
Jorge Molder



Pinocchio

Uma vez, em 2007, a Lettre International (que é como quem diz o Frank Berberich, que conheceu o meu trabalho através do meu querido amigo, e grande artista, Mark Lammert) pediu-me um conjunto de imagens para publicar em Setembro: mandei-lhes umas fotografias que tinha feito um ano antes a que juntei uma breve explicação que passo a fornecer:

“O ano passado fiz duas exposições em Espanha, a primeira em Santiago, no CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea, e a segunda em Madrid, na Fundación Telefónica.

Para cada uma delas criei uma instalação diferente e, em ambas, o centro era ocupado por uma réplica de mim.

Iniciei a preparação dos “replicantes” em finais de 2005 e cada vez que ia ao atelier ver os desenvolvimentos dos trabalhos tirava umas quantas fotografias aos modelos para usar mais tarde como documentação.

Depressa compreendi estar perante um trabalho que ganhava autonomia, que o meio começava a conformar um fim.

Estas fotografias que agora aqui mostro, pela primeira vez, pertencem a uma nova série. Mostrá-las-ei numa futura exposição. Terão então, aproximadamente, um metro quadrado. O título da série é Pinocchio.”

E assim foi. Em Setembro desse ano fui a Berlim para a inauguração da exposição da minha filha Adriana, na encantatória Künstlerhaus Bethanien, e para encontrar, entre outras, aquelas pessoas amigas ligadas a esse projecto, nostálgico e ambicioso, que é a Lettre. Estava na vernissage um homem, holandês, chamado Gerrit Confurius, que me foi apresentado como autor de um trabalho original e sólido, ao modo alemão, sobre o Pinóquio. Falámos bastante.

Reencontrei-o depois em Lisboa, onde tinha vindo fazer uma conferência, e só então entendi que se tratava de um reputadíssimo historiador de arquitectura.

Por coincidência, umas semanas atrás, ele pensou numa imagem minha para a capa do seu livro e eu achei que era bom ter também um texto seu neste pequeno catálogo.

O agradecimento é igualmente extensivo a todos os “outros” desta casa.

Jorge Molder

A série que Jorge Molder (Lisboa, 1947) agora apresenta no Chiado 8 é formulada sob a égide da máscara. Constituída por um conjunto de fotografias que se reportam ao processo de construção de uma cópia do seu corpo, este trabalho é profundamente marcado pelo confronto do olhar do artista com a revelação da sua aparência na superfície da réplica. Pode dizer-se que, no sentido mais corrente, a máscara é entendida como um dispositivo de despiste. A sua função é a de encobrir, turvar ou dissimular aquele que a veste. Esta ideia normativa de máscara enquanto disfarce assenta no princípio que determina que por trás da sua superfície se encontra a verdade; que aquilo que ela projecta é uma imagem adulterada, apostada em iludir a nossa convicta capacidade de avaliar o sujeito através da percepção que dele temos. Também por isso, a máscara pode ser considerada como o instrumento predilecto para a contrafacção do *eu*, o veículo favorito da alteridade. Subsumida na sua falsa aparência está a promessa da autorização licenciosa do *outro* em mim, a possibilidade de divergir, de simular uma identidade, de me desdobrar num personagem fictício, de fazer nascer um avatar. Este é o universo de Jorge Molder. A sua máscara é a sua imagem.

Numa primeira abordagem, é frequente que se entenda a produção artística de Jorge Molder como um exercício continuado sobre o auto-retrato. De facto, exceptuando o período compreendido entre 1977 – data que marca o início da apresentação pública da sua obra – e o princípio da década de 1990, a maioria das fotografias que este artista tem vindo a produzir tem no seu próprio corpo a matéria de eleição. Em rigor, aquilo que nos é dado ver nestas imagens são partes do corpo do artista – com maior incidência no rosto e nas mãos –, que se

apresentam em interacção com um criterioso conjunto de objectos, o primeiro dos quais a câmara fotográfica. Obviamente, quando pensamos em figuração de rostos e de mãos torna-se quase impossível resistir à tentação de fazer passar este tipo de iconografia pelo filtro da secular tradição retratista. Contudo, a noção de interacção que acima invocámos – aqui oposta à noção comum de pose – é de suma importância para afastar o trabalho de Jorge Molder do universo particular do auto-retrato e aproximá-lo da prática genérica da auto-representação.

Com uma história que remonta, pelo menos, à época renascentista, o auto-retrato permanece impregnado de um ideal humanista que tem no *indivíduo* a medida de todas as coisas, e que o toma como centro da sua atenção. Sendo que, quando falamos de auto-retrato falamos sempre da incidência do olhar do autor sobre a sua compleição, é fácil perceber como nos habituámos a procurar nestas imagens pistas que nos conduzam a uma determinada verdade – una e indivisa – sobre o sujeito retratado. De certa maneira, esperamos que elas nos comuniquem um estado de alma ou que nos dêem acesso a uma espécie de autobiografia sumária do artista, passível de ser deduzida através da leitura atenta e informada¹ do conjunto de sinais que as compõem. Aprendemos a pensar que, num auto-retrato, nada foi deixado ao acaso, que o mais ínfimo pormenor é, em si mesmo, uma importante coordenada para a tarefa de reconstituição do complexo jogo identitário em que o artista se empenha sempre que se debruça sobre a sua imagem².

A obra de Jorge Molder tem mantido uma relação ambivalente com esta tradição e, principalmente, com o modelo de recepção que lhe está associado. É um facto que as primeiras experiências com a imagem do

seu corpo resultaram na criação de uma série intitulada *Auto-retratos* (1979-1987). Porém, em algumas destas imagens era notório o recurso a expedientes técnicos e formais (nomeadamente, ao desfoque, à fragmentação ou à utilização de ângulos acentuados) para instituir uma distância entre o artista e o poder óptico da câmara. Como se numa luta aberta contra a voragem declarativa do engenho fotográfico, aquelas imagens pareciam querer subverter esse apetite da fotografia pela inspecção detalhada da aparência do sujeito fotografado e a consequente promessa da sua revelação íntima. No entanto, eram auto-retratos, e a evidente fuga de Molder às convenções deste género não é de todo negligenciável face aos desenvolvimentos que a sua reflexão conheceu no que respeita às condições da sua auto-representação.

Juntamente com uma profunda alteração no domínio das opções estéticas e processuais da sua obra – que se traduziram, entre outras, numa restrição do campo de acção ao espaço do estúdio, numa dramática saturação dos negros e numa enorme economia iconográfica –, a passagem das séries *The Portuguese Dutchman* (1990) para *The Secret Agent* (1991) marca a resoluta concentração de Molder na problemática da auto-representação e o consequente abandono de quaisquer questões relacionadas com a prática do auto-retrato. Nas palavras do artista, “Nesta nova fase, continuo a trabalhar comigo próprio, mas encontrando nessa representação peculiar de mim mesmo um personagem com o qual eu não coincido completamente”³. Se o sentido fundamental desta declaração é o de que a figura que habita a série *The Secret Agent* não é propriamente Jorge Molder (de resto, como acontece nos trabalhos que se lhe seguiram), a palavra-chave que aqui se deve reter é precisamente

personagem. De todas as séries que o artista produziu desde 1991, *The Secret Agent* será, porventura, aquela em que as qualidades essenciais desta ideia de personagem mais claramente se desenham: sendo um personagem, aquela figura actua, o que sinaliza quer a ocorrência de uma performatividade, quer a emergência de uma ficção; sendo um personagem no universo de Jorge Molder, aquela figura mantém o carácter paradoxal de ser abstracta e simultaneamente específica.

O primeiro passo na dissecação da problemática da auto-representação na obra de Molder passa justamente por observar que o estatuto daquele personagem “vai no sentido de uma abstracção, de uma não existência, porque se eu não sou eu, mas também não sou nenhum eventual ser concreto, possível, então é uma pura abstracção”⁴. Esta “pura abstracção” não será mais que o corpo vago de Molder: a sua imagem isenta de toda a mácula identitária que, nesse estado, se oferece a incorporar *qualidades emprestadas*. Quer isto dizer que, ao obliterar a sua identidade, e parafraseando Pedro Miguel Frade, Jorge Molder não se auto-retrata mas auto-retracta-se⁵, subtrai-se a si mesmo, criando o espaço imprescindível para a coexistência de um *outro* no seu corpo – um duplo. Contudo, esta disponibilidade do artista para incorporar personagens que dele divergem está longe de ser absoluta. E aqui reside o paradoxo acima indicado: para além da sintomática coincidência das suas características físicas, todos estes personagens remetem para o contexto específico de interesses culturais de Jorge Molder: um universo onde coabitam obras de autores de diversos campos da actividade artística, como Joseph Conrad, Witold Gombrowicz, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, René Magritte, Fritz Lang, Manoel de Oliveira, Francis

Bacon, Paul Outerbridge, Weegee ou Fernando Pessoa. O ponto de convergência entre Molder e a maioria destes autores é precisamente o seu interesse pela exploração do território estético e político da duplicidade⁶, pela convulsiva divisão do ego, por este fenómeno de estranheza na familiaridade⁷ que é achar-se *outro* na sua própria imagem.

Estes primeiros personagens de Jorge Molder remetem de forma muito directa para a referida estética da duplicidade⁸. Quer o agente de *The Secret Agent* quer o prestidigitador de *The Sense of the Sleight of Hand Man* (1994) são figuras que se movimentam num universo misterioso e cuja actuação se centra no domínio da ilusão, da dúvida, da imposição de uma credibilidade forjada. O seu campo é o da simulação – facto que estabelece um paralelo particularmente evidente com as ficções encetadas por Molder. De certa forma, estabelece-se aqui uma relação *en abîme*: o artista que representa um personagem que representa; o artista como duplo de personagens que actuam na duplicidade. Não obstante, para uma melhor compreensão do estatuto ficcional da obra deste artista, será importante notar a forma como todas as suas decisões programáticas assistem esta ideia de representação e ajudam a concretizá-la.

Aquela que talvez mais imediatamente se possa identificar será a opção pela já mencionada economia iconográfica. Estas fotografias são marcadas por uma intencional exclusão de todo e qualquer elemento supérfluo ou lateral à cena retratada. No enquadramento rigoroso daquilo que se poderia considerar como um palco absolutamente neutro, são raras as referências a um quotidiano ou a uma época concreta e perfeitamente localizável. Inclusive a forma como os personagens se apresentam, envergando a mesma indumentária – fato

e gravata escuros combinados com camisa clara –, contribui também para esta suspensão generalizada da realidade e do tempo, forçando-nos a mergulhar na tensão que se estabelece entre o nosso olhar (no lugar da câmara) e as características específicas (e frequentemente enigmáticas) de cada um dos objectos retratados, de cada uma das posturas encenadas, e da eventual interacção que se estabelece entre personagem e adereços.

Outra opção que contribui para agenciar a ideia de que nos encontramos frente a ficções é a deliberada sugestão da narrativa. De facto, subjacente a toda a obra de Jorge Molder está uma pretensa fórmula narrativa. E dizemos pretensa porque, no jogo de rupturas e continuidades que estas imagens estabelecem, “aparentemente há qualquer coisa que está a ser contada que, no entanto, não existe”⁹. Não existe enquanto resultado comprovável (isto é, como algo que se possa medir contra a intenção do artista), mas existe enquanto sugestão, em grande parte apoiada pelo carácter serial que atravessa todo o trabalho de Molder.

Definindo-se como uma estrutura aberta, a série proclama uma relação associativa entre os elementos que a compõem. Todos eles, ainda que de forma independente e distinta, convergem e ajudam a fundar o substrato dessa entidade holística que é a série. Acontece, porém, que estes elementos – no caso, cada uma das fotografias – não respeitam obrigatoriamente uma ordem específica. Os seus lugares são provisórios e a sua sequência é recombinável, facto que garante, simultaneamente, a sobrevivência de cada peça na série, e da própria série enquanto estrutura aberta. Importa ainda notar que existe um intervalo entre cada uma destas imagens, um hiato, um espaço que se abre à nossa subjectividade e que permite que assumamos a

responsabilidade pelo eventual destino narrativo do conjunto. Não obstante, é precisamente porque a narrativa não é um dado da obra em si, mas apenas algo que nos é sugerido, que a série, enquanto campo de possibilidades¹⁰, se institui.

Embora o estatuto ficcional da obra de Jorge Molder se tenha mantido durante as últimas duas décadas, a densidade dos seus personagens – isto é, a sua inequívoca percepção enquanto tal – conheceu uma acentuada diluição. Em séries como *Points of No Return* (1994), *TV* (1996), *Anatomia e Boxe* (1996), *NOX* (1999) ou, mais recentemente, *Condição Humana* (2005) ou *Comportamento Animal* (2006), é notório o progressivo abandono do uso de objectos (à excepção do espelho que, de forma ora patente ora latente, é um dispositivo constante no trabalho de Molder), facto que contribui fortemente para o esmaecer dessa referência eminentemente performativa. Ao longo deste percurso, a atenção do artista começa a centrar-se cada vez mais no seu corpo e, em particular, na exploração do dramatismo da imagem através da ténue diferença, do ligeiro desvio, da modelação subtil das expressões do seu rosto. Por outro lado, a relação com a câmara e com os limites da sua capacidade reprodutiva intensifica-se, ganhando protagonismo os enquadramentos, os jogos de luz e de sombra, os arrastamentos ou o efeito de perda de nitidez. Embora este movimento possa evidenciar uma contenção – uma opção por uma gramática cada vez mais restrita mas, também por isso, cada vez mais sofisticada – não deixa de denunciar a emergência de personagens cada vez mais genéricos. As suas características intrínsecas remetem mais claramente para o universo daquilo que nos é comum, para o que é transversal ao ser humano¹¹, e o trabalho de Jorge Molder começa a estabelecer um glossário

de temas que exploram fenómenos e noções como queda, suspensão, abismo, deriva, agonia, confronto ou desejo. Dizer que este personagem se dilui ou que tende a suprimir a sua particularidade, não equivale a dizer que ele deixa de actuar. Não só o seu carácter alegórico (no sentido de *dizer o outro*) permanece, como deixa transparecer de forma mais lapidar os processos de metamorfose através dos quais este duplo irrompe, permitindo mapear na imagem de Molder, e num corpo que talvez já nem possa ser o seu, os efeitos somáticos da experiência dos temas acima enunciados.

Também as máscaras são tradicionalmente associadas a processos de metamorfose, a estados de transição. Embora a sua utilização – em particular no mundo ocidental – determine que a principal função é a de ocultar, elas podem também ser entendidas como catalisadoras de uma revelação. Neste caso, a máscara funcionará como meio para a supressão temporária das convenções sociais que (hipoteticamente) restringem ou bloqueiam a autêntica manifestação do *eu*. Seja qual for o uso que lhe dermos, a máscara é um veículo para a *performance* da identidade. Esse é o seu repto. Por essa razão, facilmente nos damos conta de como a série *Pinocchio* se inscreve directamente no programa artístico de Jorge Molder, aprofundando-o e introduzindo algumas alterações significativas no que respeita às suas opções estéticas e processuais.

Ao primeiro olhar, a mais notória destas alterações talvez seja a luminosidade que atravessa este conjunto de fotografias. Nos antípodas do carácter sombrio, por vezes mesmo lúgubre, do universo de Molder, estas imagens apresentam-se-nos numa claridade desconcertante¹². Os fundos negros foram aqui substituídos por correlatos brancos, sem que se tenha alterado,

todavia, o seu papel como instrumentos de suspensão da realidade. Permanece o primado de um palco despojado, de uma inexistência de informações secundárias, que direcciona e faz concentrar a nossa atenção na figura, nos seus atributos, na sua expressão.

Neste plano, será decisivo reconhecer que sobre a superfície de uma máscara, de qualquer máscara, se fixa apenas uma expressão, o que, à luz do que explanámos acima, tem implicações evidentes no trabalho de Jorge Molder¹³. Confrontado com a imutabilidade deste rosto (de resto, como de qualquer outra parte do corpo replicado), o artista saberá que lhe está vedado o acesso à sua habitual fonte expressiva. Mas parece ser precisamente aqui que se joga o desafio de *Pinocchio* e se concretiza, em grande medida de forma inédita, a transferência do protagonismo que a performatividade do duplo assumia em muitas das séries anteriores para a performatividade do fotógrafo. Face a um duplo inerte, a um corpo que não responde, é toda a dimensão (visual e corporal) da perturbadora experiência do encontro do artista com uma réplica de si mesmo que congrega o potencial emotivo desta série. No fundo, este poderá ser um exercício de resistência face à vertigem do abismo. Talvez seja por isso que o silêncio parece pairar sobre estas obras; um silêncio claro enquadrado pelo olhar de Molder que, debruçando-se sobre a escultura de si, lhe arranca registos que viajam entre a mera circunspecção e o pavor contido, entre o desalento e a perseverança.

Um outro desvio à prática habitual de Jorge Molder será a insinuação do valor documental da fotografia. Exceptuando, porventura, os vídeos que produziu, não é habitual depararmo-nos com trabalhos seus onde o registo da evolução de um movimento seja tão fortemente sugerido

como em *Pinocchio*¹⁴. Contudo, esta é uma assunção apenas defensável à revelia da obra e se teirmos em deixar que o espectro da *construção da máscara* governe a nossa aproximação às imagens. Se, pelo contrário, aceitarmos a sua potencial aleatoriedade, a sua regra serial, talvez nos venhamos a aperceber como, à semelhança do que acontece na esmagadora maioria das obras anteriores de Jorge Molder, nada neste conjunto de fotografias subsidia interpretações estritamente unívocas. Afinal, talvez nenhuma destas imagens seja propriamente uma *prova de estado* dessa manufactura da réplica; talvez estejamos frente a núcleos de máscaras diferentes que, no entanto, fabricam um contexto comum; ou talvez a possibilidade de encararmos esta série segundo estas duas perspectivas aparentemente inconciliáveis nos remeta para aquilo que George Orwell apelidou de *doublethinking* (pensamento duplo), isto é, para “o poder de conjugar na mente duas crenças contraditórias, aceitando ambas”.

Por fim, e ainda sob a influência desta alusão a Orwell, vale a pena mencionar que a máscara que domina o universo de *Pinocchio* pode ser entendida como o exemplo acabado do simulacro. Este é vulgarmente encarado como a cópia fiel de um referente, uma imitação do seu aspecto ou das suas qualidades superficiais, cuja credibilidade é suficiente para que o tomemos pelo original. Quer isto dizer que o simulacro não só não partilha a substância do referente que reproduz, como será em si mesmo uma entidade vazia. No fundo das órbitas escavadas da máscara de *Pinocchio*, esta falta de substância é uma oportunidade – o espaço onde Molder fragmenta a sua personalidade artística e se permite divergir, o lugar indizível onde o *outro* ganha densidade e se deixa retratar. Visto de fora,

Pinocchio é o corpo especular do simulacro. E talvez não seja despropositado sugerir que, como Álvaro de Campos, Jorge Molder depôs a máscara e viu-se ao espelho; como Fernando Pessoa, percebeu que a constituição inteira do seu espírito é feita de hesitação e dúvida.

1

A este respeito, valerá a pena consultar o ensaio "Do auto-retrato à encenação de si", de Frade, Pedro Miguel, incluído em Serpa, Luís (coord.), *Je est un autre*, Porto, Fundação de Serralves, 1990, pp. 37-41.

2

Uma discussão aprofundada sobre a problemática da identidade, mesmo que circunscrita à obra de Jorge Molder, excede os propósitos deste texto. Podem encontrar-se abordagens a esta temática em Carlos, Isabel, "Eu/Outro: Retratos", in *Expresso*, 31.03.1990, p. 10, e em Samaniego, Alberto Ruiz de, "Jorge Molder: Quase nunca ninguém ou um drama em gente", in *Dardo*, n.º 10, 2009, pp. 61-75.

3

Jorge Molder em Melo, Alexandre, "Jorge Molder – Retratos, conversas, fragmentos", in *Arte Ibérica*, n.º 25, Junho de 1999, p. 9.

4

Idem, *Ibidem*.

5

Prado Coelho, Eduardo, "Jorge Molder", in *Arte Ibérica*, Outubro-Novembro de 2000, p. 22.

6

Cf. Melo, Alexandre, *Op. Cit.*

7

Cf. Sardo, Delfim *Luxury Bound*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, cap. III, pp. 66-69. *Luxury Bound* é certamente o estudo que de forma mais sistemática e consequente aborda a temática do duplo no trabalho de Jorge Molder. Uma parte da análise que aqui se apresenta remete para os argumentos enunciados por este autor.

8

No que se refere a este ponto, importa notar que a estética da duplicidade pode ser localizada em trabalhos anteriores de Jorge Molder. A título de exemplo, podemos encontrar essa exploração da imagem dupla em algumas das fotografias de *Um Dia Cinzento* (1983) e de *Cabinet d'amateur* (1988) – desta feita no reino dos objectos – mas também, e de forma particularmente importante para o que vimos expondo neste texto, na série *Waiters* (1984).

9

Jorge Molder em Medeiros, Margarida, "A arte não é pensamento", in *Público*, 9 de Junho de 1996, p. 10.

10

Cf. Sardo, Delfim, *Op. Cit.*, p. 125.

11

Cf. Melo, Alexandre, *Op. Cit.*

12

O branco que domina esta série remete-nos de forma muito directa para a série *Esgrimistas*, de 1986. Em termos formais, estas duas séries estarão ainda interligadas pela presença de máscaras que, na primeira, cobrem e protegem os rostos de esgrimistas em confronto – também eles figuras duplas.

13

Neste ponto concentramo-nos, obviamente, em toda a prática de Jorge Molder em torno da imagem do seu corpo. Não obstante, e no que se refere à questão da imutabilidade da expressão, entendida em sentido lato, importa recordar a exploração que o artista levou a cabo em *Uma Taxidermia de Papel* (1989) e no qual o seu olhar se detém sobre os resultados da reconstrução fisionómica (precisamente por intermédio de operações taxidémicas) de diferentes espécies animais presentes no Museu Zoológico da Universidade de Coimbra.

14

Aqui falamos de evolução no sentido de uma transformação gradual e progressiva de um movimento, na qual se consegue identificar claramente um princípio, um meio e um fim.

1 – O que se passa quando, ao observarmos uma obra de arte, reconhecemos algo? Estamos a trabalhar com uma hipótese de leitura. Existe sempre uma distância entre eu e eu, uma dissociação operada por nós próprios. Contudo, é do nosso interesse ocultar essa distância e acreditar numa base comum para a experiência. O leitor aliena-se de si próprio, sem se abandonar. Para manter pendentes as duas versões do eu, esquecemos imediatamente essa distância, convencidos de que podemos encontrar o cerne do que estamos a ver na estrutura da própria peça. O que ocultamos? Que interesse inconsciente temos na sua ocultação que não queremos admitir?

Pode ser que tenhamos consciência de que não nos é permitido pensar em tudo o que nos passa pela cabeça.

Procuramos acalmar-nos e apaziguar-nos face à natureza monstruosa e oculta da comunidade. Evidentemente, sabemos bem que aquilo de que esperamos protecção pode transformar-se, sem aviso, num pesadelo. Mas não queremos saber. Enquanto observo uma obra de arte, posso conhecer-me a mim próprio, entrar em contacto mais íntimo com a minha pessoa, sem perceber que é comigo próprio que estou a contactar, pois tenho a possibilidade de me ver como um estranho. Sentimo-nos levados em direcção a algo que simultaneamente se protege contra a reflexão e a transparência. Entramos no reino da arte como uma espécie de intruso.

2 – O que acontece, quando descobrimos que o título desta série é *Pinocchio*? Antes de mais, talvez recordemos o que sabemos sobre esse personagem. Lembramo-nos de como gostávamos de nos identificar com ele, de como nos inspirava simpatia, apesar da sua ingenuidade, que repetidamente o coloca em dificuldades, *precisamente*

devido à sua tolice e espantosa incapacidade de aprender com os erros cometidos. Pede-nos que lhe restituamos a dignidade, que imediatamente porá em risco mais uma vez. Não o consideramos um tolo. Aceitamo-lo como uma criança. Não censuramos Oliver Twist por confiar em Fagin e esperar que este o proteja, quando na realidade venderia a vida de Oliver por um tostão sem mostrar qualquer escrúpulo. A tolice é desculpada caso tenha a aparência de uma criança. Um comportamento que nos levaria à agressividade e a chamar pelo psiquiatra ou advogado suscitará ternura, comoção e outros sentimentos delicados, caso venha de uma criança. Assim, o leitor de *Pinocchio* desenvolve uma teoria segundo a qual o protagonista tem necessariamente de ser uma criança, pois caso contrário seria um idiota doentio e perigoso, uma pessoa intolerável, a ser excluída da comunidade.

Contudo, o efeito desta decisão escapamos-nos. Pinocchio dá-nos a possibilidade de nos vermos como tolos sem que os outros nos considerem como tal. Pinocchio sou eu mesmo enquanto criança, sem deixar de ser adulto. A criança é sempre aquilo que eu próprio não sou. Desta forma, podemos dar azo a certas características nossas sem que seja necessário assumi-las ou que estas nos sejam atribuídas. Segundo Niklas Luhman, as normas não se encontram em vigor nem têm validade pelo facto de as respeitarmos e de lhes obedecermos, mas sim porque acreditamos que os outros o fazem. Pinocchio é o lado de trás deste facto oculto: permite-nos imaginar que perdemos o juízo, sem sermos castigados por isso, e sem que os outros ponham oficialmente em questão a nossa sanidade.

Assim, enquanto olhamos para Pinocchio como uma criança, entramos numa sala, ao mesmo tempo que saímos dela. Esta sala

situa-se por trás de nós, como uma característica negada, como uma sombra vendida. Pinocchio avança apressado à nossa frente, ao mesmo tempo que nos segue. Escapa-nos, ao mesmo tempo que nos alcança.

3 – Que mais sabemos de Pinocchio?

A sua qualidade mais notória é ser um mentiroso. Seria, contudo, mais correcto defini-lo como um muito mau mentiroso. Como inevitavelmente deixa os outros perceberem que está a mentir, é na verdade incapaz de mentir. Seria um equívoco vê-lo como uma ilustração moralista. Em vez disso, deveríamos entendê-lo como um exemplo de que, sob certas circunstâncias, ninguém conseguirá mentir. Independentemente de mentir bem ou mal, Pinocchio apresenta-nos o facto ético de que a mentira surge tão óbvia como um sintoma. Pinocchio não é um autêntico mentiroso, mas sim uma ilustração da proverbial convicção beata de que as mentiras vêm *sempre* ao de cima. Este defeito ou incapacidade é comparável ao problema do esquizofrénico, que, por lhe faltar o inconsciente, é incapaz de controlar a sua auto-apresentação. Donald Winnicott refere, a propósito de C.G. Jung ter sido paciente de Sigmund Freud, que este consideraria Jung curado no dia em que conseguisse manipular um sonho de modo a torná-lo mais adequado à teoria.

4 – Não devemos esquecer o facto de que Pinocchio não é uma pessoa real, mas sim um boneco. Acreditamos que, para ele, o facto de ganhar vida foi uma vantagem. E acreditamos também que lhe estamos a fazer um grande favor, ao dar-lhe a oportunidade de se tornar um menino verdadeiro. Contudo, a situação pode também ser vista ao contrário. A meio caminho entre marioneta e ser humano, pois é um boneco com vida, Pinocchio pode ser encarado como

um gato a cuja cauda alguém prendeu uma lata: não uma dádiva, mas sim uma partida mal-intencionada. Imaginem Pinocchio, não como um boneco feito de um simples pedaço de madeira, mas como um ser vivo que de alguma forma se solidificou ou ossificou, transformando-se em madeira. Abandonou a sua soberania a troco de quê? Vê-se olhado como uma criança, ele que não conhece a diferença entre adulto e criança. Imagina-se adulto mas, aos olhos dos outros, age como e parece uma criança. Vê-se dividido em dois elementos divergentes, sem realmente o saber.

Tal como algumas personagens do *Sonho de Uma Noite de Verão* de Shakespeare se vêem transportadas para uma floresta inquietante, onde ficam sós, isoladas e abandonadas, rodeadas pelo horror e à mercê de encantos imprevisíveis, também Pinocchio se vê levado para um universo sádico. Lembremos a afirmação de Sartre, segundo a qual sentirmo-nos dominados pelas emoções é como cair no mundo mágico, uma constante presença subterrânea no nosso quotidiano. A esse fenómeno, os psiquiatras costumam chamar, em tom de desprezo, regressão. Contudo, seria muito mais exacto chamar-lhe recurso, ou referência à existência simbiótica ou diádica do bebé: ou seja, recorrer a algo que já mostrou a sua eficácia como remédio. Este regresso da nossa alma aos primórdios da infância relaciona-se com a ausência do rei, que emigrou temporariamente, ou que se foi embora, não tendo o seu sucessor ainda subido ao trono. Este interregno deve ser compensado por um substituto. A instituição real deve ser representada por um boneco, que ocupa o lugar do rei. Este boneco não tem idade. Nunca se tornará adulto. Nunca poderá crescer e aprender, vendo-se obrigado a repetir constantemente os mesmos erros, como

no Inferno (ou na psicanálise), até deixar de ser necessário.

Contudo, os psicanalistas não compreendem o que se passa nesta espécie de eternidade. Se o psicanalista acredita que é ele quem inicia o processo imaginativo, estimula a transposição e conduz a viagem, está muito enganado. Quem faz tudo isto é de facto o paciente. É ele quem dá repetidamente vida ao boneco. É ele que se vê obrigado a regredir constantemente àquele estado pré-edipiano, de forma a transformar cada relação que inicia no único e verdadeiro amor, de forma a que a pessoa amada seja imutável e insubstituível: uma figura idealizada, a quem são atribuídos poderes de vida e de morte, até deixar de ser necessário.

5 – Percebemos que a cabeça está coberta por uma máscara que representa a cabeça. Ao olharmos mais uma vez, percebemos que não há cabeça dentro da máscara. A própria máscara começa a fragmentar-se e a cair em pedaços. O “eu” que narra estas fotografias conta histórias sobre como, sob o olhar dos outros, vai envergando as suas *personae*, ou máscaras, pondo e tirando as suas várias naturezas. O facto de dizer “eu” atrai a atenção da *deixis*, permitindo-lhe incorporar em si próprio a visão dos outros e tornando-se assim no foco da atenção pública. O “eu” passa a ser a forma como me vêem: aquilo a que G.H. Mead chamou o “*me*”. Tanto Pinocchio como Lucius, do *Asno de Ouro* de Apuleio, se entregam para serem treinados a executar algo que já existia dentro deles: o quotidiano jogo duplo da comunicação das máscaras.

Estamos habituados a interpretar a máscara como um símbolo da alienação. A dupla figura do indivíduo, ou seja, o “eu” e a *persona* resultante da forma como os outros me olham, fixou-se a tal ponto que a minha

existência aos olhos dos outros se tornou uma segunda natureza. O “*me*” já não é o chapéu de burro, mas sim algo que eu próprio incorporo. Contudo, no caso particular destas fotografias a máscara quebrada não dá liberdade ao próprio ser humano, pois acaba por não ter um verdadeiro interior. Assim, a figura aqui apresentada assemelha-se aos narradores liminares, ou seja, aquelas pessoas que, nas narrações da Antiguidade tardia, regressam do outro mundo para tornar visíveis as circunstâncias que levaram à sua morte. É possível interpretar Pinocchio como representando um desses “narradores liminares”, e o mesmo vale para Lucius, que sobreviveu à sua experiência asinina, enquanto Pinocchio sobreviveu à sua existência no reino da floresta, antes de surgir como um pedaço de madeira falante e palpitante, sobrevivendo também à sua segunda morte.

A máscara quebrada pode funcionar como uma metáfora para o fim, que não podemos imaginar enquanto vivos e parte da acção. Não posso obliterar-me ou apagar-me a mim próprio. O fim do “eu” está fora do seu alcance, pois não lhe é possível pensar em si próprio como inexistente. Se eu quiser imaginar o meu próprio fim, isso só será possível através do fim de outro. Caso continue, contudo, a falar em meu nome, corro o risco de ver o caminho de volta bloqueado ou obstruído pela morte. A entidade deíctica dessa relação, à qual foi dado um olhar, só faz sentido sempre que ela, que se designa a si mesma por “eu”, tenha existência. Se eu tiver de passar para “ele”, esse “ele” será o cadáver do “eu”. Aquele que sobrevive ao seu próprio fim pertence aos deuses. Pode ser morto, sem que o responsável pela sua morte seja acusado de assassinio. Viver uma segunda vida, por obra de feitiçaria, significa viver em alto risco. O salteador que, para enganar

as suas vítimas, envergou uma pele de urso cosida e afeita ao corpo, executou a sua ilusão de forma tão perfeitamente natural, que acabou perseguido até à morte pelos caçadores e suas matilhas.

A metamorfose é tanto resultado da curiosidade – do desejo de saber o que vai ou pode acontecer no futuro – como consequência de sermos olhados. É precisamente o facto de ele ver mais que os outros que o torna visível aos olhos destes. Como ele mete o nariz em tudo, a sua sombra torna-se o centro das atenções. Pelo simples facto de ver mais, torna-se a vítima do acaso. A máscara, que representa a visão dos outros, só se materializa na forma das orelhas de burro, dos cadáveres de pau, ou da máscara branca. Como sobreviventes de si mesmas e do seu próprio fim, as figuras de Jorge Molder minam a prioridade ontológica do “eu”.

6 – Quando entramos em comunicação, imaginamo-nos como unidades contidas, que se dirigem a unidades semelhantes com o propósito de trocar informação. Pinocchio confronta-nos com o facto de que apenas existimos nas relações que mantemos com outras pessoas, de que nunca somos completos enquanto puros indivíduos. Quando dizemos “eu” em contraste com “tu”, estamos apenas a empregar uma hipótese idealista de trabalho que, como bons detectives, devemos estar preparados para abandonar a qualquer momento.

O que fazemos quando nos apaixonamos por alguém? Abandonamos todo o nosso poder, passando-o para o outro. Tal não significa que estejamos desfasados ou debilitados em relação ao outro idealizado. Pelo contrário: estamos a incluir o outro no nosso poder reforçado ao expelirmos o nosso “eu” para dentro do outro, convencidos de que graças a essa deslocação o “eu”

ficará guardado com mais segurança e mais capaz de fazer o que lhe compete.

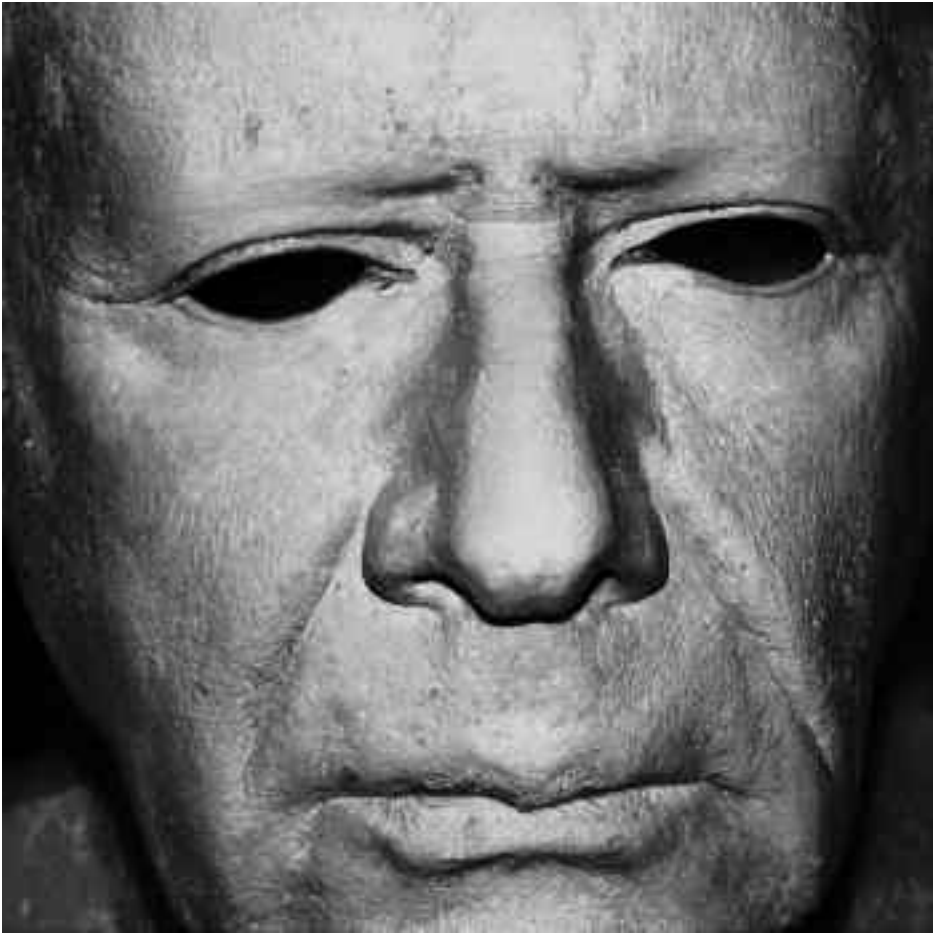
O meu amor em perigo é substituído por outro, que foi nos meus primeiros anos o único adequado, quando podia contar com os cuidados da minha mãe, e tinha de confiar nela, sem alternativa. Não era responsável por nenhuma perda ou negligência. A responsabilidade estava fora de mim. Assim, abandonei quaisquer direitos de controlar a possibilidade de um efectivo amor recíproco. Não compreendia a diferença entre necessidade e desejo. Intencionalmente, corri o mesmo risco que a “Sereiazinha” de Andersen, quando esta contava ser amada, privando-se, ao mesmo tempo, de todos os instrumentos que lhe permitiriam influenciar tal resultado. Aquele que é incapaz de refrear o seu desejo de amar não pode falhar de modo algum, pois está a transmitir toda a responsabilidade para o outro. Deixa-se levar de tal forma pela alucinação da inevitabilidade de sucesso, que na realidade reduz a zero qualquer possibilidade de autêntico sucesso.

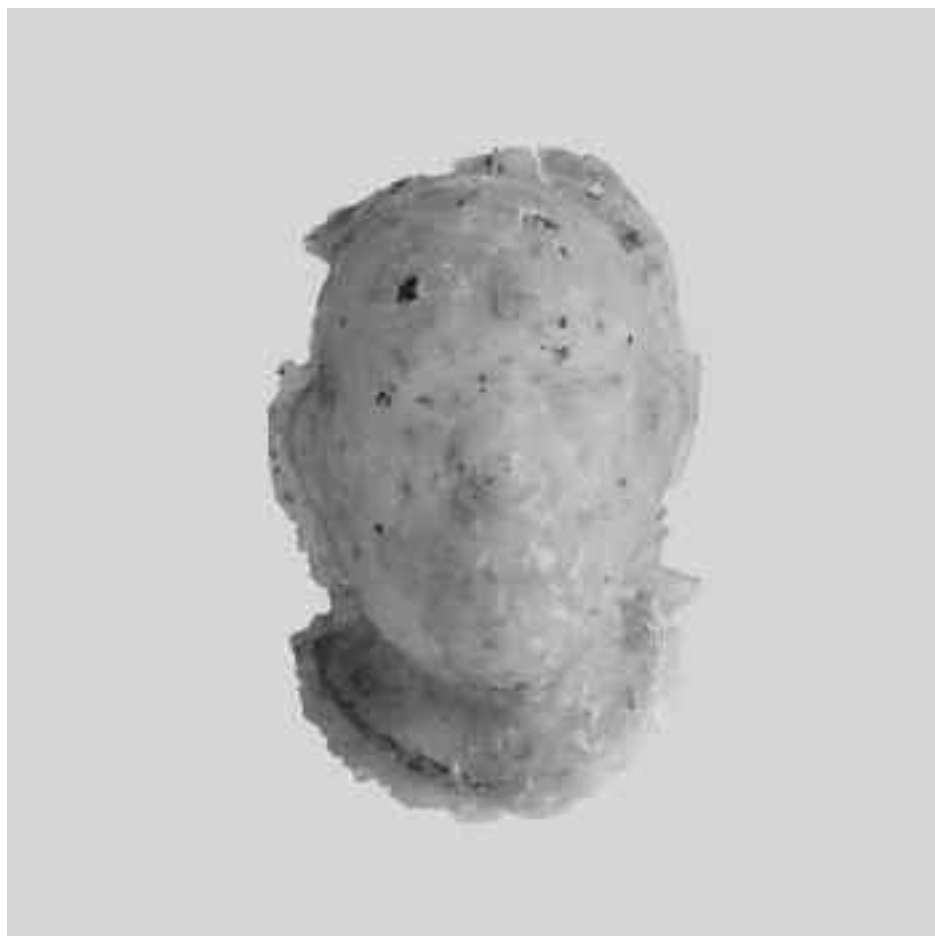
Quando vamos ao médico, à escola ou nos definimos como alunos de um professor, que estamos a fazer de diferente em relação a quando nos apaixonamos por alguém? Vemos o outro como alguém mais poderoso, mais sábio, capaz de ler os nossos sintomas. Alguém capaz de compreender o que comunicamos ao outro sem saber o que significa. Capaz, até, de mudar o nosso passado. E que outra coisa faz um artista que apresenta o seu trabalho?

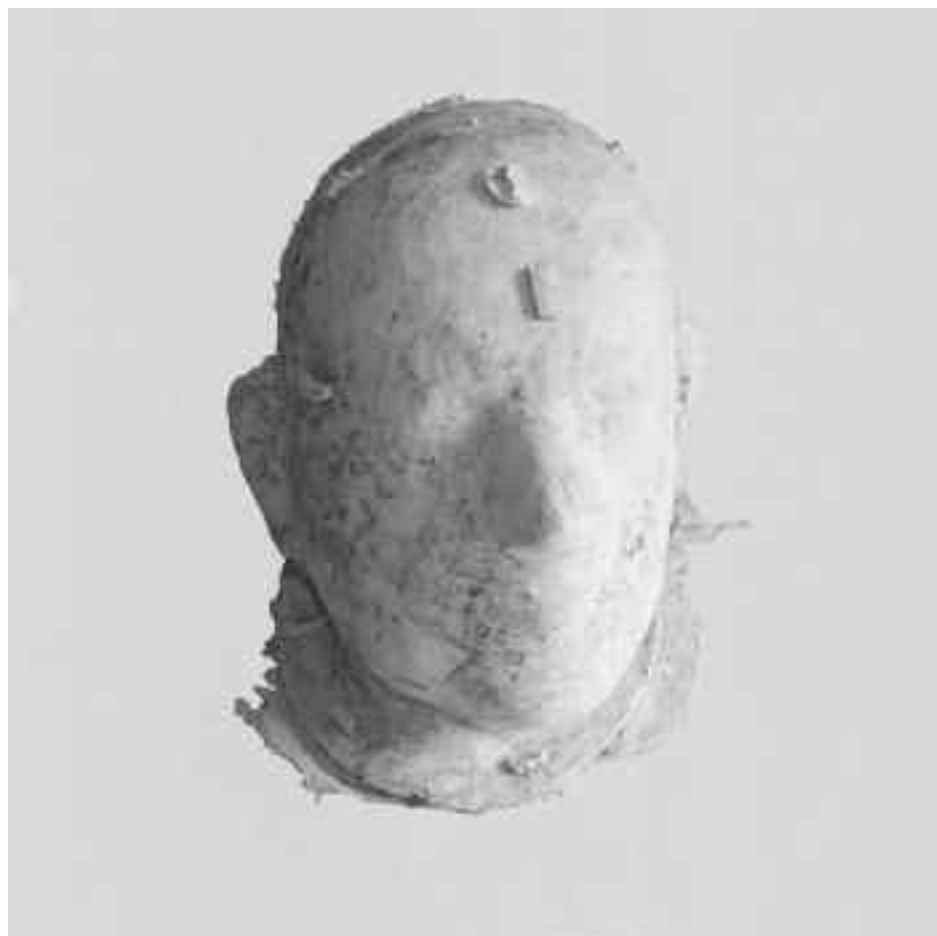
Quando consulto o médico, não estou apenas a sobrestimá-lo, considerando-o capaz de me dizer o que me falta, o que está mal comigo – entrego-me, ao mesmo tempo, inteiramente a ele, reduzindo-me a uma vida sem disfarces, concedendo-lhe absoluta soberania. Aquilo que deixo ficar atrás como a minha pessoa não é mais do

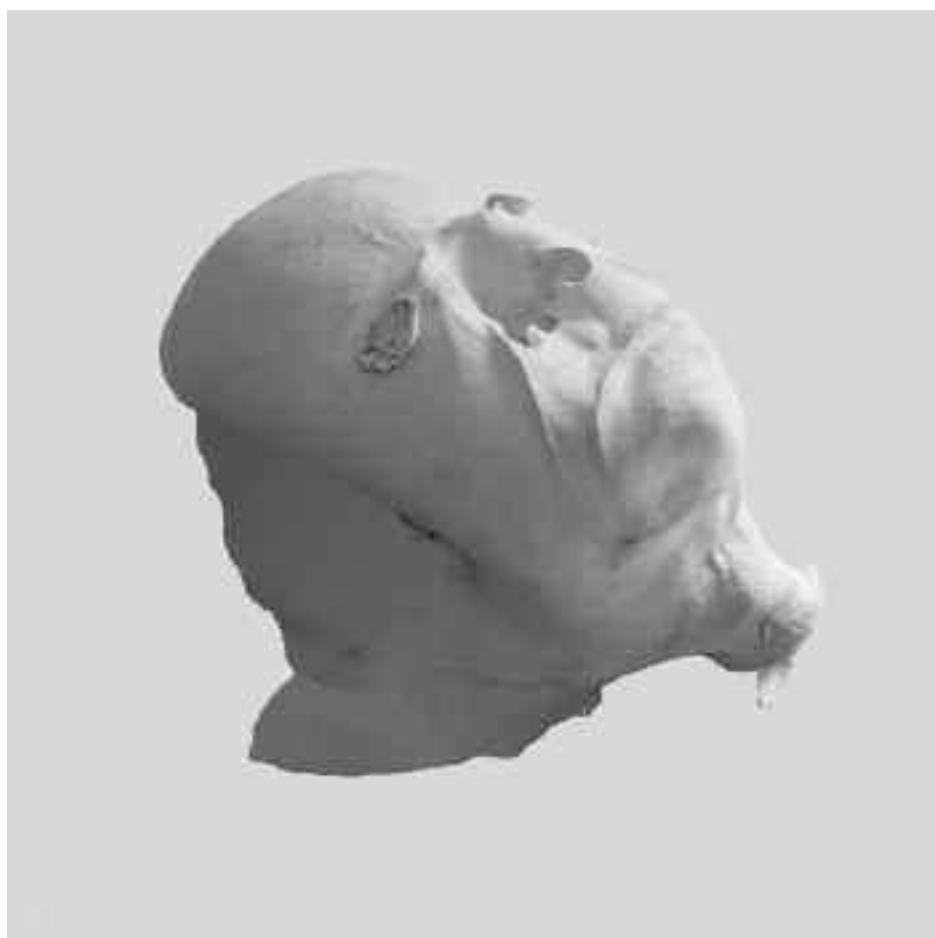
que um invólucro, algo como a visão gnóstica de Deus temporariamente encarnado em Jesus Cristo, incapaz de sofrer. Estamos a alucinar a cooperação do rei que entronizámos, renunciando para isso a todos os direitos ao poder de o controlar. Só quando renunciamos ao poder de governar o outro é que podemos até, sem perder nada, morrer. A nossa soberania consiste na completa falta de rosto e de fala. Corremos o risco, claro, de não sermos respeitados ou sequer olhados; o risco de nos dissolvermos em espuma; o risco de sermos considerados tolos e tratados como se fôssemos apenas ar. Nessa condição de tolos, encontramos-nos na mais completa solidão. Não podemos contar com a ajuda de cúmplices, nem esperar compreensão. Estamos, em vez disso, rodeados por traidores, que esperam o momento de cometer um assassinio. Contudo, há algo que eles não sabem: estão sob a nossa alçada. São pagos por nós. São criações nossas. Não existem sem a nossa permissão. E sabemos com antecedência cada passo que vão dar, cada palavra que vão dizer. Não conseguem surpreender-nos. Esta tolice é o nosso reino. Não queremos saber dos outros, mas no entanto precisamos deles.

Pinocchio, 2006-2009
Tiragem digital sobre papel Arches, 640 grs.
96 × 96 cm



























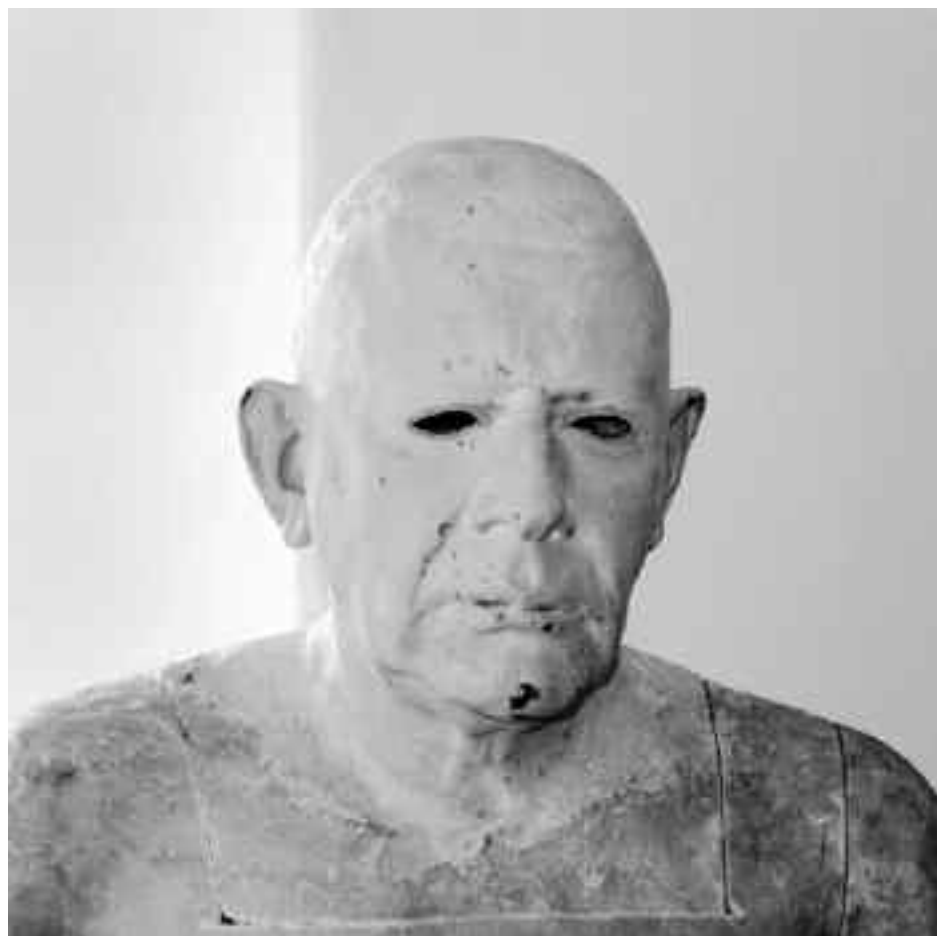




























Projecto de exposições (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

André Lemos

Henrique Neves

Catálogo

Textos

Jorge Molder

Bruno Marchand

Gerrit Confurius

Textos

José Gabriel Flores (pp. 11-15)

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 x 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografias

Jorge Molder

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.402.241 / www.fidelidademundial.pt

Jorge Molder nasceu em Lisboa, em 1947. Vive e trabalha em Lisboa.

Licenciou-se em Filosofia, pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, em 1972.

Fez a sua primeira exposição individual em 1977, e, desde então tem efectuado, numerosas exposições individuais e colectivas em prestigiadas galerias, centros de arte e museus, em Portugal e no estrangeiro.

Desde 2006, podem destacar-se as seguintes exposições individuais: **Algun Tempo Antes**, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela (2006); **Condições de Possibilidade**, Centro de Artes Visuais, Coimbra (2006); **Waiters**, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (2006); **Não Tem Que Me Contar Seja o Que For**, Cinemateca Portuguesa, Lisboa (2006); **Algun Tempo Antes**, Fundación Telefónica, Madrid (2006); **Não Tem Que Me Contar Seja o Que For**, Cinemateca de Madrid (2007); **Di Note, Human too Human**, European Photography, Reggio Emilia (2008); **Malas Maneras**, Galería Oliva Arauna, Madrid (2008); **De Todas as Formas e Feitios**, Galeria Pedro Oliveira, Porto (2008).

Participou ainda em diversas exposições colectivas, de que se destacam a 22.ª Bienal de São Paulo (1994), em que foi artista convidado; 48.ª Bienal de Veneza (1999), em que representou Portugal; **Das Schwartzes Quadrat (Hommage to Malewitsch)**, Hamburger Kunsthalle (2007); **Artempo – Where Time Becomes Art**, Palazzo Fortuny, Veneza (2007); **Outras Zonas de Contacto – Colecção de Fotografia de Américo Marques**, Fundação Carmona e Costa (2007); **O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli – Transnaturakia**, Museu Botânico, Coimbra (2007); **Jan Fabre – Le Temps Emprunté**, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas (2008).

Recebeu o Prémio AICA/Portugal 2006-2007.

Pinocchio