825.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> BORJA-VILLEL, Manuel J., “Um teatro sem teatro: O lugar do sujeito”, PASENCIA, Clara, (ed.) – **Um teatro sem teatro**. Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007, p. 20.

<sup>48</sup> FRIED, Micheal – **Art and objecthood**, HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – *op. cit.*, p. 825.

Estas *estruturas primárias* eram para ser experimentadas fenomenologicamente pelo espectador, para serem definidas pelos limites do corpo, acabando por adquirir uma noção teatral, tal como acontece numa *performance*.<sup>49</sup>

Outro aspeto que vai ser fundamental para a noção teatral destas obras é o facto de serem concebidas em função da escala, e não do tamanho, como refere Robert Morris, já que a escala tem que estar numa relação de proporção, pois se fosse pela dimensão seria um objeto ou um monumento.<sup>50</sup>

Esta dimensão performativa nas artes já havia sido experimentada pelos artistas da primeira metade do século XX, embora tenha sido posta de parte; a dimensão teatral servia como campo de ensaio, como um laboratório, onde eram postas em prática novas ideias artísticas.<sup>51</sup>

Com esta experimentação foi possível passar das ideias à prática artística, ou seja, a conversão das ideias em objeto artístico, adquirindo uma dimensão teatral, gradualmente passando ao espetador o papel de “personagem” principal de uma *performance* ou teatro, o qual implica a existência de um texto que, na realidade, é um guião, de forma a contextualizar previamente o que vai acontecer.<sup>52</sup>

Esta dimensão teatral encerra, também, uma crítica aos locais de exposição das obras de arte até aos anos 60 do século XX, locais como galerias e museus. Nestes locais, o espetador limita-se a olhar para as obras com um distanciamento, puxando o interesse do público para uma “nova expressão” artística, como modo de ter acesso às artes, fazendo com que o público pertencesse a estes rituais artísticos, segundo as ideias transgressoras dos novos artistas.<sup>53</sup>

A noção de tempo vai ser fundamental para a teatralidade na arte, como acontece no teatro, devendo-se à duração da própria experiência, substituindo a ideia modernista de que a obra de arte tinha que se apresentar instantânea, ou seja, ensimesmada, completa; a dimensão teatral pressupõe um tempo próprio, um tempo que vai passando e renovando, acabando por isolar o espetador, e torná-lo o centro da obra.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> BORJA-VILLEL, Manuel J., “Um teatro sem teatro: O lugar do sujeito”, PASENCIA, Clara, (ed.) – *op. cit.*, p. 20.

<sup>50</sup> MORRIS, Robert – **Notes on sculpture 1-3**, HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – *op. cit.*, p. 814.

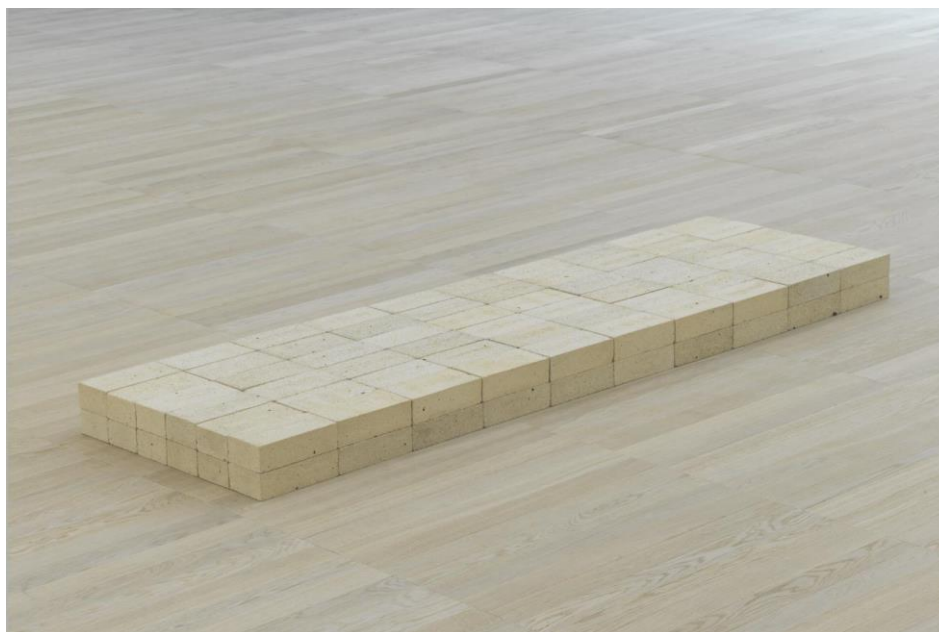
<sup>51</sup> GOLBERG, RoseLee – **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. Trad. de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 7

<sup>52</sup> BORJA-VILLEL, Manuel J., “Um teatro sem teatro: O lugar do sujeito”, PASENCIA, Clara, (ed.) – *op. cit.*, p. 21

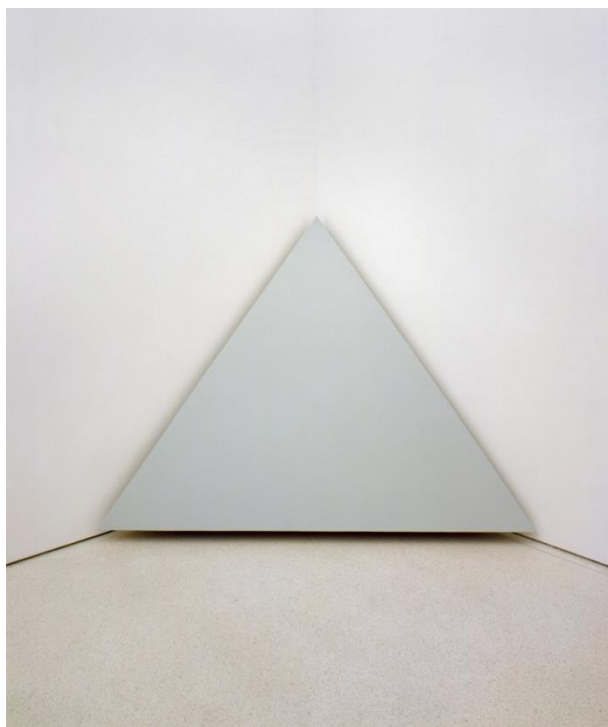
<sup>53</sup> GOLBERG, RoseLee – *op. cit.*, p. 9.

<sup>54</sup> FALGUIÈRES, Patrícia, “Playground”, PASENCIA, Clara, (ed.) – *op. cit.*, p., 28

Estas noções de espaço e tempo no campo alargado da escultura vão estender-se a partir da década de 1980, levando à autonomia da *performance*, do *happening*<sup>55</sup> e outras expressões artísticas, como o *videoarte*.<sup>56</sup>



4 – *Equivalent VII*, 1966.



5 – *Corner piece*, 1964.

---

<sup>55</sup> GOLBERG, RoseLee – *op. cit.*, p. 8.

<sup>56</sup> FALGUIÈRES, Patrícia, “Playground”, PASENCIA, Clara, (ed.) – *op. cit.*, p. 29

### 3- Louise Bourgeois

Para iniciar a análise dos trabalhos de um artista é necessário começar pela biografia, entender as suas origens, de forma a relacioná-la com os seus trabalhos e os seus referentes; perceber os materiais com que trabalha, devido à sua importância para a análise das obras, já que, em alguns artistas, os *média* e os materiais usados não são escolhidos por mero acaso.

Louise Bourgeois, artista francesa conhecida pelo seu trabalho autobiográfico, fez assentar as suas obras nas memórias e traumas que teve ao longo da sua infância e no decorrer da sua vida. Tendo como principais temas a ansiedade, a alienação, a identidade, o sexo e a morte, acaba por refletir, em certas épocas, questões de identidade, sexualidade, e o direito à liberdade e à individualidade.<sup>57</sup>

Neste caso, para compreender a sua obra plástica é necessário ter em conta a vida da artista. Nascida a 25 de Dezembro de 1911, em Paris, onde os seus pais geriam uma galeria que vendia tapeçarias históricas, os seus primeiros anos de vida foram passados em Paris, e na sua infância viveu nos subúrbios, primeiro em Choisy-le-Roi e mais tarde em Antony, onde a família abriu um estúdio de restauro de tapeçaria. Foi nesse estúdio que aprendeu a desenhar, sendo uma forma de ajudar a família com os trabalhos de restauro. Embora, durante algum tempo, se tenha dedicado ao estudo da matemática na Sorbonne, no início de 1932, estes estudos viriam a influenciar algumas das suas obras. Mais tarde decidiu prosseguir uma carreira artística. Durante seis anos, frequentou várias academias e estúdios em Paris. Em 1936, casou-se, e mudou-se com o seu marido para Nova Iorque, onde iniciou a sua carreira artística<sup>58</sup>, sendo a sua última morada até 2010.

A sua família era constituída por uma mãe prática e sábia, mas com uma saúde débil, tendo sofrido de gripe espanhola em 1919, falecendo em 1932, e um pai que possuía um charme único, cuja extravagância tinha sido adorada e detestada pela artista. Uma outra faceta que era detestada pela filha relacionava-se com o facto de o pai ter uma amante, que também era a sua tutora de inglês.<sup>59</sup> Havia uma trama amorosa, na sua casa, pai-mãe-amante, na qual a escultora era usada como peão. “Qual é o meu papel

---

<sup>57</sup> KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – **Louise Bourgeois: the locus of memory, works 1982-1993**. New York: The Brooklyn Museum, 1994, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 19

neste jogo? Sou um peão. Era suposto a Sadies estar lá como minha professora, e tu mãe, estás-me a usar para controlar o teu marido. Isso é abuso de uma criança.”<sup>60</sup>

Estes são alguns dos princípios biográficos necessários para entender grande parte da obra da escultora francesa. “Todos os dias tens que abandonar o passado ou aceita-lo, e se não consegues aceita-lo, tornas-te escultora.”<sup>61</sup>

De certa forma, foi por causa da trama amorosa vivida em sua casa que Louise Bourgeois começou a criar o seu próprio alfabeto imagético, dando origem a um universo muito próprio e prolífero em invocações e momentos importantes e marcantes, que a partir dos quais poderia controlar e reviver situações passadas, recriando-as através da escultura.<sup>62</sup>

Esse alfabeto imagético é composto por vários elementos arquitetónicos, fragmentos do corpo, que vão ser utilizados e reutilizados durante a sua longa carreira artística. Os fragmentos usados incluíam elementos que fazem lembrar o tecido humano, células ou órgãos; fazendo uso, por vezes, de todos estes elementos cria figuras antropomórficas, ou realiza uma abstração do corpo humano através da utilização de elementos arquitetónicos. Os elementos arquitetónicos, por sua vez, também são usados nas composições escultóricas, como invocações das suas memórias. Como documento, são as memórias, que vão dar o mote para alguns dos materiais usados nas suas esculturas:

*Eu preciso das minhas memórias. Elas são os meus documentos. Eu observo as memórias. Eles são a minha privacidade e eu tenho ciúmes delas. Cézanne disse, “Eu tenho ciúmes das minhas sensações.” Relembrar e fantasiar é negativo. É preciso diferenciar as memórias. Ou vamos ter com elas ou elas vem ter connosco. Se vamos ao seu encontro estamos a perder tempo. Nostalgia não é produtiva. Se elas vêm ter connosco, elas são as sementes da escultura.*<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> *So what role do I play in this game? I am a pawn. Sadies is supposed to be there as my teacher and actually you, mother, are using me to keep track of your husband. This is child abuse.*, BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich, (ed. lit.) – **Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father – Writings and Interviews, 1923–1997**. MTI Press, 1998, p. 134.

<sup>61</sup> *Everyday you have to abandon your past or accept it and then if you cannot it you become a sculptor.*In, *Ibid*.

<sup>62</sup> KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian – *op. cit.*, p. 23.

<sup>63</sup> *I need my memories. They are my documents. I keep watch over them. They are my privacy and I am jealous of them. Cézanne said, “I am jealous of my little sensations.” To reminisce and woolgather is negative. You have to differentiate between memories. Are you going to them or are they coming to you. If you are going to them you are wasting time. Nostalgia is not productive. If they are come to you, they are the seeds of sculpture.*, BOURGEOIS, Louise - Self-expression is Sacred and Fatal: Statements in *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christian Mayer-Thoss. *Apud*, BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich, (ed. lit.) – *op. cit.*, p. 18.

### 3.1- Os materiais da escultura em Louise Bourgeois



6 – *Arch of hysteria*, 1993.

Madeira, gesso, bronze, mármore, vidro, objetos encontrados, entre outros, são essenciais para as composições escultóricas da artista francesa.

Os materiais escolhidos para as suas obras não são escolhidos ao acaso, todos têm algum tipo de significado, quase sempre servem como uma forma de terapia para confrontar o medo – a condição humana que serve como pressuposto às obras. A escolha da matéria para a realização de uma escultura assenta na forma como o material se molda à

ideia e não o contrário – não é o material que dita a obra, mas a obra que dita o material a usar.<sup>64</sup>

Variando entre formas orgânicas, com motivos naturais, e formas abstratas e geométricas, a sua obra vai-se alterando consoante a necessidade de expressão plástica até culminar na série *Cells*, onde a arquitetura assume uma maior importância nas suas composições escultóricas.

Nas *Cells* faz a conjugação de vários materiais, chegando à reutilização de trabalhos que havia realizado; exemplo disso é a escultura *Arch of Hysteria* (fig. 6), que é repetida em outras obras, como na *Cell III*, de 1991 (fig. 7); e na *Cell (Arch of Hysteria)*, de 1992-1993 (fig.8) e na *In and Out*, de 1995 (fig. 9)

Além da repetição de trabalhos, outro material usado é a escrita; em algumas das *Cells*, a escrita vai ser usada como um complemento à escultura, como um documento que remete para as várias fases da sua vida.

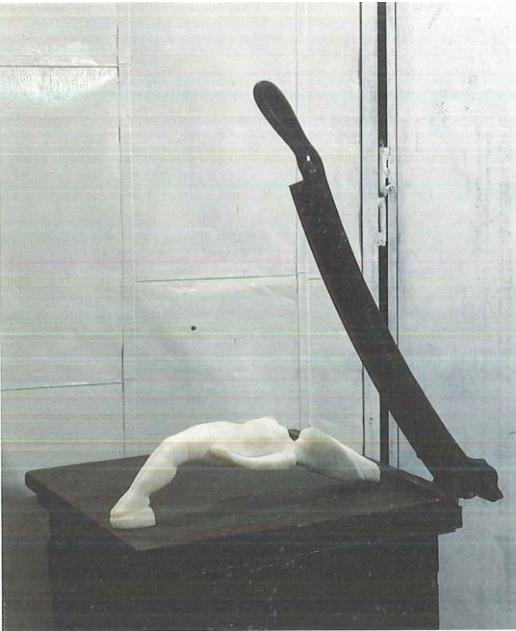
### 3.2- Das casas às Cells

A ideia de *casa* na obra de Louise Bourgeois vai ser estruturante, culminando na série *Cells*. Começa com o conjunto de desenhos e pinturas a que dá o nome de *Femme Maison*; estes trabalhos figuram uma simbiose entre a estrutura da casa e a estrutura do corpo da mulher, criando simultaneamente uma analogia entre o corpo e o espírito.<sup>65</sup>

---

KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 29.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 40



7 – *Cell III*, 1991, promenor.



8 – *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993, Promenor



9 – *In and Out*, 1995, pormenor.

Esta ideia de casa vai ser explorada como um cosmos, como o primeiro lugar das memórias, das vivências e das experiências, ou seja, “o não-eu que protege o eu”<sup>66</sup>, como refere Gaston Bachelard.

A *casa* pode definir-se como um espaço que alberga e protege o Homem. Este espaço, que pode ser circunscrito, não é apenas um refúgio; mais que albergar e proteger também é o local que “abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”<sup>67</sup> Seguindo os escritos de Gaston Bachelard, a casa é mais que um lugar de habitação, é um local de partilha e vivência, um lugar onde o Homem sonha, e guarda as suas memórias. A casa chega a ter um sentido mais espiritual: “É corpo e é alma.”<sup>68</sup> A casa como lugar de felicidade não é o foco de trabalho de Louise Bourgeois, pelo contrário, a casa acaba por ser o lugar que a artista representa como o lugar de tristeza e mágoa.

Ao fundir a casa com o corpo da mulher, Louise Bourgeois cria um lugar mais seguro para as suas memórias, de forma a conquistar, reabilitar e exorcizar os medos e acontecimentos que ocorreram no interior de sua casa com a sua família, não recordando a casa como um lugar de grande felicidade, já que o ambiente familiar era bastante conflituoso. Quando estas obras, como *Femme Maison*, passam do desenho para a escultura, começam por ser corpos femininos com casas no lugar da cabeça, assumindo um significado menos dramático, em comparação com as memórias agressivas que tinha sobre as casas onde crescera, deixando de as considerar como uma ameaça.<sup>69</sup>

A procura de um local seguro para abrigo é o conceito explorado em alguns dos seus trabalhos em gesso, como *Fée Couturière*, de 1963, tendo o ninho como referente. Além deste referente ser uma invocação de uma memória da sua infância em França, também tem um sentido poético. Gaston Bachelard cita “o ninho como uma casa em construção.”<sup>70</sup> Estas obras parecem ser construídas como os ninhos, “a casa construídas pelo corpo, para o corpo.”<sup>71</sup> Não tendo dimensão para albergar um corpo, estas obras são a representação da casa ideal, do local onde a escultora se pode afastar do passado.

---

<sup>66</sup> BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 24.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 40.

<sup>70</sup> Thorean, *Apud* BACHELARD, Gaston – *op. cit.*, p. 109.

<sup>71</sup> BACHELARD, Gaston – *op. cit.*, p. 113.

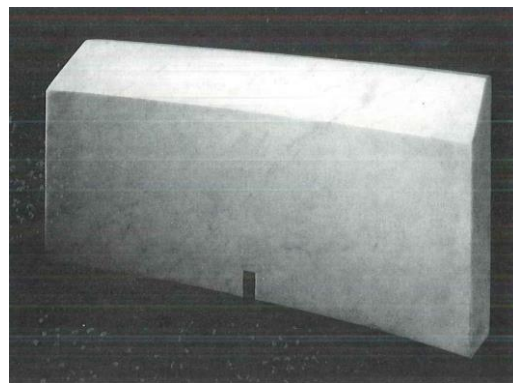
Todas estas esculturas acabam por ter uma conotação mais naturalista, embora tendo formas que se assemelham a elementos naturais, acabam por ser abstratas. *Lair*, de 1962, é um bom exemplo:

*O medo está dentro de ti. E tu estás dentro da casa. A casa é uma procura de privacidade e meios de evasão. Portanto, há o problema de voltar outra e outra vez ao mesmo - o medo de estar preso tornou-se o desejo de prender.*<sup>72</sup>

A procura da “casa ideal”, isto é, do local de abrigo onde pode dominar os seus medos continua até 1983, quando apresenta duas versões, anteriormente exploradas, uma mais orgânica e outra mais geométrica, *Femme Maison* (fig. 10), e *The Curved House* (fig. 11), ambas datadas de 1983. A primeira apresenta uma composição mais orgânica, em que surge a representação de um tecido a embrulhar um corpo feminino, conferindo-lhe um ar bastante suave, com uma pequena casa no topo, feita num bloco maciço de mármore, em oposição à escultura *Maison fragiles*, de 1978, que era vazada de centro; a segunda é uma composição simples e geométrica, que se assemelha a um túmulo, na qual apenas figura uma pequena abertura ao centro, como uma porta, tendo uma inclinação no topo, fazendo referência ao telhado de uma água só.



10 – *Femme Maison*, 1983



11 – *The Curved House*, 1983

Até 1986, Louise Bourgeois tinha considerado as esculturas, que constituíam a procura do lar confortável e seguro, como esculturas fechadas em si mesmo, embora algumas tenham pequenas aberturas e são de pequeno formato. Quando apresentou

---

<sup>72</sup>*The fear is inside you. And you are inside the lair. The lair is a search for privacy and means of escape. So there is this problem of turning again and again on oneself – the fear of being trapped has become the desire to trap.*, Interview with Chris Trane, May, 1982. Apud MORRIS, Frances – **Louise Bourgeois**. Contribuição de Marie-Laure Bernadac... [et al]. London: Tate Publishing, 2007, p. 166.

*Articulated Lair* (fig. 12), de 1986, começou a explorar a escultura como um espaço aberto, apesar de circunscrito, na qual criou um lugar em que o espectador pode entrar na escultura.<sup>73</sup> Esta noção espacial, explorada neste conjunto de obras, foi inicialmente pensada na sua exposição na Peridot Gallery, em Nova Iorque. A exposição consistia num conjunto de figuras em madeira instaladas na galeria, onde o espectador era convidado a percorrer a instalação.<sup>74</sup> Anos mais tarde, a noção de *performance* foi usada na obra *Confrontation* (fig.13), de 1978, na qual uma série de pessoas desfilavam com uma indumentária criada por Louise Bourgeois, numa obra que propunha um confronto canibal entre a escultora e o resto da família, com destaque para a evocação do seu pai.

### 3.3- The Cells

*Articulated Lair* vai ser o primeiro de um enorme conjunto de vinte e nove esculturas que constituem as *Cells*. Esta escultura, em particular, é composta por quarenta e seis portas metálicas pintadas de preto e branco, a partir de uma estrutura em fole, dispostas de forma oval, com duas aberturas, com um pequeno banco no centro, e uma série de objetos em borracha preta suspensos no interior da escultura. Estes objetos de formas suaves e fálicas lembram órgãos sexuais, bexigas ou partes de corpo amputadas – cotos.<sup>75</sup> Estes objetos são uma articulação entre as formas suaves, que evocam partes do corpo, e a estrutura que as envolve, tal como nas obras *Femme Maison*.<sup>76</sup> A escultura acaba por ser uma articulação de várias ideias, da frieza da arquitetura com o calor do corpo; destacando-se a segurança do isolamento e, ao mesmo tempo, a ameaça que este transmite.<sup>77</sup>

Assim, à semelhança de *Articulated Lair*, muitas destas esculturas são constituídas por armações de janelas, redes, portas, entre outros conjuntos de estruturas que deixam ver o seu interior, permitindo criar uma estratégia de voyeurismo.<sup>78</sup>

As *Cells* acabam por ter uma dimensão cenográfica, ou seja, procuraram constituir-se um pequeno teatro de reminiscências, em que o teatro assenta na ausência de atores, substituídos pelo espectador que assume esse papel.

---

<sup>73</sup> BERNADAC, Marie-Laure – **Louise Bourgeois**. Trad. de Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 1996, p. 114.

<sup>74</sup> LORZ, Julienne (ed.) – **Louise Bourgeois – Structures of Existence: The Cells**. Munich: Prestel, 2015, p. 24.

<sup>75</sup> CRONE, Rainer, Petrus Graf Schaesberg - **Louise Bourgeois: The Secret of the Cells**. . New York: Prestel, 2008. Revisited e expanded, p. 11.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 92.

O papel assumido pelo espetador acaba por ter duas intenções; a primeira, é a de fruir a obra de arte; a segunda, criar através da sua presença a estratégia de voyeurismo. Além da sensação voyeurista que a obra permite, a escultora procura lidar com os seus medos específicos: “O meu trabalho é muito específico contra medos específicos, um de cada vez. Chega quase a uma definição, a perceber e aceitar o medo.”<sup>79</sup>

O medo é o estado mental que orienta os seus trabalhos, sendo que o medo é passado ao espetador pelos materiais que usa na composição de *Cells*, criando esculturas que se assemelham a salas de tortura ou de isolamento. Estas obras, pelo seu carácter teatral, interagem com o espectador, onde cada objeto é pensado com um significado e função específicos.

Assim as *Cells* são uma luta pela (auto)representação, contra os medos que a perseguiram desde a infância até à sua morte:

*O princípio do teatro: o vazio humano enfim contemplável. Assim se compreende que a cena, estruturalmente vazia – sem mistério, ou expondo-o sem fim –, seja o lugar em que o homem se vê a si mesmo vazio. E ver-se, procurar ver-se, é tornar presente o que não pertenceu nem pertencerá a nenhuma presença: é representar (ou apresentar – dois verbos latinos que, inicialmente, significavam a mesma coisa). Tal é a necessidade da representação: o homem procurar ver o seu vazio para melhor se identificar (ou dominar) – mas o que ele encontra é uma alteração indomável. O que o homem vê então, em si fora de si, é o mistério escancarado, o abismo que ele mesmo é.*<sup>80</sup>



12 – *Articulated Lair*, 1986.



13 – *Confrontation*, 1978.

<sup>79</sup> *My work is a very specific fight against specific fears, one at a time. It comes close to a defining, in understanding and accepting, of fear.*, BOURGEOIS, Louise - *Self-expression is Sacred and Fatal: Statements in Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christian Mayer-Thoss Apud KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 29.

<sup>80</sup> VALENTE, Mário, (coord.) – **Projecto teatral: nenhuma entrada entrem – no way in go in.** Culturgest, 2015, p. 23.

### 3.4- O voyeurismo

Grande parte das obras que compõem as *Cells* assentam no conceito de voyeurismo extensamente explorado, à semelhança de *Articulated Lair*; grande parte destas esculturas são compostas por estruturas que permitem que o interior seja observado, assim despertando no público o interesse de olhar para o interior da obra, seja pelo facto de a construção ser realizada com portas, e com frechas, que permitem observar o seu interior, seja pela construção em rede, permitindo a quem está de fora observar o público que está a participar na obra.

Aqui, também, o conceito de voyeurismo passa para uma dimensão de teatralidade, em que o público assiste ao “fazer” da obra, ou seja, quando um espectador interage, o outro vê, tal como acontece no teatro, em que uma parte do público se torna ator e outra assiste: “Uma representação é a ocasião em que algo é re-apresentado, quando uma coisa do passado é novamente mostrada – aquilo que outrora foi volta a ser.”<sup>81</sup>

Uma maneira de delimitar o conceito de voyeurismo poderá ser conseguida através da seguinte definição: “o consumo de imagens ou de informação reveladoras, sobre a vida aparentemente real e desprotegida de outros, [que] nem sempre são com o propósito de entretenimento, mas [muitas vezes] à custa da [falta] privacidade e do próprio discurso, [leva a essa mesma falta de privacidade] pelos meios de comunicação”.<sup>82</sup>

Atendendo a esta definição, Louise Bourgeois, “transforma” a sua vida privada em “entretenimento”, e pelo voyeurismo expõe a sua vida nas mais diversas formas – pelas memórias, estados mentais e até pormenores – também criando uma ideia ou noção da “escultura voyeur” de si mesma, sendo que é por esta ideia que chega à autorrepresentação.

---

<sup>81</sup> BROOK, Peter – **O Espaço Vazio**. Trad. de Rui Lopes. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 204.

<sup>82</sup> *The consumption of revealing images of and information about the others' apparently real and unguarded lives, often yet not always for purpose of entertainment but frequently at the expense of privacy and discourse, through the mass media [...]*, CALVERT, Clay – **Voyeur Nation – media, privacy and peering in modern culture**. United States of America: Westview Press, 2004, p. 2.

### 3.5- Cell (You better grow up) (1993)

Nesta obra (fig. 16 e 17), Bourgeois apresenta um cubo fechado composto por grades de rede, estruturas com janelas, e com três espelhos – dois nas estruturas com janelas e um no topo, encontrando-se no seu interior vários objetos. Sobre cada um dos três bancos, que se assemelham a pequenos expositores, encontra-se uma torre de vidros e três frascos de perfume (fig. 14), um vaso de cerâmica e uma outra vasilha de vidro com um pequeno corpo de vidro no seu interior. Ao centro encontra-se um bloco de



mármore com três mãos talhadas, também em pedra, por cima de duas vigas de aço.

14 – Cell (You Better Grow Up), 1993, promenor.

Tal como tem vindo a ser analisado, as obras de Louise Bourgeois são como que uma *mise-en-scène*, como um preparar de uma cenografia para contar uma história. Como tal, cada um destes objetos descritos serve não apenas como cenário, mas também como parte fundamental para contar a história. Sobre a obra, existe uma declaração da escultora, que dela faz parte integrante.

Começando pelo bloco de mármore, que se encontra ao centro, é possível observar três mãos. Duas delas formam um par, pertencendo à mesma pessoa, segundo Louise Bourgeois, ou seja, pertencem a uma criança. Estas mãos mostram uma atitude de desamparo, e são amparadas por uma terceira mão, demonstrando preocupação e carinho:

*As pequenas mãos estão indefesas e dependentes. Elas estão num estado de medo e ansiedade, o que faz com que sejam passivas. Elas anseiam por paz interior: pela garantia de aceitação e amor, pela reafirmação instantânea da ausência de medo. Representando eternamente os seus medos, elas não têm controlo, não percebem em que é que o medo consiste.*<sup>83</sup>

Os três frascos de perfume, que se encontram sobre um dos bancos, junto da torre de vidros, servem como memórias cristalizadas à semelhança da fragrância de um perfume que trazem alguma coisa ou alguém à memória:

<sup>83</sup> *The little hands are helpless and dependent. They are in the state of fear and anxiety, which makes them passive. They long for inner peace: for the guarantee of acceptance and love, for instant reassurance for the absence of fear. Eternally acting out their terror, they have no control, no understanding of what the fear consists of.*, Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 70.

*Os frascos de perfume deixam-nos num humor nostálgico, com o poderoso poder da fragância. Na nossa recusa de confrontar o nosso medo, nós recuamos para a nostalgia. O medo condena-nos à rejeição do presente. O presente é intolerável. Nós devemos invocar a ajuda do passado para resolver os problemas do presente.*<sup>84</sup>

Tanto a vasilha de vidro (fig. 15), como a torre de vidros e o jarro de cerâmica, são três objetos com um significado mais didático, metaforizando as brincadeiras de uma criança. São uma fuga à realidade, tal como uma brincadeira de crianças, uma forma de passar o tempo, de maneira puramente lúdica. Têm e contêm em si uma certa inocência:

*Estas formas autoindulgentes em vidro e em cerâmica são uma forma de romantismo, um estado de abandono, uma atitude laissez-faire, como um sonho de criança. São coisas que fazemos sem ter de enfrentar as consequências.*<sup>85</sup>

Os três espelhos que se encontram nas estruturas desta escultura têm como objetivo provocar um confronto com as várias perspectivas de um mesmo problema; funcionando também como dispositivo para aumentar o pouco espaço físico da obra. Além disso, é uma forma de incorporar o espetador na obra, de lhe dar o papel que lhe está destinado; ao contrário de grande parte das *Cells*, esta não tem uma abertura por onde o espetador possa interagir com a obra: “Os espelhos refletem as muitas realidades difíceis, uma pior que a outra.”<sup>86</sup>

Este conjunto de trios é uma reflexão sobre a dependência que uma criança tem face a alguém mais velho – como um mentor ou um tutor. Como a própria artista refere, vê-se no papel desta criança – as pequenas mãos são uma autorrepresentação – que não se consegue libertar do inconsciente. Ao representar o medo de ultrapassar esta fase, envolve-se com a obra, tanto como trabalho como por lazer, levando-a a um autoconhecimento.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> *The perfume bottles put us in a nostalgia mood with the powerful recall of smell. In our refusal to confront our fear, we retreat into nostalgia. Fear condemns us to rejection of the present. The present is kept intolerable. We must call to help from the past to solve the problem of today.*, Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 70.

<sup>85</sup> *The self-indulgent shapes in glass and in the ceramic are a form of romanticism, a state of abandon, a laissez-faire attitude, a childlike dream. They are things we do without having to face the consequences.*, Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, *Ibid.*

<sup>86</sup> *The mirrors reflect the many difficult realities, one worse than the next.*, Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, *Ibid.*

<sup>87</sup> Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, *Ibid.*

O autoconhecimento, por um lado, dá início à autorrepresentação, onde quaisquer aspetos da vida e quaisquer memórias são pensados e analisados, sendo posteriormente transformado plasticamente numa obra artística de enorme cariz pessoal. Por outro lado, o autoconhecimento, associado a esta obra, é uma representação moral, quase como uma história infantil, em que a moral prescreve a impossibilidade de continuar dependente e sofrer por causa dos recalcamientos do passado<sup>88</sup>, sendo necessário crescer e ultrapassar essa carência, para continuar a viver.

Uma forma de continuar com a vida, segundo Louise Bourgeois, é pela libertação, que é metaforizada pela vasilha de vidro, como um pequeno corpo que, segundo a escultura, também é uma representação de si, estando a levitar na vasilha. Ainda assim, a ausência de portas nesta *Cell* dá-nos a noção de um constante aprisionamento da escultora, por ainda estar presa ao passado, e pelo medo que tem de ultrapassar esta fase.

Esta ligação ao passado é dada pela tríade que acompanha esta composição escultórica<sup>89</sup> – três mãos, três frascos de perfume, três espelhos, três objetos em cima de três bancos de madeira – são como que a invocação de memórias. Quando Bourgeois chegou aos Estados Unidos da América, começou a realizar pequenas esculturas triangulares, com pacotes de leite, como forma de combater as saudades que tinha de França. Estas pequenas esculturas triangulares era uma forma de alusão à tríade formada entre pai-mãe-filha<sup>90</sup>; como tal, a escultura *Cell (You Better Grow up)*, com a tríade de objetos é um relembrar da ligação entre o seu pai, a sua mãe e ela própria: o seu pai, pela sua dependência de um adulto, a mãe, pelo amor demonstrado, e a própria Louise Bourgeois.

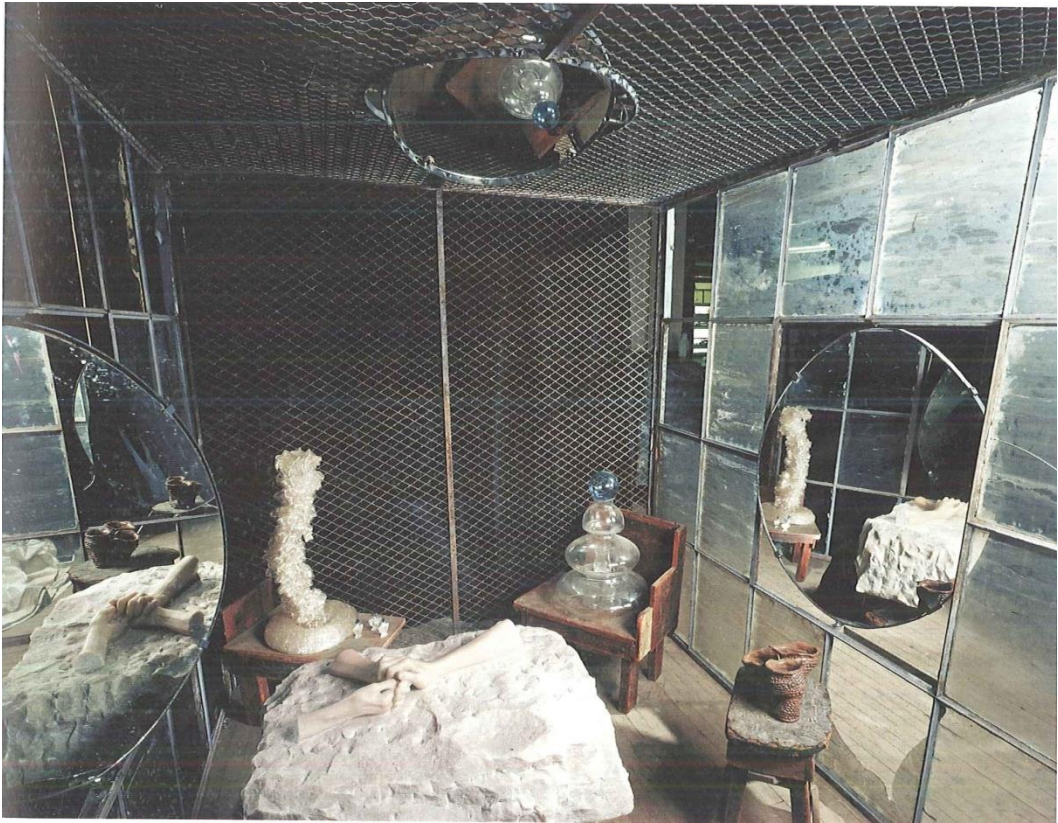


15 – *Cell (You Better Grow Up)*, 1993, promenor.

<sup>88</sup> Louise Bourgeois, “Cell (You Better Grow up) Statement”, *Ibid.*

<sup>89</sup> CRONE, Rainer, Petrus Graf Schaesberg – *op. cit.*, p. 100.

<sup>90</sup> BERNADAC, Marie-Laure – *op. cit.*, p. 60.



16 – *Cell (You Better Grow Up)*, 1993.



17 – *Cell (You Better Grow Up)*, 1993.

### 3.6- Red Room (Parents) e Red Room (Child)

Red Rooms (Parents) (fig. 18) e Red Room (Child) (fig. 19), ambas de 1994, são duas esculturas que integram a série *Cells*, ambas dominadas pelo tema do quarto vermelho, embora uma esteja relacionada com o quarto dos pais, enquanto a outra está relacionada com o quarto da criança. Sendo o primeiro mais arrumado, como que a esconder a algo, já o segundo surge num aparente caos, que se relaciona com a criança.

Red Rooms (Parents) é constituída por treze portas em madeira, dispostas em círculo com uma abertura, com a intenção de deixar o espetador entrar na “cena”.

Ao centro, encontra-se uma cama de casal, com uma placa de borracha vermelha sobre o colchão; em cima desta, existe uma mala de um xilofone e um comboio de brincar, este brinquedo faz uma referência à criança que existe, fruto da relação do casal; à cabeceira da cama estão três almofadas, duas vermelhas e uma branca, com a expressão *je t'aime* bordada a vermelho.<sup>91</sup> De cada lado da cama estão duas cómodas, cada uma tem um pequeno bloco de mármore talhado, e numa das cómodas também se encontra uma caixa de queijos.<sup>92</sup> Sobre a cabeceira da cama, na “parede”, existe um objeto, em vidro, que se assemelha a uma gota, preso por um prego. Do lado oposto à cama, existe um outro elemento de forma fálica, também preso por um prego, juntamente com um espelho e outros objetos em vidro, e bobines de fio.

Red Rooms (Child) também é constituída por treze portas, formando um círculo fechado, em que o espetador apenas pode espreitar por uma porta que tem um vidro, deixando-o observar o interior caótico da escultura.

No seu interior, encontra-se uma parafernália de coisas, entre elas, espirais de vidro sobre plintos, um estreito suporte de madeira para as bobinas de fio vermelho e azul com uma forma fálica, e vários conjuntos de mãos em vidro e em cera, e ainda vários armários com vários outros utensílios.<sup>93</sup>

Estas duas obras são complementadas uma pela outra, existindo vários elos de ligação entre elas, a saber, as bobines de fio, os objetos fálicos, a cor vermelha, e o nome que especifica cada um dos quartos.

Red Rooms (Parents) é uma metáfora para a parente tranquilidade de um casal que supostamente se ama. Símbolo desse amor é a almofada branca com a expressão

---

<sup>91</sup> LORZ, Julienne (ed.) – *op. cit.*, p. 67.

<sup>92</sup> CRONE, Rainer, Petrus Graf Schaesberg – *op. cit.*, p. 177.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 103.

que o amante diz à amada, mas que, na verdade, serve para esconder frustrações sexuais, traições e uma enorme prepotência.

Exemplo desta metáfora são os pequenos blocos de mármore que se encontram em cima de cada uma das cômodas. São drapeados que escondem um fragmento de um corpo, que apenas pode ser visto de costas, sendo uma citação histórica – à época do nu esculpido – vistos como objetos datados, que já tiveram um estatuto, mas agora são apenas uma recordação.<sup>94</sup>

A citação que faz da história da arte é uma alegoria à vida de casal dos seus pais, que em tempos a artista pensou ser de felicidade, embora fosse só aparente, tornando-se, de a partir de certa altura, apenas uma reminiscência.

Red Rooms (Child) é a visão de uma criança perdida que tenta encontrar o rumo certo. O encontrar desse rumo certo pode ser lido como o caminho da felicidade, como uma fuga de casa, existindo um jarro cheio de moedas, como alusão à ideia de poupar para o realizar desse sonho futuro para quando sair de casa.<sup>95</sup>

A grande maioria das partes que compõem esta escultura são utensílios de uso diário, do quotidiano e da vida de Louise Bourgeois, objetos *trouvê* que são usados com um sentido muito próprio. Os conjuntos de mãos já escapam à lógica do “objeto encontrado”, sendo produzidos de propósito para esta obra, e, à semelhança da obra *Cell (You Better Grow Up)*, são uma referência ao desamparo e à falta de afeto vivido pela criança. As espirais que se encontram na obra são, para Louise Bourgeois, uma maneira de controlar o caos, à semelhança de outras obras anteriores.<sup>96</sup>

As duas esculturas assemelham-se a cenografias, onde, para além dos significados de algumas das partes que compõem cada um dos quartos, existem também elementos presentes em cada obra com o mesmo significado. O vermelho, cor dominante em ambas as obras, é uma chamada de atenção: há uma noção de perigo, terror e violência ligada a esta cor, mas também pode ser lida com um significado romântico, ligado ao amor, embora simulado: “Vermelho é uma afirmação a qualquer custo – independentemente dos perigos da luta – de contradição, de agressão. É símbolo

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> LORZ, Julienne (ed.) – *op. cit.*, p. 64.

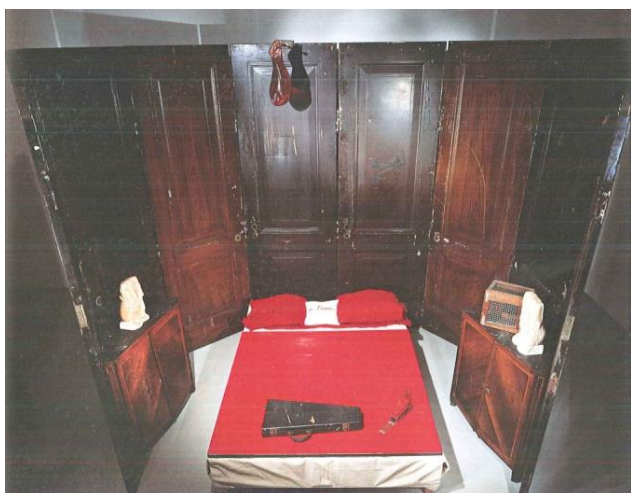
<sup>96</sup> Louise Bourgeois – “Design for free fall”, Interview with Christiane Mayer-Thoss (Zurich: Ammann Verlag, 1992), KOTIK, Charlotta, Terrie Sultan, Christian Leigh – *op. cit.*, p. 181.

das emoções envolvidas”.<sup>97</sup> As bobinas de fio, presentes em ambos os trabalhos, são uma memória dos tempos em que trabalhava na tapeçaria dos pais.

Ambos os quartos representam a visão de uma criança, uma autorrepresentação, em que Louise Bourgeois se representa como a menina que outrora fora, representando uma das suas visões sobre o que se passa à sua volta, e com a sua família, revelando medos, desejos e fantasias, bem como representando a sua visão enquanto mulher adulta que se tornara, revelando a perda de intimidade associada à vida adulta, ao enigma e à sedução.<sup>98</sup>

Nas duas obras a ideia de voyeurismo está patente, embora em *Red Room (Parents)* esta ideia seja subvertida pelo facto de a escultura não ser fechada, convidando o espetador a entrar na escultura, “entrando” simultaneamente na vida do casal. Já em *Red Room (Child)*, o quarto está fechado, deixando intacta da ideia de voyeurismo, isto é, de alguém ter prazer e se divertir a observar a vida de outra pessoa.

A diferença entre ambas ajuda na leitura do quarto de adulto e de criança, em que o do adulto, por ser aberto, deixa que estranhos entrem e se viole a intimidade; já o da criança, por ser fechado, mantém intacta essa inocência.



18 – *Red Room (Parents)*, 1994.



19 – *Red Room (Child)*, 1994.

---

<sup>97</sup> *Red is an affirmation at any cost – regardless of the dangers in fighting – of contradiction, of aggression. It's symbolic of the emotions involved.* BOURGEOIS, Louise - *Self-expression is Sacred and Fatal: Statements*, BERNADAC, Marie-Laure, Hans-Ulrich Obrist, (ed lit.) – *op. cit.*, p. 222.

<sup>98</sup> LORZ, Julienne (ed.) – *op. cit.*, p. 67.

## 4- Jorge Molder

A formação de Jorge Molder (1947) não passou por uma escola de artes, mas, sim, pela Filosofia. Quando decide enveredar por uma carreira artística, escolhe a fotografia como *medium* de trabalho.

O seu trabalho artístico vai ser povoado por várias referências literárias, cinematográficas, artísticas, e por várias situações do quotidiano<sup>99</sup>, constituindo-se o tema das suas fotografias.

Tanto os referentes como quase toda a obra de Jorge Molder assentam sobre o conceito de duplo, seja um original, seja um seu duplicado. Este conceito é, por excelência, um dos conceitos da literatura do século XX, personificando o bem ou o mal, pressupondo sempre um encontro entre a personagem principal e o seu duplicado. Exemplos desta conceção de duplo podem ser encontrados no conto de Dostoievsky, *O Duplo*, de 1946, ou o de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, de 1839, em que as personagens são perseguidos e arruinados pelos seus duplicados.<sup>100</sup>

Nas artes plásticas, Malevich é também uma forte e relevante referência do trabalho de Jorge Molder. Neste domínio, a grande maioria das séries é constituída por fotografias de grande formato, com quadrados negros sobre fundo branco, fazendo uma citação direta à obra do pintor russo<sup>101</sup>.

Outro artista que também vai ser importante para a sua obra é Bruce Nauman, sobretudo pela forma como desenvolve as questões relacionadas com a palavra, assim como pela dimensão teatral.

### 4.1- O Autorretrato em Jorge Molder

Embora haja uma reconhecível tendência para o autorretrato, devido à constante e frequente figuração do seu rosto, esta ideia não se revela verdadeira no seu trabalho.

Os seus primeiros trabalhos fotográficos apresentam uma proposta entre a fotografia e o desenho<sup>102</sup>, sendo que, em obras posteriores, o artista apresenta um cariz mais abstrato. Depois de *Ethos* de 1991, começa a trabalhar exclusivamente o autorretrato, dedicando-se na década de 1980 a esta tipologia.

---

<sup>99</sup> COPLANS, John, Ian Hunt, Delfim Sardo – **Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 36.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>101</sup> Entre imagens 9/13 – Jorge Molder. (R.T.P.) 2014, 10:03 minutos.

<sup>102</sup> COPLANS, John, Ian Hunt, Delfim Sardo – *op. cit.*, p. 40.

Na obra *The Portuguese Dutchman*, de 1990, existe já um afastamento da ideia de autorretrato, iniciando-se a autorrepresentação. Contudo, esta obra invoca ainda um certo carácter autobiográfico, atributo quase inexistente na maioria das suas obras, evocando a história de seu pai, quando sai da Hungria para vir para Portugal. Durante a viagem, muda o seu nome, de Molnar, em húngaro, para Molder, em holandês, mantendo o mesmo significado, isto é, “moleiro”.<sup>103</sup>

Nesta obra inicia a tipologia do duplicado, isto é, a dupla identidade, remetendo, de imediato, para um duplo significado da obra. Por um lado, pode ser um autorretrato, já que retrata a história pessoal, por outro, uma autorrepresentação, já que parece abandonar a pesquisa autobiográfica, ficcionando uma narrativa que, doravante caracteriza o seu trabalho.

#### 4.2- Criação do duplo

O duplicado surge através das personagens que figuram nas fotografias. Estes duplos são personagens que substituem e “apagam” o autor, num “teatro sem teatro”, no qual a personagem é uma “inumação”:

*É o gesto primitivo do humano: fazer entrar em si mesmo o outro (morto). Inumação íntima, escavação interior a que se pode dar o nome alma – pois tal é a separação de que tanto falará a «metafísica»: a separação da alma do corpo.*<sup>104</sup>

Esta inumação surge como forma de pensar a inumanidade do Homem, tornando-se uma questão de “superar”, elevar, transcender alguma coisa mais, enfim, uma *metafísica*.

A elevação, ou *meta-realização* surge com a separação do corpo e da alma, como refere Jean-Francois Lyotard: “todo o discurso da física geral é um discurso de metafísica”.<sup>105</sup> Jorge Molder cria as personagens em conjunto com o resto do seu teatro, reunindo um conjunto de referências, aparentemente incoerentes e díspares, que apenas o Homem, dotado da sua capacidade de assimilar e aceitar dados imprecisos, consegue processar, fazendo o artista pensar sobre si mesmo fora do seu corpo.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*, p. 41.

<sup>104</sup> VALENTE, Mário, (coord.) – *op. cit.*, p. 20.

<sup>105</sup> LYOTARD, Jean-François – **O Inumano: Considerações sobre o Tempo**. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 10.

<sup>106</sup> *Ibidem.*, p. 13.

Estas personagens são convertidas em objetos, em máscaras, que “dão corpo a um pensamento artificial”.<sup>107</sup> Como tal, é impossível querer separar o corpo do pensamento, pois sem corpo não pode haver pensamento, sendo que é também pelo corpo que existem as experiências empíricas e fenomenológicas.<sup>108</sup>

A *separação da alma do corpo* que as personagens pretendem fazer corresponde a uma separação do corpo e da mente, como um guia, dirigindo e orientando a mente.<sup>109</sup>

As experiências empíricas e fenomenológicas na obra de Jorge Molder constituem-se mecanismos de ficção, concedendo às obras uma dimensão teatral. Os mecanismos de ficção, como a produção de estranheza, realiza-se através da repetição do uso do rosto e de fragmentos do seu corpo, numa imagética de desfocagem, seja pelo arrastamento da imagem seja pela sua duplicação<sup>110</sup>, a qual é intensificada pelo uso de objetos que intervalam a representação do rosto, já pelo uso de maquilhagem, já pela iluminação que concorre para a criação de máscaras, ou ainda pelo uso de espelhos. Todos estes elementos permitem ao artista um distanciamento face à sua própria identidade.



20 – *INOX*, 1995



21 – *The Secret Agent*, 1991.

Os cenários das suas fotografias são também um elemento fundamental da estética das suas fotografias, seja do ponto de vista da encenação seja do ponto de vista da composição. Quase sempre apresentado um fundo negro, e deixando a personagem no centro da cena, recorre pontualmente também aos *décors* interiores das habitações que se apresentam num inusitado jogo de forma e espaço.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>110</sup> COPLANS, John, Ian Hunt, Delfim Sardo— *op. cit.*, p. 99.

É a partir destes pressupostos que surge a criação do duplo, recriando uma identidade ficcionada<sup>111</sup>, enquanto método de autoconhecimento. Este autoconhecimento nada tem que ver com o aforismo grego inscrito no oráculo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”, mas sim, com uma desumanização do autor, levando a criar um “não-eu”<sup>112</sup>, o que aparece pela própria forma de composição das obras, onde cada uma delas se sobrepõe ao autor.

Em relação a este “apagamento” do autor, ou mesmo à sua “morte”, Michel Foucault refere no contexto da escrita: “esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais que a singularidade da sua ausência.”<sup>113</sup>

A afirmação de Foucault parece adequar-se à ideia de duplo de Jorge Molder, na qual o duplo surge como “a morte”, num sentido figurado, do autor, sendo como que o apagamento dos referentes biográficos.

O único traço que existe do autor na obra é o seu nome, ficando com a função de indicador e classificador, o que permite reunir-se e organizar-se, caracterizando o seu discurso artístico.<sup>114</sup>

Assim, o duplo é criado com intuito de marcar a ausência do autor, servindo de questionamento e separação sobre quem figura nas suas obras, acabando, no limite, por aniquilar o próprio autor.

#### **4.3- O duplo como aniquilação do autor**

No trabalho de Jorge Molder existe uma economia de meios, na qual o seu corpo é a principal matéria de trabalho.<sup>115</sup> É a partir do uso incessante e recorrente do corpo, enquanto sintoma neurótico, isto é, condição patológica, que Jorge Molder cria um duplo mental, psicológico e metafísico, diríamos.<sup>116</sup>

O duplo mental, psicológico e metafísico, surge como uma antítese entre quem *cria*, pensa e elabora a obra, e quem nela figura. Este duplo surge como uma máscara,

---

<sup>111</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – **Negro Teatro de Jorge Molder**. Maia: Documenta, 2015, p. 12.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>113</sup> FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?** Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2002, p. 36.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>115</sup> FARIA, Nuno – **Jorge Molder: Comportamento Animal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 12.

<sup>116</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p. 13.

como alguma coisa muito para além do seu aspeto físico, que o autor coloca em cena permitindo-lhe dar vida a uma personagem. Dois exemplos desta noção de duplo são as obras *The Secret Agent* (1991) (fig. 21 e 24) e *A Escala de Mohs* (2012-2013).

Em *The Secret Agent*, Jorge Molder entra no papel de um agente secreto; embora nesta obra o artista não use maquilhagem para disfarçar o seu rosto, o uso de iluminação e de diferentes planos reforçam a criação da máscara. Na obra *A Escala de Mohs*, surge como palhaço, fazendo uso da maquilhagem para criar a máscara, ou seja, “um dispositivo para ser visto, para fazer com que os outros o vejam e se vejam a si mesmos nele, para se ver nos outros. Fazendo do eu um outro e do outro um eu, ele não regressa a, nem procura, nenhum modelo original.”<sup>117</sup>.

O dispositivo que usa, sem o intuito de procurar algum modelo original, é feito pelo teatro, pela *performance* teatral, convertendo o rosto em máscara, por outras palavras, transforma o corpo em objeto escultórico.

A razão para usar o seu corpo é por ser o meio ideal para a representação e concretização das suas ideias.<sup>118</sup> De certa maneira, aproxima-se da teoria de Vito Acconci, quando deixa a poesia para se dedicar à *performance*, usando o seu corpo como *medium*, olhando simultaneamente para o seu corpo como “imagem”.<sup>119</sup>

A transformação do corpo em objeto escultórico acontece quando o artista o converte em “objeto didático”, “permitindo explicar as sensações envolvidas na criação da obra de arte”.<sup>120</sup>

É no confronto com o espelho que Jorge Molder constrói a máscara que leva à sua aniquilação enquanto autor, gerando um duplo seu. Estes duplos são fruto da sua imaginação, dando-lhe a capacidade de se multiplicar em múltiplos eus<sup>121</sup>, de criar um simulacro seu. Este simulacro surge como uma maneira de fingir o que não é, assumindo-se como uma personagem, que o afasta da ideia de autor. O artista não finge ser pugilista, palhaço ou detetive, porque fingir é fantasiar, é fazer querer ser o que não é. O artista simula ser estas personagens, ou seja, parte de uma representação com

---

<sup>117</sup> PINHARANDA, João, “O Sorriso aos Pés da Escada”, PINHARANDA, João, (coord.) – **Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão**. Documenta, 2010, p. 33.

<sup>118</sup> GOLBERG, RoseLee – *op. cit.*, p. 194.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>121</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p. 14.

semelhanças; estas representações são imperfeitas e absurdas, pondo em causa o “verdadeiro ou falso”, e sobre quem figura nas obras.<sup>122</sup>

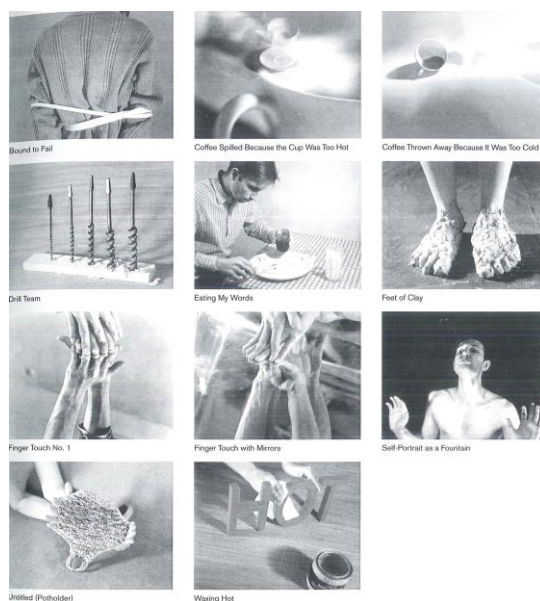
Os outros que o artista representa são simulacros do eu, simulacros em forma de personagens, que só existem pela fotografia, também ela espelho, a qual projeta a simulação e o encontro com as várias personagens, funcionando como meio de suspender a realidade.<sup>123</sup>

O simulacro e a simulação podem ser entendidos, na obra de Jorge Molder, com uma equivalência, como refere Jean Braudillard: “Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretativa como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação com simulação”.<sup>124</sup> Assim, e seguindo o pensamento de Jean Braudillard, as imagens fotográficas de Jorge Molder começam como reflexo de uma realidade profunda, passando a máscara e deformação dessa realidade, isto é, para mascarar a sua ausência, transformando-se em simulacro da mesma.<sup>125</sup>

Neste contexto, o artista elege o distanciamento e a representação como o seu campo natural de ação.<sup>126</sup> O distanciamento que Jorge Molder usa nos seus teatros é uma citação do teatro brechtiano, tentando criar um desconforto no espectador, de forma a reduzir o fosso entre o espectador e o ator.<sup>127</sup>

Este distanciamento pode ser ativado pela antítese, parodia, imitação ou crítica, chegando mesmo a utilizar um conjunto de truques físicos.<sup>128</sup>

Este distanciamento é constituído por duas vias: a representação pelo simulacro, através da teatralidade, em que o artista se encena a si mesmo e se observa por meio do



22 – *Eleven colour photographs*, 1966-1967/1970.

<sup>122</sup> BAUDRILLARD, Jean – **Simulacro e Simulação**. Trad. de Maria João Pereira Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p. 9.

<sup>123</sup> MARCHAND, Bruno, “Depor da Máscara.”, MACHADO, Rosário Sousa, (coord.) – **Pinocchio: Jorge Molder**. Culturgest, 2009, p. 9.

<sup>124</sup> BAUDRILLARD, Jean – *op. cit.*, p. 13.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p. 15.

<sup>127</sup> GOLBERG, RoseLee – *op. cit.*, p. 205.

<sup>128</sup> BROOKE, Peter – *op. cit.*, p. 105.

registro fotográfico; o rosto convertido em máscara, que procura assinalar a separação entre o corpo e matéria.

O rosto, em particular, assume-se como uma extensão do corpo, “ele é ex- está fora, em tensão para o fora”<sup>129</sup>, como limiar, ou charneira, entre a interioridade do artista – a sua vivência – e a sua exterioridade – da ficção que encena para os seus teatros.

O Rosto acaba por ter dois significados: o primeiro, como máscara, sem artifícios, sendo o rosto visto como adereço, um objeto exterior ao corpo que serve como pretexto para as personagens; o segundo, como interrogação entre a dissimulação e a representação, isto é, como elo de ligação entre as obras, como a matéria primeira do seu trabalho, pelo facto de o resto ter bastante expressão por si só, onde a mímica permite criar, desfazer e despojar o sujeito criador: “É isso que mimam todas as mímicas: que não há nada a imitar.”<sup>130</sup>

#### 4.4- Os teatros de Jorge Molder

Jorge Molder começa a sua atividade artística com uma grande aproximação ao teatro; parte de uma história, como, por exemplo, a novela de Joseph Conrad, *The Secret Agent*, e começa a criar uma narrativa que, de alguma forma, está relacionada como a referência literária.

Esta teatralidade tem em si várias particularidades: os títulos, que combinam um conjunto de referências, que se estendem de Marcel Duchamp a Bruce Nauman e a outros nomes do campo da literatura; a narrativa, composta por *frames*, que compõe um todo, uma sequência que se liga de forma intuitiva, não tendo uma lógica coerente<sup>131</sup>; os cenários, sempre na sua grande maioria com um fundo negro; e a *performance* enquanto máscara, o fazer da ação, a mímica do rosto, a utilização de artifícios e adereços fazendo uma ligação com a escultura.

##### 4.4.1- Os títulos

À semelhança das obras, os títulos de Jorge Molder têm um duplo sentido: *A Escala de Mohs*; *INOX* (1995) (fig. 20 e 23); *TV* (1996) (fig. 25 e 28); *NOX* (1999); *CD*

---

<sup>129</sup> NANCY, Jean-Luc, “1 Rosto, 2 Esgar, 3 Mímica”, PINHARANDA, João, (coord.) – *op. cit.*, p. 215.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>131</sup> COPLANS, John, Ian Hunt, Delfim Sardo – *op. cit.*, p. 36.

(1998), todos têm um segundo significado, para além daquele que aparenta ser óbvio numa primeira interpretação.

Esta dupla significação dos títulos, assente num jogo de palavras, implica a citação de artistas que basearam algumas das suas obras neste jogo entre significado e literalidade, criando uma certa ambiguidade nas suas obras.

Esta dicotomia de significados surge em Marcel Duchamp (1887-1968) e Bruce Nauman (1941), cujas obras constituem uma referência para Jorge Molder. *Rrose Sélavy* (1921), uma autorrepresentação de Marcel Duchamp, e *Eleven Color Photographs* (1966-1967/1970) (fig. 22), são exemplos de como o título e a obra, por vezes, diferem e, ao mesmo tempo, se complementam pelos seus significados.

*Rrose Sélavy* é exemplo da cacofonia da frase *Eros c'est là vie*<sup>132</sup>, fazendo uma alusão à dimensão erótica da vida, e ao inconsciente do próprio artista, como um caminho para se libertar de um trauma.<sup>133</sup>

Bruce Nauman faz um continuado estudo sobre o significado e o contexto da palavra. *Eleven Color Photographs*, um portefólio de onze fotografias, em que os títulos são frases ou expressões coloquiais, constituem-se o ponto de partida para as ações apresentadas em fotografia. Uma destas fotografias tem a expressão americana *Eating my words*<sup>134</sup> como motivo, na qual Bruce Nauman aparece com uma camisa com um padrão semelhante ao da toalha da mesa, comendo um pedaço de pão com o formato da palavra words, acompanhado de geleia e leite. Neste trabalho, o artista aparece literalmente a comer palavras.

Também Jorge Molder faz uso desta dupla significação das palavras. *A Escala de Mohs* é uma referência à escala criada pelo mineralogista alemão Friedrich Mohs para qualificar a dureza dos minerais.<sup>135</sup> Esta referência é uma metáfora para as escalas humanas, relacionando a pessoa com a sua “dureza”, tal como acontece com os minerais. Também se refere ao pó usado pelos palhaços para se maquilharem, o pó de talco, o mineral mais mole, criando uma afinidade entre o mineral mais suave e a pessoa, incidindo o jogo entre a leveza do pó e o peso do corpo.

---

<sup>132</sup> Tradução nossa: Eros é a vida.

<sup>133</sup> SCHWARZ, Arturo – **The Complete Works of Marcel Duchamp**. Vol. 1. New York: Delano Greenidge Editions, 2000, p. 215.

<sup>134</sup> Tradução nossa: engolir as minhas palavras. KRAYNAK, Janet, “Bruce Nauman’s Words”, **Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews**. Ed. Janet Kraynak. United States of America: MIT Press, 2003, p. 10.

<sup>135</sup> PINHARANDA, João, “O Sorriso aos Pés da Escada”, PINHARANDA, João, (coord.) – *op. cit.*, p. 34.

Também *INOX* não é uma citação à liga de ferro e cromo, que tem uma alta resistência à oxidação, mas, sim, uma menção ao Papa Inocêncio X, referenciado por Francis Bacon (1561-1626) e Velazquez (1599-1660). Já a obra *TV*, é criada na sequência da obra *INOX*, e, é, por sua vez, a abreviatura da expressão usada pelo mesmo Papa, quando viu o seu retrato realizado por Velazquez, *troppo vero*.<sup>136</sup>

Assim é possível perceber que as obras de Jorge Molder são citações eruditas de personagens literárias ou históricas, ou expressões que marcaram ou estão ligadas a essas mesmas personagens.

#### 4.4.2- As Narrativas

As narrativas de Jorge Molder apresentam uma desordem e uma deliberada falta de coerência parecendo, por vezes, que é o título da obra que cria uma ligação entre as diversas fotografias. Estas narrativas são compostas pelas diversas personagens que habitam o interior do artista, numa menção a Fernando Pessoa, desde um pugilista, um detetive, um ator, um criminoso, um palhaço ou um mago<sup>137</sup>. Todos eles se manifestam nas suas obras.

Como já referimos, as narrativas têm uma dimensão brechtiana e também beckettiana. A dimensão brechtiana vai além do distanciamento, e recuperam a noção de teatro “completo” (principio, meio e fim), que não significa que o teatro seja o mesmo “parecido de todos os ângulos”, nem “visível de todos os ângulos”.<sup>138</sup> Os contos teatrais de Jorge Molder não adotam plenamente essa noção de “completude”, dessa noção de “completo”, mas apresentam uma visão mais completa da personagem, mostrando alguns pormenores estranhos, que ajudam a compreendê-la melhor.

A noção beckettiana transparece na sensação de absurdo<sup>139</sup>, já que por ser um teatro “completo”, sem um início ou um fim, apresenta partes semelhantes com *À Espera de Godot*, em que as personagens aparecem sem uma história prévia, nem contexto, passando os dias à espera de Godot, uma personagem que nunca aparece e não se chega a saber se realmente aparece, ficando apenas a promessa de vir a aparecer. De igual forma, estas narrativas parecem uma promessa desse “aparecer”, onde seguimos as personagens em situações “codificadas”, como Bruce Nauman na sua obra *Codifications*, datada de 1966:

---

<sup>136</sup> COPLANS, John, Ian Hunt, Delfim Sardo – *op. cit.*, p. 45.

<sup>137</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p. 28.

<sup>138</sup> BROOKE, Peter – *op. cit.*, p. 108.

<sup>139</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p 72.

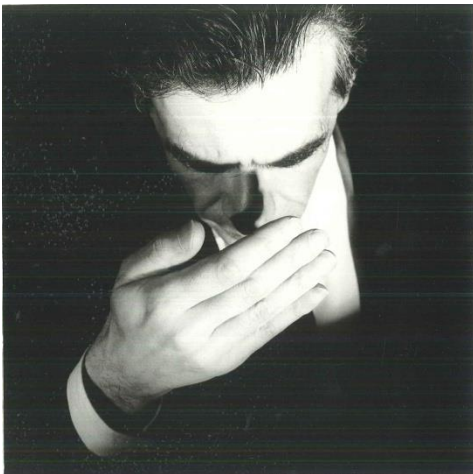
- 1 – Aparência pessoal e pele
  - 2 - Gesto
  - 3 – Ações ordinárias, como aqueles que se preocupam com o beber e comer
  - 4 – Pistas tais pegadas e objetos materiais
  - 5 – Sons simples – palavras escritas e faladas
- Mensagens de metacomunicação  
Comentários  
Codificação analógica e digital<sup>140</sup>

Embora exista a noção do teatro absurdo, em que a história aparenta não ter sentido, as narrativas de Jorge Molder são pensadas de forma a não deixar nada ao acaso, constituindo cada plano e cada fotografia uma cena de cisão e colapso, levando o artista a criar uma forma de encriptação da sua identidade.<sup>141</sup>

#### 4.4.3- Os Cenários

Tal como em qualquer teatro, também as fotografias de Jorge Molder são enquadradas por uma cenografia, que ajuda a compor e a contextualizar a obra.

Na sua grande maioria, as obras deste artista tem um “cenário negativo”, isto é, são compostas por um fundo negro: “essas sombras nitidamente escuras, atrás do sujeito e que ameaçadoramente o circundam, não são mais que um bastidor que existem em todo o cenário”.<sup>142</sup>



23 – *The Secret Agente*, 1991.



24 – *INOX*, 1995.

Em algumas obras, esses fundos negros são trocados por um fundo branco, lembrando cenários de estúdio de fotografia (*Pinocchio*, 2006-2009); por vezes, os

<sup>140</sup> 1 – *Personal appearance and skin* / 2 – *Gesture* / 3 – *Ordinary action such as those concerned with eating and drinking* / 4 – *Tracks of such as footprints and material objects* / 5 – *Simple sounds – spoken and written words* / *Metacommunication message* / *Feedback* / *Analogic and digital codification.*, Bruce Nauman, “Codification, 1966”, **Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews**. Ed. Janet Kraynak. United States of America: MIT Press, 2003, p. 49

<sup>141</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – *op. cit.*, p 22

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 71.

fundos negros são complementados pela inclusão de elementos arquitetônicos e mobiliário, como acontece em *Waiters*, de 1986 (fig. 26 e 27); em *The Secret Agent*, e *Insonia*, de 1992, surgem muito dissimulados e fundidos com o negro do fundo.

Estas obras parecem incluir-se no que Peter Brook chama de “Teatro Bruto”, um teatro de representações únicas, em que basta um lençol rasgado preso à parede, ou um biombo que serve para esconder as mudanças rápidas de roupa<sup>143</sup>.

Neste sentido, as obras de Jorge Molder são assumidamente uma citação erudita do teatro do absurdo, remetendo novamente, para algumas obras de Bruce Nauman, que estão relacionadas com a estética teatral beckettiana.<sup>144</sup>

Outro aspeto que pode ser levado em consideração é a indumentária das personagens. Apresentam sempre um fato preto, camisa branca e gravata preta, por vezes, nem sempre apresentando o conjunto completo. Esta preocupação com os adereços parece sublinhar a ideia de absurdo, ao tornar as personagens abstratas, quer seja um pugilista, que não aparece de calções e luvas de boxe, ou um palhaço que não aparece com a roupa colorida que normalmente lhe está associada. Este elemento tem uma ligação com os cenários, destacando umas vezes a personagem, outras vezes, fazendo com que o resto seja absorvido pela escuridão do cenário; simultaneamente faz de elo de ligação entre as diversas obras do artista, criando um elemento de unidade.

#### **4.4.4- A performance como máscara**

Facilmente o trabalho de Jorge Molder é conotado com a estética da fotografia, embora seja possível perceber que não é apenas um trabalho de fotografia, mas, sim, uma obra escultórica, em que a fotografia é usada como suporte material.

Com noções ligadas maioritariamente à escultura, desde a atitude tomada em relação ao corpo, a maneira como encara a relação deste com a encenação do trabalho, ou o uso da máscara, mesmo que gerada pela representação, máscara que fundamentalmente é uma mímica cristalizada<sup>145</sup>, é possível confirmar com Jean-Luc Nancy que: “na fotografia ou na escultura, trata-se menos da imagem do que da ideia”.<sup>146</sup> O uso do rosto como máscara surge como um formato mais simples e imediato para o que realmente interessa representar, ou seja, não interessa representar o

---

<sup>143</sup> BROOKE, Peter – *op. cit.*, p. 95.

<sup>144</sup> PASENCIA, Clara, (ed.) – *op. cit.*, p. 278.

<sup>145</sup> MACHADO, Rosário Sousa, (coord.) – *op. cit.*, p. 8.

<sup>146</sup> NANCY, Jean-Luc, “1 Rosto, 2 Esgar, 3 Mímica”, PINHARANDA, João, (coord.) – *op. cit.*, p. 217.

seu rosto, mas representar um rosto, uma configuração natural em movimento e atitude, enquanto expressão.

À sua maneira, a dimensão escultórica da fotografia de Jorge Molder invoca uma tradição escultórica clássica, em que a escultura tem a força de estar como o duplo físico e tridimensional. Tal como as esculturas, estas obras são presenças, e não representações.<sup>147</sup> A dimensão de presença deve-se ao facto de uma grande maioria das fotografias serem impressas em grande formato, sendo que só uma minoria é de pequeno formato, este facto provoca um confronto físico com o público, obrigando a um afastamento para se poder observar a totalidade das fotografias.

Outras noções escultóricas na obra de Jorge Molder passam pela conversão do rosto em máscara, e pelo uso da *performance*, chegando a um momento em que a *performance* é o caminho para chegar à máscara.

A conversão do rosto em máscara foi a maneira que o artista encontrou para se distanciar da sua obra, fazendo com que esta deixe de ser uma autobiografia ou um role de autorretratos, para se assumir como autorrepresentações, nas quais o artista assume a posição de dramaturgo, encenador e ator, criando uma mitologia pessoal em que se converte em guia das várias representações, baseando-se em histórias e temas da literatura, que são a base para a criação de *símiles*.

É pela *performance* que chega a estes *símiles*: “afastando-se no mesmo movimento de todos os outros seres determinados, resultando que aquilo que não sou eu nem ninguém”.<sup>148</sup> Usando o seu corpo como objeto de trabalho, dá vida a cada um destes duplos similares, usando-os como forma de ocultar as manifestações do eu. Assim, a máscara esconde o real, o verdadeiro, o ser criador, para na *performance* dar lugar ao outro, ao objeto, à ideia.

Mas não só de máscaras são compostas as obras de Jorge Molder, já que, por vezes, são intercaladas com objetos ou *outras personagens*, que interagem e complementam a narrativa. Por causa dessa interação, estes objetos podem ser considerados parte da cenografia.

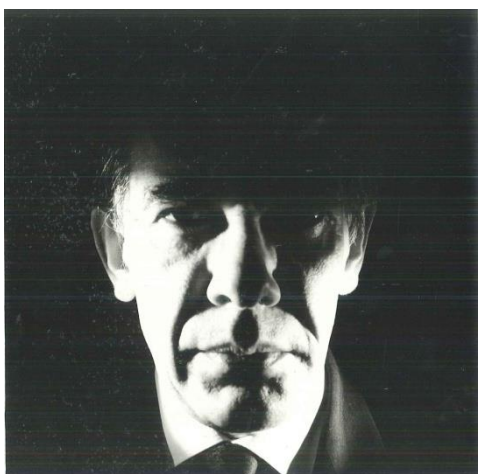
Devido à proximidade a que são fotografados, e à escala que são apresentados, perde-se um pouco a noção da real dimensão que as figuras têm, remetendo, de certa maneira, para a obra escultórica de Claes Oldenburg (1929), através do agigantar de objetos de uso quotidiano.

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>148</sup> ARAÚJO, Alexandra, Isabel Penha Graça, (ed.) – *op. cit.*, p. 250.

Os objetos de Jorge Molder também se associam à estética do *readymade*, do objeto usado sem qualquer intervenção, aqui utilizado como elemento cênico e narrativo. A dimensão e a noção do *readymade* aproximam-nos da escultura, do objeto artístico que deixa de ter função prática para ter uma função estética, para além da “presença” física e aurática que manifestam.



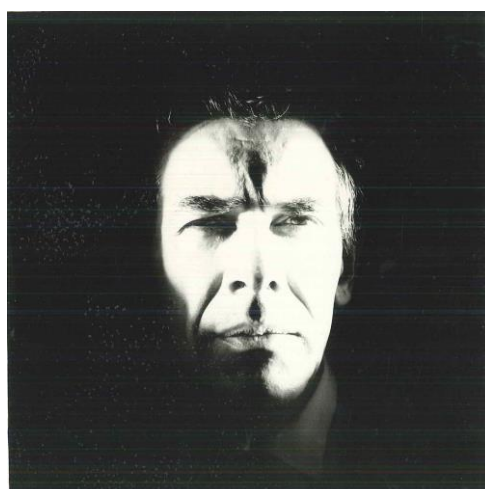
25 – *TV*, 1996.



26 – *Waiters*, 1986.



27 – *Waiters*, 1986.



28 – *TV*, 1996.



29 – *Pinocchio*, 2006-2009.



30 – *Pinocchio*, 2006-2009.

#### 4.5- Pinocchio

*Pinocchio* (fig. 29 a 34), composta por vinte e sete fotografias, é a obra de Jorge onde a construção do duplo é literal, e em que a máscara e o duplo se materializam. O título é uma citação da história infantil, escrita pelo italiano Carlo Collodi (1826-1890), em que Geppetto, um carpinteiro, constrói uma marioneta a que chama de Pinocchio, com uma forma de lidar com a solidão, de ter um “filho”, acalentando o sonho que se torne numa pessoa humana.

Além da história de Pinocchio, também o mito de *Pigmalião* é importante para esta obra. A história de Pigmalião foi escrita por Ovídio (43 a. C. – 17 ou 18 d. C.), no seu livro *Metamorfoses*, na qual descreve um homem, Pigmalião, desgostoso com as mulheres que desperdiçavam a vida com pensamentos e atos mundanos. Revoltado, decide esculpir uma estátua feminina em marfim; apaixonou-se pela sua obra, e pede a Vénus que lhe conceda o desejo de dar vida à estátua.<sup>149</sup>

Em ambos os contos existe o desejo de dar vida à figura inanimada, de ter algo que lhes preencha um vazio. Jorge Molder, por sua vez, suspende a *performance*, para construir o seu duplicado.

A máscara construída nesta obra, ao contrário do que tinha feito até este trabalho, fixa apenas uma expressão, na imobilidade do corpo e no confronto da fotografia com um duplo inerte.<sup>150</sup>

Ao contrário do que o título da obra faz alusão, a intencional suspensão da performance exige um confronto com a escultura, diferente do que existe com o corpo. A intensão não é a escultura ganhar vida, como em Pinocchio, mas, sim, passando para a câmara a mobilidade que outrora fora da personagem, assumindo uma metodologia de trabalho semelhante à da fotografia documental.<sup>151</sup>

As histórias onde Jorge Molder se baseia para a construção desta narrativa, são também uma materialização do conceito de simulacro. Ao contrário de Geppetto e Pigmalião, este não talha a sua imagem, tira moldes às extremidades do seu corpo que são representadas no seu duplicado.

O facto de tirar moldes é uma forma de copiar o “modelo original”, enquanto as duas personagens das histórias representam uma idealização de que ambos sentem falta, um, de um filho, o outro, da uma mulher; Jorge Molder apenas quer criar um ser

---

<sup>149</sup> OVÍDIO – *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 253.

<sup>150</sup> MACHADO, Rosário Sousa, (coord.) – *op. cit.*, p. 9.

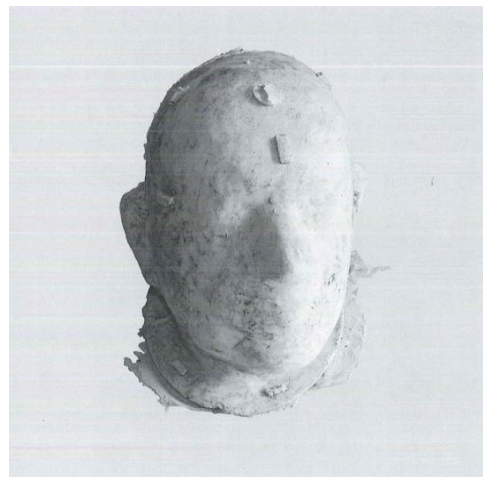
<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 8.

inumano, com o corpo separado da alma, como que um *eídōlon*<sup>152</sup>, apenas quer marcar a sua presença na sua ausência.<sup>153</sup>

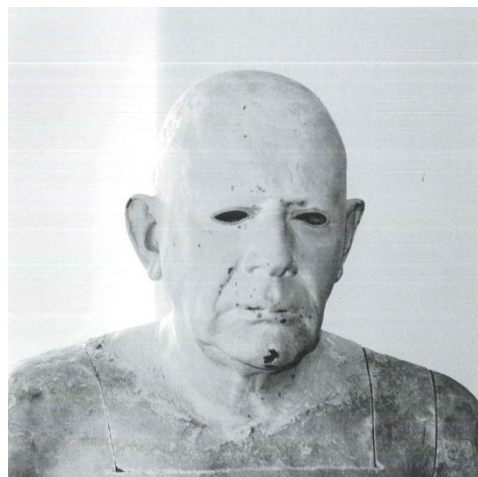
Com esta obra existe uma subversão da história de Pigmalião, existindo uma semelhança com o conto de Pinocchio, surgindo o “efeito de Pigmalião”, isto é, dar corpo a uma imagem, desafiando o visível e o tátil, assentando na simulação, transgressão e corporalidade ao dar vida ao inanimado. O que o artista faz é o contrário, ou seja, parte do vivo e transforma em inanimado, transformando simultaneamente o corpo em imagem fotográfica, mas mantendo uma ideia em comum com o mito, a de ser um efeito de morte.<sup>154</sup>



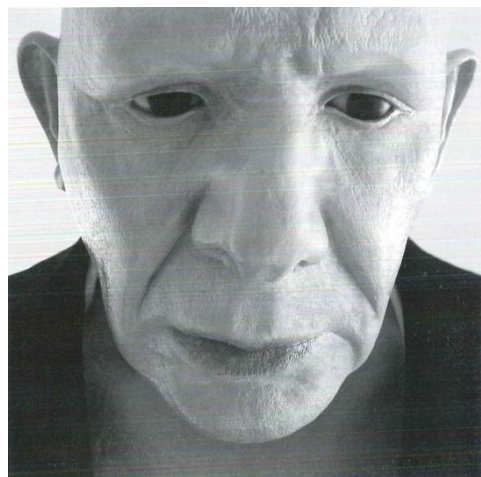
31 – *Pinocchio*, 2006-2009.



32 – *Pinocchio*, 2006-2009.



33 – *Pinocchio*, 2006-2009.



34 – *Pinocchio*, 2006-2009.

<sup>152</sup> *Eidōlon* tem três significados principais: em Homero, por causa do parentesco com a palavra *eidolon* existem três modos de aparição sobrenatural. O primeiro, o fantasma – *phasma* – produzido por uma entidade divina à imagem de uma pessoa viva. A segunda, a quimera, a imagem do sonho, de um duplo fantástico enviado pelos deuses à imagem de um ser real. A terceira, um fantasma de defunto. VERNANT, Jean-Pierre – **Figuras, Ídolos, Máscaras**. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991, p. 30.

<sup>153</sup> VERNANT, Jean-Pierre – *op. Cit.*, p. 58.

<sup>154</sup> STOICHITA, Victor I. – *op. cit.*, p. 203.

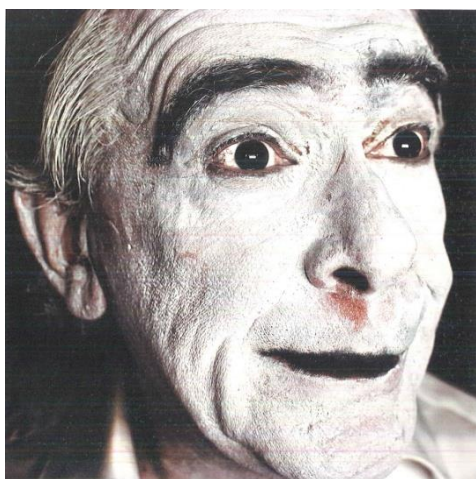
#### 4.6- A Escala de Mohs

Como já foi referido anteriormente, *A Escala de Mohs* (fig. 35 a 40) é uma referência à escala dos minerais, a partir da qual Jorge Molder faz uma análise com uma suposta escala do Homem.

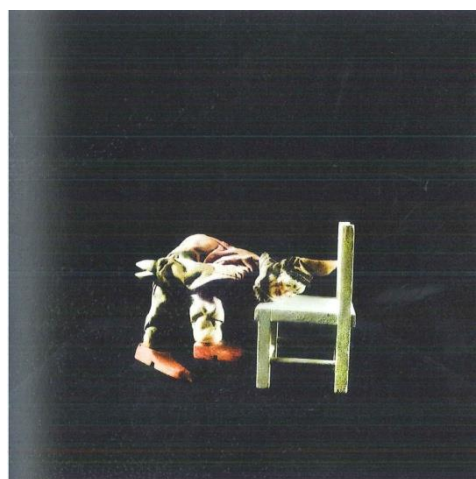
Em *A Escala de Mohs*, composta por 20 fotografias, observa-se uma personagem rodeada por pequenos objetos, uma pequena figura e uma cadeira que remetem para o imaginário do palhaço.

A personagem interpretada por Jorge Molder aparece com a cara coberta de branco, embora por vezes, surjam pintadas partes da cara de preto e vermelho. Esta figura não apresenta a tradicional maquilhagem de palhaço, mas uma mais próxima de um mimo. Além da maquilhagem, a própria expressão corporal é também mais próxima do mimo, expressando emoções pela atitude corporal.<sup>155</sup>

Neste conjunto de fotografias, observa-se um palhaço frente ao espelho, parecendo estar a preparar-se para atuar – a atuar e a sair da atuação – como se pode ver na operação de tirar a maquilhagem (fig.37). Em grande parte das fotografias, que compõem esta obra, o palhaço aparece com uma expressão facial que expressa alguma confusão e estranheza.



35 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.



36 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.

O confronto com a máquina fotográfica, que funciona como espelho, deixa que o palhaço se veja fora de si, como um outro. Este outro acaba por encerrar, em si, o que realmente representa *A Escala de Mohs*, a fragilidade do ser em relação às suas

<sup>155</sup> **Mime and pantomime**, GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica** Micropédia. Vol. 8, p. 145.

emoções, na busca de emoções mais puras, nobres e duras, que, tal como o diamante, por vezes são de difícil acessibilidade.<sup>156</sup>

A pequena figura de palhaço que entra na obra é, também, um ator, mais um palhaço neste teatro, que trás consigo a distinção entre a figura real e a figura fictícia, entre o simulacro e a simulação, isto é, o boneco como simulação do homem e o homem como simulacro do boneco.

Para além desta ideia entre o homem e o boneco, os palhaços têm uma relação ambígua com o espectador; por vezes, uma relação de amor, outras vezes, de ódio, como demonstram os vários exemplos que existem na literatura, no teatro, na ópera e no cinema.<sup>157</sup>

Exemplo desse “amor-ódio” provocado pelos palhaços está presente na obra de Bruce Nauman, *Clown Torture*, de 1987. Os palhaços são o tema principal desta obra, reforçada desta significação, pelo uso que fazem da maquilhagem, tal como na obra de Jorge Molder; a maquilhagem converte-se em máscara, tornando-os, segundo Bruce Nauman, em seres abstratos, numa potencial ideia de Homem, transformando-os, ao mesmo tempo, em seres desconcertantes.<sup>158</sup>

Esta dimensão desconcertante é levada ao limite por Bruce Nauman. *Clown Torture* é um vídeo que apresenta quatro palhaços que, em vez de estarem sentados, estão apoiados sobre uma das pernas, com a outra cruzada, fazendo com que cheguem a um estado de exaustão, caindo para o chão sequencialmente. Quando o primeiro cai, passa para o segundo, do segundo para o terceiro, do terceiro para o quarto, voltando para o primeiro, e assim sucessivamente, evocando a ideia de eterno retorno. Juntamente com a pose de tortura, os atores que interpretam estes papéis tinham de recitar o seguinte texto:

*Era uma noite escura e tempestuosa. Estavam três homens sentados à volta da fogueira. Um dos homens diz: Conta-nos uma história Jack. E Jack disse: Era uma noite escura e tempestuosa. Estavam três homens sentados À volta da fogueira. Um dos homens diz: Conta-nos uma história Jack. E Jack disse...*<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> PINHARANDA, João, (coord.) – *op. cit.*, p. 34.

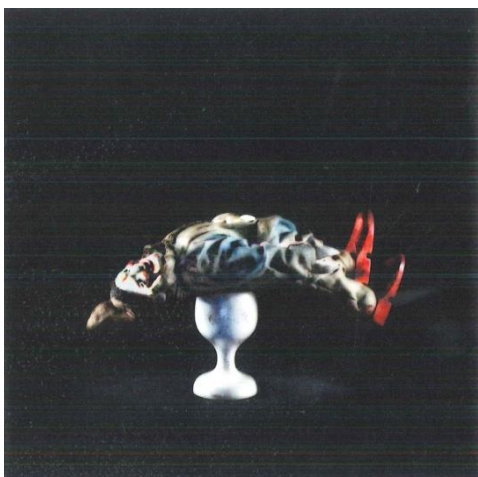
<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Bruce Nauman, “Breaking the silence: an interview with Bruce Nauman, 1988 (January, 1987)”, **Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews**. Ed. Janet Kraynak. United States of America: MIT Press, 2003, p. 335.

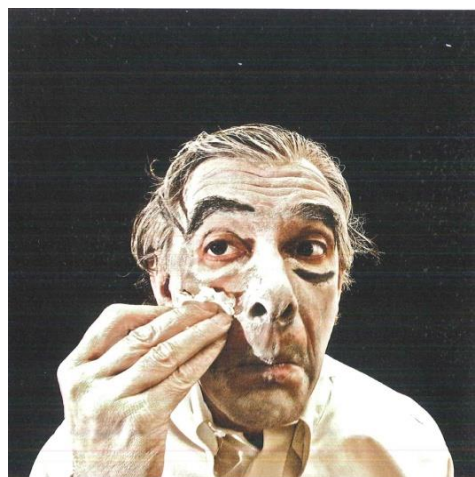
<sup>159</sup> *It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said ‘Tell us a story Jack’. And Jack said. ‘It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said ‘Tell us a story Jack’. And Jack said. It was a dark and stormy night... , Ibid.*

Tanto a obra de Nauman como a de Molder focam-se nas fragilidades do Homem, que usa a máscara de uma personagem que é tida como um símbolo da felicidade, da força, quando, por vezes, esconde uma infelicidade e fraqueza.

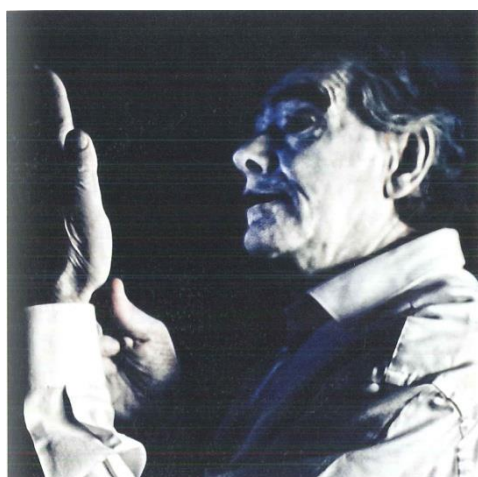
Esta cisão é recorrente, particularmente, na obra de Jorge Molder, fazendo a separação entre o Homem e o Mundo<sup>160</sup>, entre o exterior e interior. Com a máscara de palhaço é possível fazer essa separação; como refere Bruce Nauman, quando o Homem se faz passar pela personagem, torna-se abstrato, ao tornar-se abstrato, é como se não fizesse parte do Mundo, mas, por outro lado, o facto de se tornar abstrato faz com que se una com o Mundo, representando todos os Homens.<sup>161</sup>



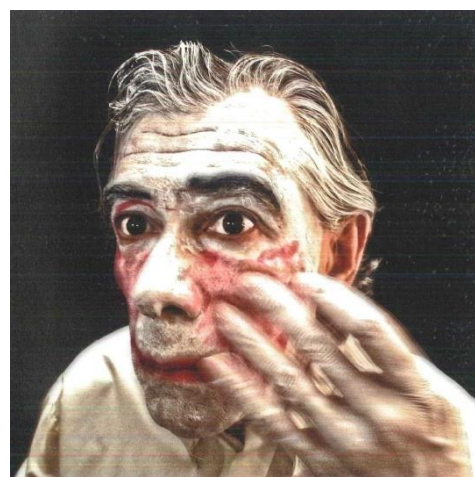
37 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.



38 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.



39 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.



40 – *A Escala de Mohs*, 2012-2013.

<sup>160</sup> PINHARANDA, João, “O Sorriso aos Pés da Escada”, PINHARANDA, João, (coord.) – *op. cit.*, p. 37.

<sup>161</sup> Bruce Nauman, “Breaking the silence: an interview with Bruce Nauman, 1988 (January, 1987)”, **Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews**. Ed. Janet Kraynak. United States of America: MIT Press, 2003, p. 335.

## 5- Alberto Carneiro

A obra escultórica de Alberto Carneiro (1937) partilha algumas referências com a obra de Louise Bourgeois e de Jorge Molder, já que grande parte do seu trabalho assenta nas suas experiências, e memórias de infância, e no uso do seu próprio corpo como matéria de trabalho.

Desde cedo aprendeu o ofício de santeiro, dando-lhe as ferramentas e sensibilidade necessárias para trabalhar a madeira. Esta sensibilidade aprendida é demonstrada ainda no curso de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, com as obras *Fusão de troncos*, de 1963-1965, *Tese* de 1967 (fig. 41).

Em todo o seu processo artístico, a árvore constitui-se um arquétipo que domina as suas referências, trabalhando esse arquétipo na sua relação com o Homem e com a Natureza. Alberto Carneiro apresenta a árvore com um teor autorreferencial, e com uma força e imagética própria.<sup>162</sup>

Quando vai para Londres, nos finais da década 1960 para realizar a sua pós-graduação, toma contacto com temas fulcrais para a sua obra escultórica, a saber, a arte Minimal, criando mais tarde um paralelismo com a *Land Art*, a partir do qual lançará o seu manifesto *Arte ecológica*, e com a *Body Art*.

Outra referência na sua obra são os textos de Gaston Bachelard, as ideias orientais do Tao sobre a relação do Homem com a Natureza, o estudo da Mandala e a Anamnese. Estas ideias levam-no a fazer um corte com o saber técnico que havia demonstrado nas suas esculturas anteriores em prol da realização de obras mais conceptuais. Seja como for, nestes últimos, há ainda uma dimensão de trabalho manual. Obras como *Canavial...* de 1968, *A casa do corpo e da floresta* de 1997-2002, são



41 – *Tese*, 1966-1967.

<sup>162</sup> CARLOS, Isabel – **Alberto Carneiro**. Lisboa: Caminho, 2007, p. 11.

alguns exemplos, nos quais Alberto Carneiro imprime essa marca. Em *A floreta* ou *O ribeiro*, duas obras de 1978, a marca que o artista deixa na paisagem é a mesma que deixa na madeira.<sup>163</sup>

A combinação de todos estes elementos, a saber, as paisagens do Coronado (terra natal), a infância, o ofício de santeiro, a passagem por Londres, a influência minimalista, uma certa recusa do saber técnico, as noções sobre a *mandala* e o taoísmo, assim como uma relação erótica<sup>164</sup> com a natureza, dão origem a um corpo de trabalho no qual a metamorfose constitui a metáfora entre o autor e a obra.

*Trabalha com a natureza desde os dois anos de idade e tomou consciência plena disso em Dezembro de 1968. Ele não afirma que a natureza é uma obra de arte, apenas diz que pode tomá-la e transformá-la em obra de arte. Através da sua actividade artística ele afirma a ubiquidade da obra de arte. Segundo a sua experiência a meditação é o dado primeiro para a descoberta das origens e para a transformação da natureza em obra de arte. Ele nunca diz isto ou aquilo não é uma obra de arte pois sabe que ela depende da verdade estética de quem afirma.*<sup>165</sup>

## 5.1- Da paisagem à escultura

A paisagem vai ser um dos pontos de partida para a escultura de Alberto Carneiro, tanto como motivo, como lugar de ação. Como motivo, porque vai basear-se na sua vivência para iniciar o seu trabalho artístico; como lugar de ação porque é na paisagem que vai fazer a sua obra, acabando por a trazer posteriormente para a galeria, seja através de elementos da própria paisagem, seja através de documentos.

O seu trabalho exige uma relação entre dois corpos: o do homem e o da natureza<sup>166</sup>, utilizando-os como meio de “descodificação da coisa a comunicar”<sup>167</sup>. Esta “coisa a comunicar” implica a transformação da natureza primeira em natureza segunda<sup>168</sup>. A natureza primeira é a que se encontra em estado puro, a natureza segunda é o objeto artístico. O objeto artístico não surge apenas pela atenção que é dada ao seu

<sup>163</sup> PEREIRA, José Carlos – **Alberto Carneiro** in PEREIRA, José Fernandes, (dir.) – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. , Lisboa: Caminho, 2005, p. 120.

<sup>164</sup> CARNEIRO, Alberto, Maria Helena de Freitas (coord.) – **Alberto Carneiro: Exposição Antológica**. Lisboa, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, 1991, p. 40.

<sup>165</sup> CARNEIRO, Alberto, “Operações estéticas em Vilar de Paraíso, 1973, Porto, Galeria Dois, 4 de Março 1974” **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 30.

<sup>166</sup> BURMESTER, Maria; BUEK, Paul – **Arte vida / Vida arte – Art life / Life Art: Alberto Carneiro**. Porto: Fundação Serralves, 2013, p. 21.

<sup>167</sup> Manuel Antonio Aina, “onze anos a fazer santos sem nunca chegar à cabeça” in *Jornal de Notícias*, Porto, 2 Mar. 1971, p. 8. *Apud* ROSENDO, Catarina – **Alberto Carneiro – Os primeiros anos (1937-1975)**, p. 59.

<sup>168</sup> CARNEIRO, Alberto, Maria Helena de Freitas (coord.) – *op. cit.*, p. 21.

processo de adaptação e à intenção que nele se realiza, mas também ao processo mecânico da sua construção.<sup>169</sup> Assim, quando Alberto Carneiro inicia o seu trabalho de transformação da natureza, cria uma relação entre a escultura e o corpo, entre a paisagem e o escultor<sup>170</sup>, congregando três fatores: o escultor, o público e a escultura.

A natureza segunda é transformada em “máquina”, pela qual Alberto Carneiro consegue compreender a natureza primeira, os seus processos e transformações, para, artificialmente, reconstruir esses mesmos processos.<sup>171</sup>

É a partir destes processos que atinge os três fatores: pela impressão estética, causando uma alteração no escultor pelo resultado da obra, no público, pelas alterações que se geram ao nível da sensação e da cognição; na obra, pela ação sobre o escultor e sobre o público.<sup>172</sup>

A transformação exercida pelo escultor sobre a natureza é uma metáfora sugerida pelo taoismo, pela *mandala*, pela anamnese, e ainda pelos textos de Gaston Bachelard.

## 5.2- O taoismo

O taoismo vai ser uma referência fundamental para a obra de Alberto Carneiro, manifestando-se na metamorfose que existe entre o escultor e a natureza, um pouco semelhante à ideia da Mandala no Budismo.

A filosofia religiosa do Tao é uma das mais importantes na China, em conjunto com o Confucionismo, tendo ambas uma forte ligação com a natureza, e da qual emerge uma atitude positiva em relação ao oculto e ao metafísico. Outros conceitos essenciais no taoismo são a solidariedade entre o Homem e a Natureza, a interação que existe entre o Universo e a sociedade, entre o caráter circular do tempo, o ritmo universal, a lei do eterno retorno e o culto da própria Natureza.<sup>173</sup>

Estes conceitos vão influenciar a escultura de Alberto Carneiro, assim como a pintura chinesa de paisagens, que contêm os fundamentos da doutrina religiosa do Taoismo.<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> MICHELI, Gianni – **Natureza**, GIL, Fernando (coord.) – **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, Vol. 18, p. 48.

<sup>170</sup> BURMESTER, Maria; BUEK, Paul – *op. cit.*, p. 21.

<sup>171</sup> MICHELI, Gianni – **Natureza**, GIL, Fernando (coord.) – *op. cit.*, p. 48.

<sup>172</sup> BURMESTER, Maria; BUEK, Paul – *op. cit.*, p. 23.

<sup>173</sup> SEIDEL, Anna k.; STRICKMANN, Michel (ed.) – **Taoism** in GOETZ, Philip W. (ed.) – **Encyclopedia Britannica**. Macropédia, Vol. 28, p. 364.

<sup>174</sup> ROSENDO, Catarina – *op. cit.*, p. 60.

Tal como os pintores chineses de paisagens, também o escultor estabelece uma grande relação com a Natureza, desde a sua infância, passando pela adolescência e prolongando-se até à idade adulta, pois trabalha e vive nela, permitindo-lhe desde moço conhecer e interpretar os processos que a compõem.<sup>175</sup>

A relação com o ambiente envolvente, e a forma como o interpreta e constrói, vai de encontro ao conceito de *mitate* (“instituição pelo olhar”) e *yi* (“intenção própria”), que era usada pelos pintores de paisagens na China, sendo usado por Alberto Carneiro para as suas esculturas.<sup>176</sup>

A filosofia taoista interpreta a Natureza a partir de sucessivas metamorfoses que resultam numa infinita produção de coisas. Para o taoismo nada é estanque, todos os sujeitos são submetidos a transformações, e estas transformações são uma forma de criação.<sup>177</sup>

Também para o taoismo, o Cosmos é dividido em dois: um macrocosmos e um microcosmos, em que o Homem corresponde ao microcosmos que, por sua vez, corresponde ao macrocosmos. Neste sentido o corpo do Homem é uma reprodução do Cosmos, existindo inúmeras correspondências entre o Universo e o Corpo Humano; os cinco órgãos do corpo correspondem às cinco direções, às cinco montanhas sagradas, às secções do céu, às estações e aos elementos; segundo o taoismo, quem conhecer o Homem conhece o cosmos, criando uma tríade: O Homem, a Terra e o Céu.<sup>178</sup>

Seguindo as ideias do Taoismo, as forças que criam o Homem, ou seja, O Cosmos, são as mesmas que criam a arte, na qual o artista é o mediador.<sup>179</sup>

Estas doutrinas do Tao fazem com que o escultor dê início a uma metamorfose, em que o próprio se transforma pela escultura e a escultura é transformada pelo próprio.

---

<sup>175</sup> TAVEIRA, Rogério – **The work of Alberto Carneiro and the Taoist system of thought**, LOPES, Rui Oliveira, (ed.) – **The transcendence of the arts in China and beyond Approches to Modern and Contemporary Art**. Lisboa: CIEBA, 2013, p. 300.

<sup>176</sup> ROSENDO, Catarina – *op. cit.*, p. 60.

<sup>177</sup> SEIDEL, Anna k.; STRICKMANN, Michel (ed.) – **Taoism** in GOETZ, Philip W. (ed.) – *op. cit.*, p. 397.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> TAVEIRA, Rogério – **The work of Alberto Carneiro and the Taoist system of thought**, LOPES, Rui Oliveira, (ed.) – *op. cit.*, p. 298.

### 5.3- A mandala

O conceito de *mandala* na obra de Alberto Carneiro surge como um instrumento de meditação, tanto para o escultor como para o público.

A mandala aparece como um desenho sagrado que representa o universo, e que auxilia à meditação durante o Tantra.<sup>180</sup> A representação gráfica da *mandala* é feita por um conjunto de círculos concêntricos, envolvidos por um quadrado, que, por sua vez, é envolvido por outra circunferência.<sup>181</sup>

O *tantra*, que surge no Budismo Indiano, é uma forma de iluminação; para chegar a essa iluminação é necessário chegar ao estado de *nirvana*, isto é, a um estado de vazio, sendo que o vazio é um lado da polaridade que tem que ser resolvido pela compaixão de um ser iluminado, ou seja, um negativo e um positivo, à semelhança do ying e yang no taoísmo. Assim, o estado de iluminação só é conseguido quando estes aparentes opostos, vazio/iluminado, positivo/negativo, são percebidos como apenas um, ou seja, na realidade empírica e única.<sup>182</sup>

Esta relação só é possível pela experiência, e não apenas como um processo cognitivo, representado, na imagética do *tantra*, como a junção da divindade feminina, que significa o conhecimento e o vazio, com o masculino dinâmico, que significa compaixão sem ligação/afeto, sendo pelo corpo que é possível encontrar esse vazio através da compaixão.<sup>183</sup>

A partir desta definição é possível interpretar a relação que existe entre Alberto Carneiro e a Natureza, em que a Natureza representa o vazio e a sabedoria, e o escultor representa a compaixão, unindo-se num só pelo *tantra*, gerando conhecimento sobre si e sobre o cosmos.

A *mandala* funciona, também, como ferramenta, que proporciona ao espetador um papel mais ativo nas obras, ao invés do papel passivo que antes tivera; com isto as esculturas de Alberto Carneiro funcionam como um caminho para a iluminação da consciência de quem observa e experiencia a sua escultura.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> TUCCI, Giuseppe – **Buddha and Buddhism**. In, GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**. Macropédia, Vol.15, p. 291.

<sup>181</sup> CARLOS, Isabel – *op. cit.*, p. 20.

<sup>182</sup> TUCCI, Giuseppe – **Buddha and Buddhism**. In, GOETZ, Philip W. (ed.) – *op. cit.*, p. 290.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **Alberto Carneiro: Lição de Coisas**. Póvoa de Varzim: Campo das Letras, 2007, p. 71.

## 5.4- A anamnese

A anamnese, segundo Platão, no seu diálogo *Fédon* significa reminiscência, em que alguma coisa é aprendida pela alma e lembrada pela semelhança de uma outra coisa.

Platão afirma que a vida nasce dos mortos e que dos mortos, pelo reviver, nasce a vida.<sup>185</sup> É nesta separação da alma e do corpo que existe uma maior aprendizagem da alma<sup>186</sup>, significando que a alma existe *a priori* antes de se unir com a “forma humana”, podendo afirmar que a alma é imortal.<sup>187</sup> A anamnese, ou reminiscência, pode ser potenciada por coisas esquecidas pelo tempo e pela desatenção, obtendo o conhecimento pelo recordar.<sup>188</sup>

Alberto Carneiro, à semelhança do que é referido por Platão, cria um processo de rememoração através da meditação, iniciando um regresso às suas lembranças, aos tempos em que percorria o Coronado, aos tempos em que trabalhava a madeira na oficina de santeiro.

As reminiscências do escultor permitem criar um conjunto de obras que invocam essas mesmas memórias para o seu trabalho. Exemplo disso é a obra *Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, e as obras em que se funde com a paisagem; estas são, de certa forma, uma reminiscência de uma vivência muito próxima da natureza<sup>189</sup>, permitindo ao escultor juntar à sua obra um conjunto de referências essenciais para o desenvolvimento plástico do seu trabalho escultórico.

## 5.5- Gaston Bachelard

Uma das mais importantes referências na obra de Alberto Carneiro vão ser os escritos de Gaston Bachelard, de que resultam questões sobre o espaço, o devaneio, a imaginação poética, e a repercussão das memórias e a sua influência sobre a imaginação pessoal: “A poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independente do drama que ela seja levada a ilustrar”.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> PLATÃO – *Diálogos III: Apologia de Sócrates, Críton, Fédon*. Trad. de Fernando Melro. 2ª ed. Mem-Martins: Europa-América, p. 104.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>189</sup> ROSENDO, Catarina – *op. cit.*, p. 50.

<sup>190</sup> BACHELARD, Gaston – *op. cit.*, p. 14.

Gaston Bachelard concebe a “imaginação poética”, ligada à poesia, como a linguagem que está acima da palavra, uma linguagem original, que provém da “passividade das atitudes contemplativas”<sup>191</sup>, da memória, da repercussão que convida ao aprofundamento da nossa própria existência, levando ao despertar da “criação poética”.<sup>192</sup>

A “criação artística” leva à “imagem poética”, ao conhecimento que provém da própria imaginação e dos vários arquétipos, convertida numa linguagem, ou objeto, adquirindo aí um significado próprio.<sup>193</sup>

Além da ideia de “imaginação poética” de Gaston Bachelard, também A *fenomenologia do Redondo* vai ser fundamental para o desenvolvimento teórico e prático da obra escultórica de Alberto Carneiro.

O redondo em Gaston Bachelard funciona como ausência de distinção<sup>194</sup>, como união “entre ser e aparência”<sup>195</sup>, concebido como “ser redondo”; este Homem reconhece a origem das imagens do ser, interpretando-as numa “*redondeza plena*”, que ajuda na afirmação da intimidade do ser pelo interior, “não se trata de contemplar, mas de viver o ser na sua imediatez”.<sup>196</sup>

Alberto Carneiro entende o “ser redondo” de Bachelard como uma forma de autoconhecimento que, por sua vez, se aproxima do conceito de *mandala* no Budismo, uma forma de meditação para chegar a um plano superior de autoconhecimento, estando também relacionado com o *tantra*, “pois tudo o que é redondo convida à carícia”<sup>197</sup>, estabelecendo a sua relação com o trabalho e a Natureza.

## 5.6- A performance em Alberto Carneiro

O princípio da teatralidade na escultura de Alberto Carneiro inicia-se com a apresentação de cinco esculturas em metal, realizado entre 1966 e 1968, como um “estudo”, uma experimentação no fazer da escultura. Estas cinco obras começam por afastar a sensibilidade e virtuosismo adquiridos no talhe direto na madeira, sendo trocado pela construção em chapa metálica, tirando partido das interseções e equilíbrios

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>193</sup> ROSENDO, Catarina – *op. cit.*, p. 54.

<sup>194</sup> **Círculo**, CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – **Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Cores, Números**. Lisboa: Teorema, 1994, p. 201.

<sup>195</sup> BACHELARD, Gaston – *op. cit.*, p. 237.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 239.

de planos.<sup>198</sup> Esta abordagem à escultura propõe uma diferente dimensão espacial na obra de Alberto Carneiro.

A construção pela interseção e equilíbrio de planos permite às esculturas desenvolverem-se no espaço, mantendo algumas semelhanças com as esculturas realizadas anteriormente em madeira, deixando espaços vazios entre as várias partes da composição<sup>199</sup>.

Estas cinco esculturas que funcionam como charneira para o trabalho de Alberto Carneiro, começando a integrar o espetador nas suas obras. *Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* integra já uma dimensão teatral assumida no seu trabalho escultórico, onde o espetador é condicionado por um trajeto desenhado pelo escultor, passando a integrar a obra, ativada pela sua presença.

A ideia de teatralidade também vai estender-se à *performance*. Se numa primeira fase apenas abria a sua escultura para albergar o espetador, numa segunda fase, Alberto Carneiro passa ele mesmo a integrar a obra.

Exemplo disso, são as obras de 1978: *A floresta*, *O ribeiro*, em que o escultor utiliza o seu corpo como objeto de trabalho, à semelhança do que fez Jorge Molder numa fase posterior do seu trabalho. Nestas obras, Alberto Carneiro, recorre à fotografia para registar e documentar as suas obras, em que o escultor “está” na natureza, e entra num ritual em que se funde com a mesma.

*Desejo desde sempre que as minhas esculturas sejam um lugar para os outros, uma motivação para que haja um ato criador na contemplação. Procuo comunicar o meu mundo, que pode muito bem não ser o mundo que determinado contemplador encontrará se a sua formação e necessidades estéticas não coincidirem com as minhas. Considero que a obra de arte deve dar-se até ao ponto de poder ser recriada por quem a frui. Isso autentica a comunicação que se faz entre o criador e o contemplador no seio da coisa criada.<sup>200</sup>*

A *performance* e teatralidade na obra de Alberto Carneiro, também são influenciadas pela *mandala* e pelo taoísmo. Estas duas filosofias entendem a experiência com natureza como a única maneira para aprender e apreender os meios de composição que a compõe. Pela *performance*, pela ação direta na paisagem, permite ao escultor reaprender esses meios de composição. Por outro lado, ao alargar as ideias de teatralidade na sua obra, incorporando o espetador, Alberto Carneiro, propõe questionar

---

<sup>198</sup> ROSENDO, Catarina – *op. cit.*, p. 59.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>200</sup> CARNEIRO, Alberto, “1970 (8 de Julho de 1967)”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 20.

o lugar da natureza e o lugar da arte, que antes eram consideradas instâncias isoladas<sup>201</sup>, tal como refere Rosalind Krauss no seu ensaio *Escultura no campo expandido*, em que a arquitetura entra na paisagem e a paisagem entra na arquitetura.<sup>202</sup>

*Os cheios e os vazios suscitam energias que favorecem uma visão dinâmica estruturada nos movimentos do corpo e do olhar de quem frui a obra.*

*O espectador entra na escultura, envolve-se nela, torna-se parte integrante da obra. Fruidor e obra tornam-se um.*

*É que a percepção do estético faz-se pela deslocação do espectador no espaço da obra, pelos movimentos do corpo e olhar.*

*A percepção, aqui, é háptica, isto é, desenvolve-se pelas sinestésias do solhos e da pele, que a mente afere através de referentes culturais que o espectador transporta consigo e se reportam a aquisições a esse momento de coincidência e criação artísticas.<sup>203</sup>*

## 5.7- Trajeto dum corpo (1976-77)

Obra composta por quarenta e oito fotografias, quarenta e seis a preto e branco e duas a cores (fig. 42), registam e documentam o trajeto de um corpo, que começa na água do mar, segue para terra, e regressa à sua origem.

Esta obra resume toda a teoria que enforma a obra de Alberto Carneiro, começando na paisagem Taoista, que pressupõe uma ligação à natureza, e o seu profundo conhecimento. Fazendo uma ligação à anamnese, enquanto lembrança dos tempos de brincadeira nas paisagens do Coronado, simboliza agora a relação tântrica com a natureza, oriunda do pleno, da iluminação, que é proposta pela filosofia Budista, chegando a essa iluminação com auxílio da *mandala*, enquanto ferramenta de meditação, juntando ao seu manifesto sobre arte ecológica, que dá à criação artística o estatuto de transformar imagens do quotidiano, repondo valores estéticos que existem entre o Homem e a Terra, propondo a “Arte Ecológica” como um regresso às origens.<sup>204</sup>

Com esta fundamentação conceptual, o artista representa a metamorfose entre o escultor/paisagem e paisagem/escultor. Como tal o escultor do Coronado realiza uma obra em que o seu corpo e a natureza entram em comunhão:

---

<sup>201</sup> BURMESTER, Maria; BUEK, Paul – *op. cit.*, p. 29.

<sup>202</sup> KRAUSS, Rosalind E. – **The originality of the Avant-Garde and other modernist myth**. 9ª ed. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994, p. 282.

<sup>203</sup> CARNEIRO, Alberto, “Evocações d’água sobre a terra – 1993 (10 de Fevereiro de 2004)”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 130.

<sup>204</sup> CARNEIRO, Alberto, “Notas para um manifesto de uma arte ecológica, 1973”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 25.

*A natureza recriada à minha imagem e semelhança: eu dentro dela e ela polarizadora dos meus sentidos estéticos. A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano. Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra, uma pedra, situam-se no mesmo plano estético em que eu me movo; são parte integrante do meu mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem.*<sup>205</sup>

Criando uma obra que é apenas paisagem, no sentido em que os planos e partes da paisagem escolhidas se assemelham com partes do corpo, tal como refere o Tao, cria uma semelhança e ligação entre o corpo do homem e o cosmos, incluindo o seixo que o artista trabalha com o escopro, e onde funde o seu dedo. Parece que esta *performance* não se foca do trajeto do corpo, mas, sim, no trajeto do seixo proporcionado pelo corpo, que à semelhança do corpo, aparece na praia, passa pela terra – e pelo que parece ser uma galeria, sendo as únicas fotografias a cores – regressando de volta ao mar.<sup>206</sup>

Este trabalho é a fundação para obras como *A floresta* e *O ribeiro*, de 1977, juntamente com *O corpo subtil* que reúne todas as preocupações sensíveis e inteligíveis do seu trabalho escultórico.<sup>207</sup> Com este corpo conceptual, Alberto Carneiro representa a metamorfose entre escultor/paisagem e paisagem/escultor, com já referimos.



42 – *Trajeto de um corpo*, 1976-1977.

<sup>205</sup> CARNEIRO, Alberto, “1971”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 21.

<sup>206</sup> PEREIRA, José Carlos – **Alberto Carneiro** in PEREIRA, José Fernandes, (dir.) – **Dicionário de escultura Portuguesa**, p. 119.

<sup>207</sup> *Ibid.*

## 5.8- A Floresta

Obra composta por vinte e quatro tiras de papel, em que a primeira e última série tem quatro fotografias e as outras vinte e duas tiras têm três fotografias, cada uma com o desenho correspondente à *mandala* (fig. 43).

Em vinte e duas tiras de papel, observam-se três fotografias e um desenho referente à mandala; na série fotográfica há uma primeira do escultor agarrado a uma árvore, a segunda, da árvore em perspectiva (de baixo para cima), e a terceira no que aparenta ser a vista no lugar da árvore.

Esta escultura, mostrando o escultor, no que aparenta ser uma metamorfose, qual Dafne<sup>208</sup>, transforma o seu corpo em árvore, tal como acontece em *Trajeto dum corpo*, esta obra é povoada por preocupações e noções espirituais sobre a natureza.

Ao contrário da grande maioria das suas obras, Alberto Carneiro não transforma a natureza primeira em natureza segunda, mas, sim, tenta inverter esta lógica, a natureza segunda passar a natureza primeira.

Assim, a intervenção na paisagem é uma citação da relação que existe entre o Homem e a Natureza, sendo esse o lugar determinante para esta *performance*, como refere Claes Oldenburg: “o lugar em que a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, é possível vê-lo como o primeiro e mais importante fator que determina o acontecimento [...]”.<sup>209</sup>

Neste trabalho existe uma maior ligação com a Natureza; além do Tao, também o *tantra* é invocado para esta obra com os desenhos sobre a *mandala*. Estas ligações entre o Tao e a *mandala* são como um rememorar provocado pelo “ser redondo” dentro de um processo de anamnese.

É a partir do “ser redondo”, de Gaston Bachelard, que consegue ser uno com a natureza, não criando qualquer distinção entre a aparência e o ser, concebendo o homem como um ser inteiro, que tal como a *mandala* concebe o Homem Iluminado como um ser completo.

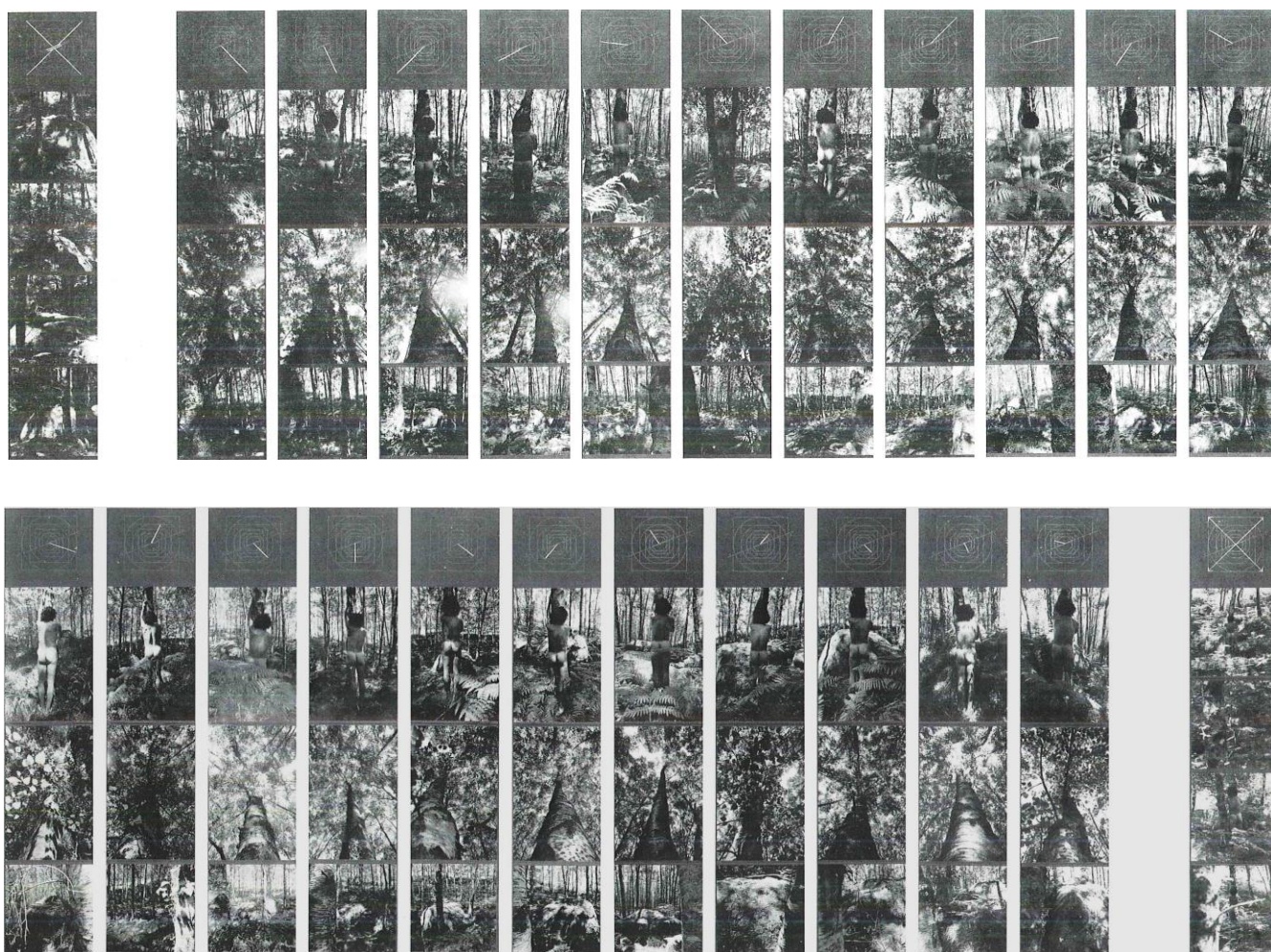
---

<sup>208</sup> A história de Ovídio descreve a metamorfose da ninfa Dafne como uma forma de fugir a Apolo. Dafne, amor de Apolo, não por mero acaso, mas, sim, por cólera de Cúpido. Quando Apolo se gabava de ser melhor arqueiro por ter derrotado Píton, Cúpido dissidiu trespassar Apolo com uma flecha de ouro fazendo com que se apaixonasse por Dafne. Dafne, trespassada com uma flecha de chumbo, fazendo com que quisesse permanecer virgem. Apolo querendo consumir o seu amor por Dafne, inicia uma perseguição, quando se aproxima de Dafne, esta pede a seu pai, Peneu, que a transforme em loureiro como forma de extinguir a sua figura atraente. Assim, Apolo, impossível de consumir o seu amor, começou a adornar os seus cabelos com folhas de loureiro, assinalando, assim, o seu eterno amor por Dafne. In OVÍDIO – *op.cit.*, p. 53.

<sup>209</sup> Claes Oldenburg *Apud* GOLBERG, RoseLee – *op. cit.*, p. 168.

*Ele permanecerá muito tempo na dúvida de ser ele mesmo. Ele aprendeu que o real era o seu lado de dentro no mutável do lado de fora e compreendeu felizmente que a luz e as trevas são a mesma coisa e que os seus olhos podem ver tudo através de todo o seu corpo. Ele está aqui quieto com a eternidade e a alegria da dúvida. Agora ele sabe que o seu lado de dentro e o seu lado de fora são a mesma realidade.*<sup>210</sup>

A metamorfose que se desenrola neste trabalho assemelha-se a uma experiência sexual, como o próprio refere: “a imanência do sexo na arte é a procura de vida e significação do amor, sempre busca de uma essência, de uma liberdade”.<sup>211</sup>



43 – A floresta, 1978.

<sup>210</sup> CARNEIRO, Alberto, “Ele mesmo mandala de si, 1978”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 86.

<sup>211</sup> CARNEIRO, Alberto, “Ars Erótica/ Scientia Sexualis, 1990”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 150.

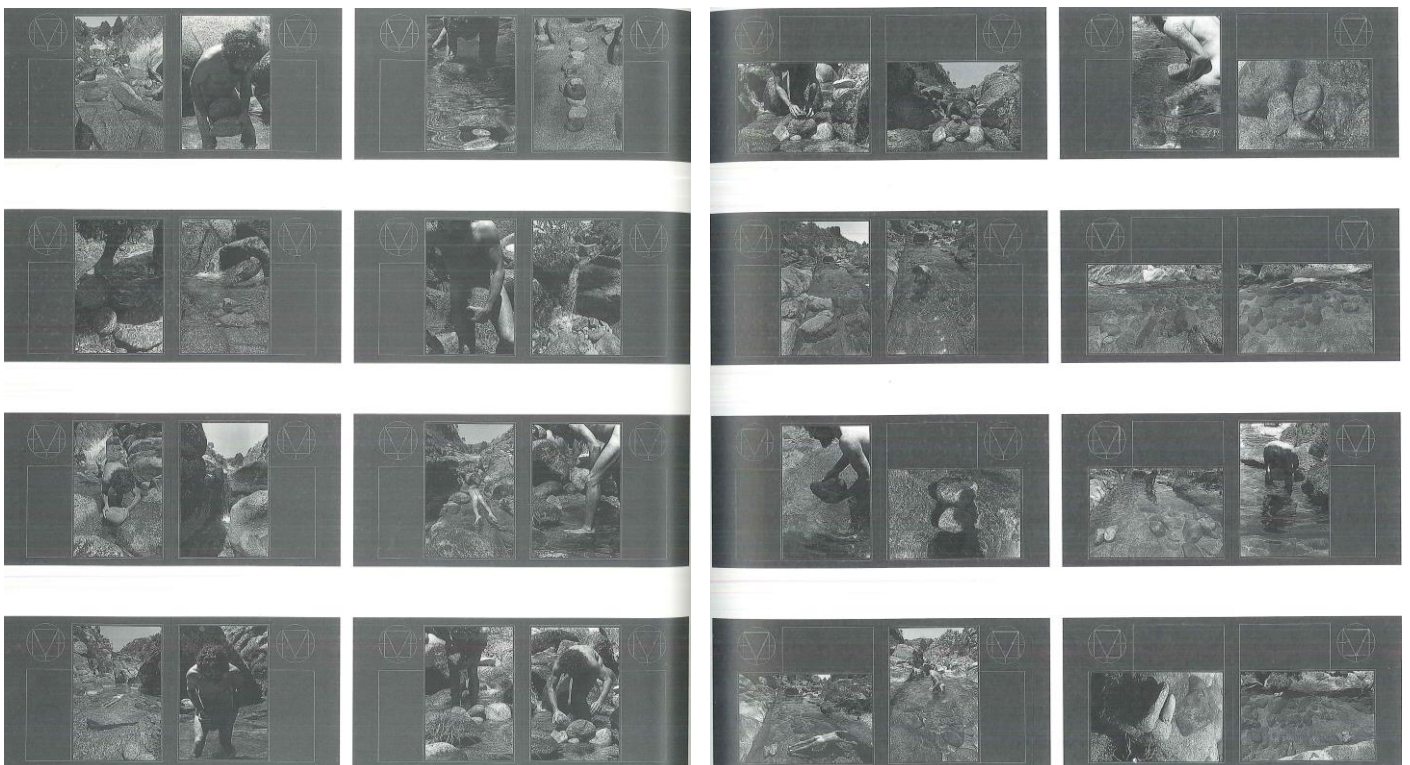
## 5.8- O Ribeiro

Obra composta por cinquenta folhas, com apenas uma fotografia por folha, acompanhadas pelo desenho da *mandala*, agrupadas duas a duas, apresentando um conjunto de vinte e cinco pares de fotografias (fig. 44).

Também nesta obra se observa um registo fotográfico onde Alberto Carneiro se mistura na paisagem, como elemento de um ribeiro.

Este conjunto de fotografias tem uma maior ligação à obra anterior, *Trajeto dum corpo*. Ao contrário do que representa em *A floresta*, em *O ribeiro* o escultor intervém mais intensamente na paisagem. As fotografias mostram duas fases da produção artística, em que numa é registado o que aparenta ser a intervenção na paisagem, com o transportar das pedras, e a sua colocação estratégica, e o mesmo se aplica ao seu corpo; na outra, é registada a paisagem antes ou pós a intervenção, em que tanto a pedra como o corpo do escultor passam a integrar a paisagem como elemento da natureza.

Assim, o que Alberto Carneiro faz, à semelhança das duas outras obras analisadas, é criar uma metamorfose, em que se funde na e com a própria paisagem.





44 – *O ribeiro*, 1978.

## 5.9- O corpo subtil

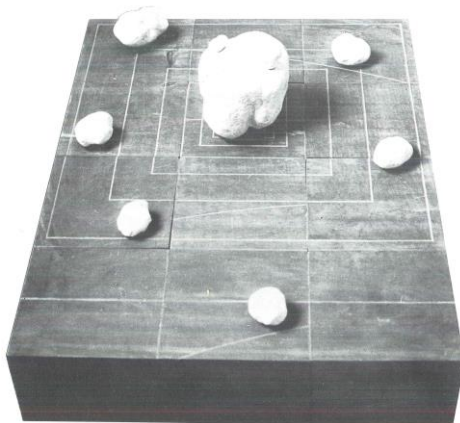
Esta escultura é constituída por alguns elementos que se vão complementando; oitenta e quatro aforismos sobre a terra, a vida, o espaço, a água, o corpo, a arte, o labirinto, a árvore, o ar, a morte, o tempo e o fogo, sendo esta obra o culminar da obra de Alberto Carneiro (fig. 46).

Os aforismos escritos diretamente sobre a folha de papel (fig. 47 e 48), como uma escrita inversa, em que em vez de escrever com um lápis de grafite sobre o papel escreve com uma ponta-seca para depois passar com grafite e revelar o que escreveu.

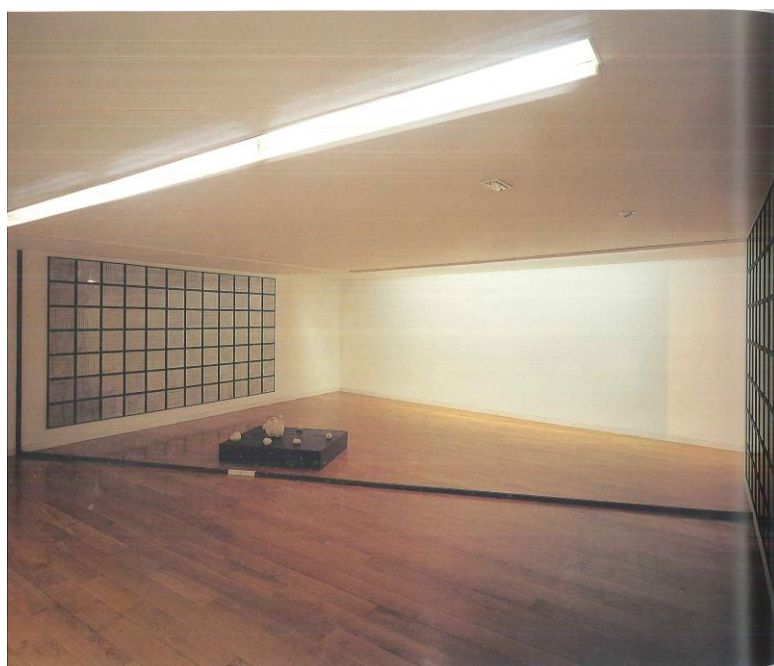
Este conjunto de desenho/escritos, realizados duas vezes, encontram-se em paredes opostas, numa moldura que os reúne e organiza. Entre as duas molduras encontra-se uma construção de ardósia, com desenhos geométricos no topo; em cima desta construção encontram-se sete pedras ançã, seis dispostas em círculo e uma ao centro (fig. 45), atravessando uma parte da obra, o que parece ser uma linha no espaço que liga os três elementos (fig. 49), também realizado em ardósia e pedra ançã.

Com os aforismos, percebemos que esta obra propõe a metamorfose do corpo do escultor pela experiência da natureza, revelando uma relação tântrica com esta, e arquitetando o “corpo subtil”.<sup>212</sup>

O “corpo subtil” refere-se à já citada ideia do regresso às origens, com a “consciência das essencialidades”<sup>213</sup>, de como a matéria e o espírito se fundem: “onde o ser e o estar se unificam na matéria”.<sup>214</sup>



45 – *Corpo subtil*, 1980-1981, pormenor.

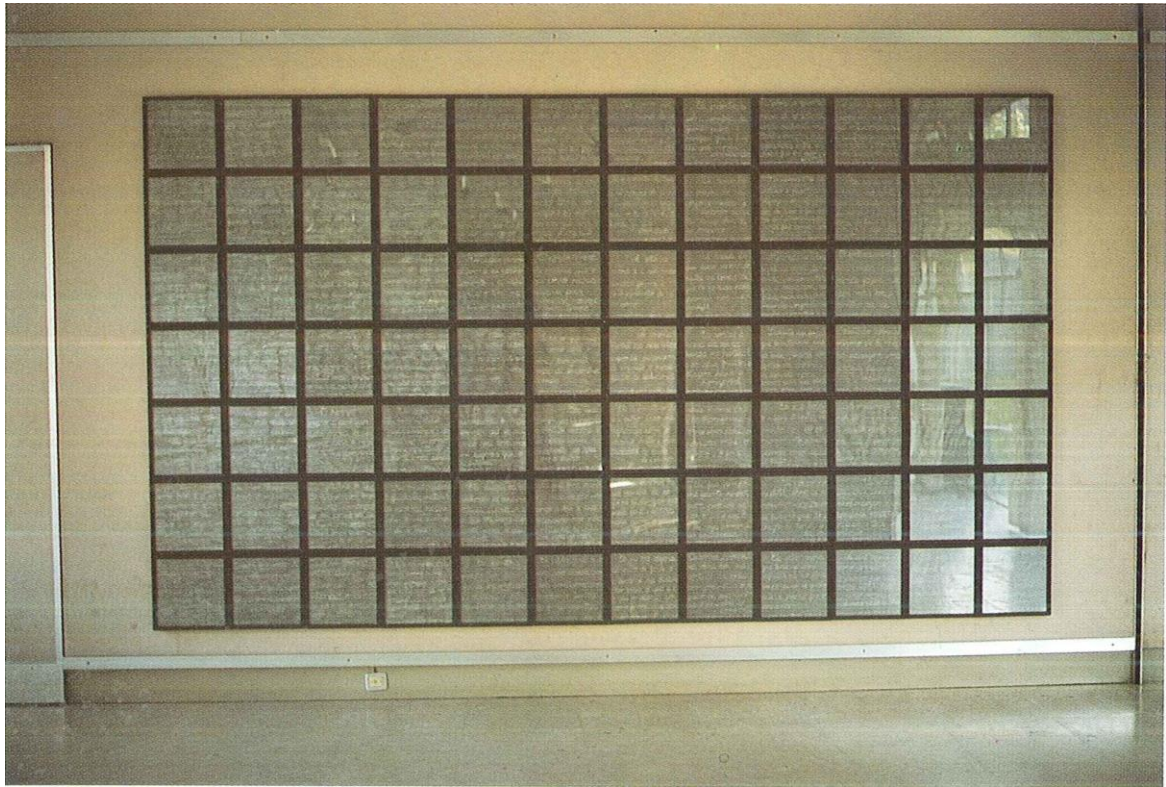


46 – *Corpo subtil*, 1980-1981.

<sup>212</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *op. cit.*, p. 109.

<sup>213</sup> CARNEIRO, Alberto, “Notas para um manifesto de uma arte ecológica, 1973.”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 25.

<sup>214</sup> CARNEIRO, Alberto, “Momentos/Fragmentos/Anomalias, 1989.”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 49.



47 – *Corpo subtil*, 1980-1981, pormenor.



48 – *Corpo subtil*, 1980-1981, pormenor.



49 – *Corpo subtil*, 1980-1981, pormenor.

## Conclusão

O ponto de partida desta dissertação assenta na distinção entre autorretrato e autorrepresentação, duas ideias de expressão artísticas diferentes, mas relacionáveis e contaminadas em vários aspetos. O autorretrato implica a autonomia do artista, e pode marcar uma crise de identidade; os artistas partem do seu rosto para se retratarem deliberada e assumidamente, ou deixar a sua marca em alguma das personagens que integram a composição escultórica, ou ainda como cristalização de um rosto, como acontece na obra de Marc Quinn.

A representação do rosto enquanto criação de uma personagem aproxima o autorretrato da autorrepresentação, na qual o autor, como fizeram Miguel Ângelo e Bernini, se faz passar por uma personagem de uma narrativa histórica.

A definição de autorrepresentação, apresentada pela filosofia da mente, defende que tudo o que é feito pelo Homem é uma autorrepresentação. Partindo de estados mentais conscientes, que são projetados na mente, estes são posteriormente projetados em ações e ideias do Homem. Porém, a autorrepresentação artística difere desta ideia, já que a autorrepresentação assenta numa pesquisa do interior mais profundo do ser, que depois é revelado nas obras de um artista, por vezes deixando de lado qualquer fundamento teórico. Assim, é possível fazer uma diferenciação entre autorrepresentação consciente e autorrepresentação inconsciente.

A autorrepresentação consciente, tal como a analisamos nesta dissertação, tem o intuito de ser uma representação pessoal, como uma afirmação em que o artista intencionalmente se expõe.

A autorrepresentação inconsciente acontece sem o artista tenha dela noção, seja pelo uso de um determinado material para a elaboração de um trabalho seja pelo facto de querer representar um modelo, e acabar por representá-lo à sua imagem.

Após a análise dos três escultores, que servem como exemplo do que pode ser uma obra escultórica em torno da autorrepresentação, é possível acrescentar novas noções a este conceito.

A partir das memórias de infância, da relação de amor/ódio que tinha com o pai, o conforto da sua mãe, e a sua vivência enquanto mulher e mãe, Louise Bourgeois cria as suas autorrepresentações, elaborando uma obra autorreferencial e biográfica. Os estados mentais que emprega nas suas *Cell (You Better Grow Up)*, *Red Rooms (Parents)*

e *Red Room (Child)*, são o medo, o ódio, a curiosidade, a memória, entre muitos outros, que são convertidos em esculturas com a função de os exorcizar.

*Cell (You Better Grow Up)* representa o seu desamparo enquanto criança, a dependência do pai, a ausência do amparo da mãe, resultando na necessidade de ultrapassar essa fase na sua vida.

Já as *Red Room* representam o olhar da escultora enquanto mulher e filha/criança, em que num dos quartos representa o que acha que era a tranquilidade e amor de um casal, que na verdade refletia traições e incertezas, enquanto o outro refere a sua visão de criança, que se isola e pensa em fugir de todos estes conflitos.

À sua maneira, também estas memórias são uma simulação, onde cria um mundo infantil para esconder o mundo real<sup>215</sup>, onde experienciou aquilo que agora são apenas memórias.

É pela constante representação do rosto que leva à criação da máscara, levando, por sua vez, à criação do duplo, que Jorge Molder faz a sua autorrepresentação.

O duplo como forma de pensar a inumanidade do Homem, onde surge como personagem que dá origem ao objeto, ou à máscara, que faz a cisão entre autor e “ator”, sendo pela máscara que retira a características biográficas, operando-se a aniquilação do autor.

Esta aniquilação e criação da máscara só são possíveis pela dimensão teatral: os títulos são um jogo de palavras que fazem referências a personagens históricas ou de ficção; as narrativas, uma citação ao teatro de Brecht e Beckett; os “cenários negativos”, na sua grande maioria, absorvem e destacam a personagem; a *performance* justifica a dimensão escultórica da obra de Jorge Molder, em que pelo uso do corpo e da atitude chega à construção da máscara e do duplo.

As obras *Pinocchio* e *A Escala de Mohs* são exemplo desta dimensão teatral, onde em *Pinocchio* existe uma subversão da construção do duplo, na qual não usa o seu corpo, pois nesta obra, assistimos à própria “construção” do corpo, criando uma situação de simulacro, através da cópia do seu corpo. Em *A Escala de Mohs* segue a ideia mais “tradicional” no corpo de trabalho de Jorge Molder, onde a personagem pelo uso de maquilhagem e pela expressão corporal chega ao duplo e à máscara, afastando a noção de autor, questionando apenas sobre quem figura na obra.

---

<sup>215</sup> BAUDRILLARD, Jean – *op. cit.*, p. 21.

As três obras de Alberto Carneiro têm os mesmos fundamentos teóricos, ou seja, as filosofias orientais, que entendem o Homem uno com a Natureza, em harmonia com o meio envolvente. Esta ideia só pode ser entendida pela experiência física da natureza; assim, o que é registado pela fotografia é o processo de aprendizagem da natureza, no qual usa o corpo, permitindo-lhe reviver as memórias de infância e a reaprender os processos da natureza.

É no reaprender dos processos da natureza que as filosofias ocidentais intervêm na obra do escultor do Coronado, como forma de reanimar as memórias que julgava esquecidas e de dar a devida importância aos elementos da Natureza.

Mais que registar os processos de reaprender e de recordar, a fotografia documenta as sucessivas transformações da natureza, os processos estéticos, antes de ser convertida em natureza segunda.<sup>216</sup>

Podendo as três obras serem interpretadas como autorrepresentações, pelo facto de acrescentar a consciência sobre o próprio, pois como refere Bernardo Pinto de Almeida, “não pode deixar de ser inscrito por uma noção de paisagem, perdendo aos poucos a sua consciência meramente individual para atingir um plano de mediações cósmica”.<sup>217</sup>

As autorrepresentações do artista também são potenciadas por uma “descoberta sexual”. Como refere o Budismo, uma forma de chegar à Iluminação, ao estado de espírito superior é pelo *tantra*, em pleno encontrando um equilíbrio entre o positivo e o negativo, por outras palavras, pela sexualidade. Também estas obras autorrepresentativas de Alberto Carneiro emanam uma noção erótica da natureza, como refere o próprio: “mutação de matérias em energia, realiza-se pela posse e transformação da matéria em obra”.<sup>218</sup>

É por estas transformações que a sua obra conceptual e escultórica, de certa maneira, resulta no “corpo subtil”. O “corpo subtil” é definido pelo próprio escultor como “princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é.”<sup>219</sup>

Os três escultores relacionam-se pela dimensão teatral e performativa, pelo uso das memórias, e pela utilização do simulacro. Na dimensão teatral recorre-se ao uso de

---

<sup>216</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *op. cit.*, p. 73.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> CARNEIRO, Alberto, “Ars Erótica/ Scientia Sexualis, 1990”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 150.

<sup>219</sup> CARNEIRO, Alberto, “O outro por ele mesmo, 1979.”, **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos (antologia)**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 37.

cenários; a obra de Louise Bourgeois começa com a *mise-en-scène* que é transportada para as *Cells* onde a escultora prepara um teatro de ausências; Jorge Molder usa os fundos negros para esconder e revelar o personagem que aparece na obra, como auxiliar da construção da máscara; Alberto Carneiro, de certa forma, usa as paisagens do Coronado como centro de ação das suas *performances*. A dimensão performativa nos três escultores é feita pelo corpo, seja pela sua ausência, seja pela sua transformação em objeto, ou pela sua transformação em elemento da natureza, o corpo é sempre o meio pelo qual os artistas chegam à elaboração da sua obra. Por vezes, a ausência do seu corpo é em prol de um outro corpo (de terceiros) que ativam a obra pela presença.

As memórias são usadas por Louise Bourgeois e Alberto Carneiro como o motivo das suas obras, usadas ora como documentos ou como um conhecimento adormecido que precisa de ser reavivado. Nesta dimensão da memória, em que esta serve de motivo para a autorrepresentação, Jorge Molder afasta-se dessa ideia, iniciando a anulação dessa vertente mais íntima, passando para uma dimensão mais superficial da (des)identidade.

A ideia de simulacro é usada pelos três como forma de representação imperfeita da realidade, onde pela dimensão teatral simulam uma mitologia pessoal construída e espelhada sua obra.

Embora a filosofia da mente refira que tudo é autorrepresentação e que existe a ideia de que tudo o que o artista faz é autorrepresentação, a ideia de autorrepresentação artística pressupõe que apenas uma obra que tenha por base uma experiência de vida possa ser considerada autorrepresentação.

Seja como for, os três escultores apresentam três ideias diversas de autorrepresentação: em Louise Bourgeois a obra e a vida são uma só, ao passo que para Jorge Molder a obra e a vida são realidades separadas, em que o liame entre as duas é a “construção” de personagens. Já em Alberto Carneiro, a obra e a vida estão unidas pela transformação do corpo em Natureza, reencontrando o seu lugar.

## Bibliografia

ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcom, (coord.) – **El espejo y lá máscara, El retrato en el siglo de Picasso.** Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid; 2007. ISBN 978-84-96233-42-3.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **Alberto Carneiro: Lição de Coisas.** Póvoa de Varzim: Campo das Letras, 2007. ISBN 978-989-625-245-8.

ARAÚJO, Alexandra, GRAÇA, Isabel Penha, (ed.) - **O Rosto da Máscara, A Auto-representação na Arte Portuguesa.** Edições Asa, 1994. ISBN 972-95938-9-2.

ARISTÓTELES – **Poética.** Prefácio De Maria Helena da Rocha Pereira. Trad. de Ana Maria Valente. 4ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 978-972-31-1077-7.

ARRUDA, Luísa Capucho; ARRUDA, Miguel; SANTOS, Filipe Duarte (coord.) – **António Duarte.** Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2013. ISBN 978-989-658-203-6.

**Auto-** in FONSECA, João de Sousa (dir.) – **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.** Editorial Enciclopedia, Vol. 3, pp. 747-752.

AVERY, Charles – **Bernini, The Genius of the Baroque.** London: Thames & Hudson, 2010. ISBN 978-0-500-28633-3

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço.** Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. ISBN 85-336-0234-0.

BAUDRILLARD, Jean – **Simulacro e Simulação.** Trad. de Maria João Pereira Lisboa: Relógio d'Água, 1991. ISBN 972-708-141-X.

BERNADAC, Marie-Laure – **Louise Bourgeois.** Paris: Flammarion, 1996. Trad. de Deke Dusinberre. ISBN 2-08013-600-3.

BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich, (ed lit.) – **Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father – Writings and Interviews, 1923–1997.** MTI Press, 1998. ISBN 9780262522465.

BROOKE, Peter – **O Espaço Vazio.** Trad. de Rui Lopes. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-95565-1-5.

BURMESTER, Maria; BUEK, Paul – **Arte vida / Vida arte – Art life / Life Art: Alberto Carneiro.** Porto: Fundação Serralves, 2013. ISBN 978-972-739-288-9.

CALVERT, Clay – **Voyeur Nation – media, privacy and peering in modern culture.** United States of America: Westview Press, 2004. ISBN 0-8133-4236-8.

CARLOS, Isabel – **Alberto Carneiro**. Lisboa: Caminho, 2007. ISBN 978-972-21-1844-6.

CARNEIRO, Alberto – **Das Notas Para Um Diário E Outros Textos – antologia**. Recolha, organização e bibliografia Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1280-3.

CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena de (coord.) – **Alberto Carneiro: Exposição Antológica**. Lisboa, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, 1991.

**Círculo** in CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – **Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Cores, Números**. Lisboa: Teorema, 1994, pp. 201-204 ISBN 972-695-215-8.

COPLANS, John; HUNT, Ian; SARDO, Delfim – **Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. ISBN 972-37-0522-5.

CRONE, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf - **Louise Bourgeois: The Secret of the Cells**. New York: Prestel, 2008. Revisited e expanded. ISBN 978-3-7913-4562-8

FARIA, Nuno – **Jorge Molder: Comportamento Animal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1064-1.

FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?**. Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2002. ISBN 972-699-303-2

FRIED, Micheal – **Art and objecthood** in HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. U.K., Blackweel Publisher, 1997, pp.822-834. ISBN 0-931-16575-4.

GOLBERG, RoseLee – **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. Trad. de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 987-989-5565-0-8.

KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian – **Louise Bourgeois: the locus of memory, works 1982-1993**. New York: The Brooklyn Museum, 1994. ISBN 0-8109-3127-3.

KRAUSS, Rosalind E. – **The originality of the Avant-Garde and other modernist myth**. 9ª ed. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994. ISBN 0-262-61046-9.

KRIEGEL, Uriah – **Subjective consciousness: a self-representational theory**. United States: Oxford, 2009. ISBN 978-0-19-957035-5.

LORZ, Julienne (ed.) – **Louise Bourgeois – Structures of Existence: The Cells**. Munich: Prestel, 2015. ISBN 978-3-7913-5407-1

LYOTARD, Jean-François – **O Inumano: Considerações sobre o Tempo**. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. ISBN 972-33-0761-8.

MACHADO, Rosário Sousa, (coord.) – **Pinocchio: Jorge Molder**. Culturgest, 2009. ISBN 978-972-769-074-9.

MAURO, Tullio de; GRASSI, Luigi; BATTISTI, Eugenio – **Concepts of portraiture**. in MYERS, Bernard S. (ed.) – **Encyclopedia of World Art**. England; McGraw-Hill Book Company, 1966. Vol. XI, pp. 470-471.

McGINN, Colin – **O Carácter da Mente – Uma introdução à filosofia da mente**. Trad. de Fernanda O'Brien. Lisboa: Grádiva, 2011. ISBN 978-989-616-409-6.

MICHELI, Gianni – **Natureza in** GIL, Fernando (coord.) – **Enciclopédia Einaudi**. 1990, Imprensa Nacional Casa da Moeda. Vol. 18, pp. 11-54.

**Mime and pantomime** in GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**, Micropédia. Vol. 8, pp. 145.

MORRIS, Frances – **Louise Bourgeois**. Contribuição de Marie-Laure Bernadac... [et al]. London: Tate Publishing, 2007. ISBN 978-1-85437-761-6.

MORRIS, Robert – **Notes on sculpture 1-3 in** HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. U.K., Blackweel Publisher, 1997, pp.813-822. ISBN 0-931-16575-4.

NAUMAN, Bruce – **Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews**. Ed. Janet Kraynak. United States of America: MIT Press, 2003. ISBN 978-0-262-14082-9.

NÉRET, Gilles – **Miguel Ângelo**. Trad. de Fernando Tomás. Lisboa: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8365-1366-1.

OVÍDIO – **Metamorfoses**. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007. ISBN 978-972-795-338-7.

PASENCIA, Clara, (ed.) – **Um teatro sem teatro**. Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007. ISBN 978-989-95416-2-7.

PEREIRA, José Carlos – **Alberto Carneiro in** PEREIRA, José Fernandes, (dir.) – **Dicionário de Escultura Portuguesa**, Lisboa: Caminho, 2005, pp. 117-121. ISBN 972-21-1762-9.

PINHARANDA, João, (coord.) – **Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão**. Documenta, 2010. ISBN 978-989-8566-36-2.

PLATÃO – **A República**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 14ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. ISBN 978-972-31-050-8.

PLATÃO – **Diálogos III: Apologia de Sócrates, Críton, Fédon**. Trad. de Fernando Melro. 2ª ed. Mem-Martins: Europa-América.

PLATÃO – **Diálogos IV: Sofista, Político, Filebo, Timeu e Crítias**. Trad. de Maria Gabriela de Bragança. Mem-Martins: Europa América.

ROGERS, Leonard R. – **The Art of Sculpture** in GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**, Macropédia. Vol 27, pp. 42-59.

ROSENDO, Catarina – **Alberto Carneiro – Os primeiros anos (1937-1975)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007. ISBN 978-972-772-740-7.

ROUGE, Isabelle de Maison – **Mythologies Personnelles, L’art Contemporain et l’intime**. Paris: Scala; 2004. ISBN 2-86656-345-X.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto – **Negro Teatro de Jorge Molder**. Maia: Documenta, 2015. ISBN 978-989-8566-96-6

SCHWARZ, Arturo – **The Complete Works of Marcel Duchamp**. Vol. 1. New York: Delano Greenidge Editions, 2000. ISBN 0-929445-06-6.

SEIDEL, Anna k.; STRICKMANN, Michel (ed. ) – **Taoism** in GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**, Macropédia Vol. 28, pp. 394-407.

STOICHITA, Victor I. – **The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock**. Trad. de Alison Anderson. United States of America: The University of Chicago Press, 2008. ISBN 978-0-226-77521-0.

LOPES, Rui Oliveira, (ed.) – **The transcendence of the arts in China and beyond Approches to Modern and Contemporary Art**. Lisboa: CIEBA, 2013. ISBN 978-989-8300-47-8.

TUCCI, Giuseppe – **Buddha and Buddhism** in GOETZ, Philip W. (ed.) - **Encyclopedia Britannica**, Macropédia Vol. 15, pp. 268-313.

VALENTE, Mário, (coord.) – **Projecto teatral: nenhuma entrada entrem – no way in go in**. Culturgest, 2015. ISBN 978-972-769-103-6.

VERNANT, Jean-Pierre – **Figuras, Ídolos, Máscaras**. Trad. de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991. ISBN 972-695-175-5.

## Webgrafia

BLOCK, Ned – On a Confusion about the Function of Consciousness. In Behavioral and Brain Science. [Em linha] 1995. [Consult. Novembro 2015]. PDF. Disponível em WWW: <[http://www.nyu.edu/gsas/dept/philo/faculty/block/papers/1995\\_Function.pdf](http://www.nyu.edu/gsas/dept/philo/faculty/block/papers/1995_Function.pdf)>.

LEVINE, Joseph – Purple Haze – The puzzle of Consciousness [Em linha] [Consult. Dezembro 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.federaljack.com/ebooks/Consciousness%20Books%20Collection/J.%20Levine%20-20Purple%20Haze%20The%20Puzzle%20of%20Consciousness.pdf>>.

QUINN, Marc – Self. [em linha] [Consult. Abril 2016] Disponível em WWW <URL:<http://marcquinn.com/artworks/self>>.

TEIXEIRA, José – Escultura pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX) [Em linha], actual. 2009. [Consult. Maio 2016]. Disponível em WWW: <URL:<http://hdl.handle.net/10451/661>>. Tese doutoramento.

## Filmografia

Entre imagens 9/13 – Jorge Molder. (R.T.P.) 2014, (23:26 min.). [Em linha] [Consult. Maio 2016]. Disponível em WWW: <[https://www.youtube.com/watch?v=N\\_yqgL2X7ww](https://www.youtube.com/watch?v=N_yqgL2X7ww)>.

## Lista de Figuras Reproduzidas

1 – Marc Quinn, <i>Self</i> , 2011, sangue do artista, aço inox perspex e equipamento refrigeração, 208 x 63 x 63. ( <a href="http://www.marquinn.com">www.marquinn.com</a> ).....	7
2 – Miguel Ângelo, <i>Pietà</i> , cerca de 1550, mármore, 226 cm de altura, Museo dell'Opera del Duomo, Florença. ( <a href="http://www.fineartamerica.com">www.fineartamerica.com</a> ).....	7
3 – Bernini, <i>Alma Danada</i> , 1619, mármore, Palazzo di Spagna, Roma. ( <a href="http://www.rdjess.wordpress.com">www.rdjess.wordpress.com</a> ) .....	8
4 – Carl Andre, <i>Equivalent VII</i> , 1966, tijolo refratário, 12,7 x 68,8 x 229,2 cm, Tate. ( <a href="http://www.tate.org.uk">www.tate.org.uk</a> ) .....	17
5 – Robert Morris, <i>Corner piece</i> , 1964, contraplacado pintado, 198,1 x 274,3 cm, Museu Guggenheim. ( <a href="http://www.guggenheim.org">www.guggenheim.org</a> ) .....	17
6 – Louise Bourgeois, <i>Arch of hysteria</i> , 1993, bronze, 8 x 101,6 x 58,4 cm. ( <a href="http://www.artnews.org">www.artnews.org</a> ) .....	20
7 – Louise Bourgeois, <i>In and Out</i> , 1995, pormenor. ( <a href="http://www.domusweb.it">www.domusweb.it</a> ).....	21
8 – Louise Bourgeois, <i>Cell (Arch of Hysteria)</i> , 1992-1993, Promenor (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells.) .....	21
9 – Louise Bourgeois, <i>Cell III</i> , 1991, promenor. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells). .....	21
10 – Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1983, mármore, 63,5 x 49,5 x 58, 4 cm, Coleção Jean-Louis Bourgeois. ( <a href="http://www.newsoftheartworld.com">www.newsoftheartworld.com</a> ) .....	23
11 – Louise Bourgeois, <i>The Courved House</i> , 1983, marmore, 29 x 8,5 x 60 cm, Kunstmuseum, Coleção Bern. (Louise Bourgeois: the locus of memory, works 1982-1993) .....	23
12 – Louise Bourgeois, <i>Articulated Lair</i> , 1986, metal pintado, borracha, banco, 281,4 x 655,3 x 490,2 cm, The Museum of Mdern Art. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells.) .....	25
13 – Louise Bourgeois, <i>Confrontation</i> , 1978, madeira pintada, latex e tecido, 220 x 935 x 445,9 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. ( <a href="http://www.pastexhibitions.guggenheim.org">www.pastexhibitions.guggenheim.org</a> ) .....	25
14 – Louise Bourgeois, <i>Cell (You Better Grow Up)</i> , 1993, promenor. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells.) .....	27
15 – Louise Bourgeois, <i>Cell (You Better Grow Up)</i> , 1993, promenor. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells). .....	29

16 – Louise Bourgeois, <i>Cell (You Better Grow Up)</i> , 1993, ferro, vidro, mármore, cerâmica e madeira, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm, Galeria Robert Miller. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells).....	30
17 – Louise Bourgeois, <i>Cell (You Better Grow Up)</i> , 1993, ferro, vidro, mármore, cerâmica e madeira, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm, Galeria Robert Miller. (www.danielleadair.wordpress.com) .....	30
18 – Louise Bourgeois, <i>Red Room (Parents)</i> , 1994, madeira, metal, borracha, tecido, mármore, vidro e espelho, 247,7 x 426,7 424,2 cm, Coleção privada. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells).....	33
19 – Louise Bourgeois, <i>Red Room (Child)</i> , 1994, madeira, vidro, fio, metal, borracha, 210,8 x 353,1 x 274,3 cm, Musée d’art contemporain de Montréal. (Louise Bourgeois: The Secret of the Cells).....	33
20 – Jorge Molder, <i>INOX</i> , 1995, 102 x 102 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	36
21 – Jorge Molder, <i>The Secret Agent</i> , 1991, 26 x 26 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	36
22 – Bruce Nauman, <i>Eleven colour photographs</i> , 1966-1967/1970, portefólio de onze fotografias as cores, cada 50,165 x 58,42, dimensões variáveis, Galeria Leo Castelli.(Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews).....	39
23 – Jorge Molder, <i>INOX</i> , 1995, 102 x 102 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	43
24 – Jorge Molder, <i>The Secret Agente</i> , 1991 26 x 26 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	43
25 – Jorge Molder, <i>TV</i> , 1996, 102 x 102 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder).....	46
26 – Jorge Molder, <i>Waiters</i> , 1986, 26 x 26 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	46
27– Jorge Molder, <i>Waiters</i> , 1986, 26 x 26 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder). .....	46
28 – Jorge Molder, <i>TV</i> , 1996, 102 x 102 cm, p/b. (Luxury Bounds: Fotografias de Jorge Molder).....	46
29 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	46

30 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	46
31 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm.. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão).....	48
32 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm.. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão).....	48
33 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm.. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão).....	48
34 – Jorge Molder, <i>Pinocchio</i> , 2006-2009, série de 27 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm.. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão).....	48
35 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	49
36 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	49
37 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	51
38 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	51
39 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	51
40 – Jorge Molder, <i>A Escala de Mohs</i> , 2012-2013, série de 21 fotografias, prova digital pigmentada, 96 x 96 cm. (Jorge Molder: Rei Capitão Soldado Ladrão) .....	51
41 – Alberto Carneiro, <i>Tese</i> , 1966-1967, madeira de tola, 200 x 120 x 160 cm, obra desaparecida no incêndio da Galeria de Arte Moderna de Belém. (Alberto Carneiro: Exposição Antologica).....	53
42 – Alberto Carneiro, <i>Trajeto de um corpo</i> , 1976-1977, 48 fotografias, 18 x 24 cm (cada). (Alberto Carneiro: Exposição Antologica) .....	62
43 – Alberto Carneiro, <i>A floresta</i> , 1978, fotografia sobre papel impresso, 24 folhas de 62 x 12 .cm (cada). (Lição de coisas) .....	63
44 – Alberto Carneiro, <i>O ribeiro</i> , 1978, fotografia sobre papel impresso, 50 folhas de 20 x 20 cm (cada). (Lição de coisas) .....	66
45 – Alberto Carneiro, <i>Corpo subtil</i> , 1980-81, promenor. (Alberto Carneiro: Exposição Antologica).....	67

46 – Alberto Carneiro, <i>Corpo subtil</i> , 1980-81, ardósia, pedra ança e grafite sobre papel, dimensões variáveis. (Lição de Coisas) .....	67
47 – Alberto Carneiro, <i>Corpo subtil</i> , 1980-81, promenor. (Alberto Carneiro: Exposição Antologica).....	68
48 – Alberto Carneiro, <i>Corpo subtil</i> , 1980-81, promenor. (Lição de Coisas).....	68
49 – Alberto Carneiro, <i>Corpo subtil</i> , 1980-81, promenor. (Alberto Carneiro: Exposição Antologica).....	68