Foto: Wilton Montenegro

Sobre Escultura como Imagem, de Cristina Salgado

Tania Rivera

Trata-se de ensaio crítico da exposição Escultura como imagem, de Cristina Salgado. Explora a proposição conceitual desse trabalho, que põe em oscilação as tradicionais concepções de imagem e escultura, denunciando seu caráter convencional. Em vigorosa reflexão sobre a imagem que não se contenta com a oposição figurativo, não figurativo, o trabalho de Cristina é analisado em sua característica de manter a tensão entre forma e informe, matéria e representação, desenho e cor, na busca de uma essência da imagem que iria além do visível, pois seria a presença do sujeito em seu gozo.
Imagem, escultura, sujeito.

"Quanto mais uma imagem recua, mais cresce."
Paul Nougé

Escultura como imagem é a resposta de Cristina Salgado à proposta de André Breton de que "a beleza será convulsiva ou não será".

Esse enigmático título sustenta uma proposição conceitual que põe em oscilação nossas tradicionais concepções de imagem e escultura. Ele denuncia o caráter convencional de tais definições e sua permanência após mais de um século de questionamento modernista. Forjada ao lado, ou melhor, imbricada ao trabalho de doutorado de Cristina na EBA-UFRJ (sob orientação de Glória Ferreira), a principal peça apresentada no Paço Imperial se constrói como superposição e dobra de longas faixas, cortadas a estilete, de carpete vermelho, branco e preto.

Ela pousa firmemente no chão e, a partir dele, ganha altura. Dispensa pinos, em montagem efêmera que deve ser inteiramente desfeita para seu transporte. Ela tem estranha organicidade, em sua disposição de camadas reduplicadas. Encarnação barroca domada e inumanizada para melhor trazer as vísceras – aquelas que estão fora, e nos põem entre suas camadas, em seus buracos que atravessam o espaço e desmentem a superfície reduplicada.

A imagem não deixa de ser aí afirmada, porém sofre uma torção fundamental. A escultura se propõe como imagem no espaço, dispensando a presença do suporte que a definiria como imagem. A imagem brota do chão, do inorgânico, do industrial. Brotaria talvez do

nada, assim como um vaso se faz pelo vazio que o esculpe de dentro, no exemplo que Lacan retoma de Heidegger. Escultura como imagem desdenha o plano no qual poderia se afirmar como representação, para apresentar-se em sua força de matéria. Ela não chega a dispensar o plano, a superfície, mas o retorce e dobra sucessivamente, com determinação, até torná-lo diretamente matéria apresentada, volume no espaço. Entre as dobras do grosso tecido desenham-se fendas, abertas aqui e ali por rodelas de tubos de borracha que facilitam a passagem do olhar para o outro lado e integram a composição no espaço, incluindo-o definitivamente. Buracos-olhos?

A imagem se desenha diretamente no espaço, como corte da superfície que, dobrada e justaposta, toma corpo e se torna fato escultórico – fazendo da matéria algo inerente à imagem. Retomando a passagem originária do invisível para o visível, ela se condensa como invisibilidade guardada em suas dobras, autocrítica de seu caráter visível. Ela negocia uma sutil economia entre visível e invisível, querendo-se imagem capaz de recuperar uma força de apresentação transcendente.

Por sua estrutura espacial, o trabalho é arquitetônico – aliás, como fez ver a crítica Luíza Interlenghi à artista, o carpete é um elemento da arquitetura. Indo além dessa constatação, Escultura como imagem quer ser arquitetura no sentido mais pleno – ela pretende ligar-se a uma construção originária do espaço, que realça seu vazio, o vazio da morada do homem, como nas catedrais góticas. A peça ganha, então, monumentalidade, dominando o espaço de exposição, transformando-o, e nele transformando nosso olhar, convulsionando nossos olhos.

Ela também é arqui-*textura*, com sua densa pele de fibra de PVC e resina sintética. Essa textura está em continuidade com a exposição anterior da artista, em 2006, na Galeria Anna Maria Niemeyer, no que se refere ao uso das camadas de carpete, às vezes combinados a tecidos emborrachados de cores orgânicas, formando peças em escala humana de aspecto antropomórfico. *Marias Convulsionadas* e *Rostos* (2006-2007) eram explicitamente antropomórficos, enquanto peças maiores evocavam mais vagamente corpos convulsionados, porém firmes em sua amarração sustentada por grossos pinos de metal que lhes permitiam a posição vertical sobre as paredes da galeria.

De lá para cá, porém, algo aconteceu. A figura humana é desantropomorfizada, ou melhor, transformada de modo a dela restar apenas algum traçado acessório, quase apêndice. Da figura à *imagemescultura*, a alteração fundamental está na própria estrutura das peças. Retesadas graças a grossos pinos de metal, as mais antigas podiam ser pousadas no chão, mas pareciam destinadas à parede, numa espécie de colagem tridimesional na superfície da tela. Agora, a própria obra desconstrói o suporte representativo e se espalha languidamente pelo chão, pelo espaço, não sem marcar, com seu peso, uma presença surgida como de debaixo do chão, de um magma abissal.

Foto: Wilton Montenegro

Completando o movimento de expansão dessa coisa no espaço arquitetônico, há pinos que pregam na parede da sala do Paço Imperial algumas das camadas de carpete, formando uma dobra que deixa pendidos os únicos elementos antropomórficos que aí restaram: um perfil estilizado e o contorno de um pé. Eles não são vitoriosos sobreviventes de uma catástrofe, propriamente, mas são como os ex-votos com que Cristina também trabalhou extensivamente, nos anos 90. Fora do corpo, representando-o como dom ao outro. Ex-desejos. Fora do desejo, dentro do desejo. Volteios do desejo que se apresentam como objetos parciais, segundo a noção psicanalítica cara à artista. Partes do corpo que estão entre o eu e o outro, demarcando zonas de prazer e dor. Gozo tão presente nos drapeados e nos êxtases barrocos, e que em Escultura como imagem tornam-se lânguidos desmaios, elegantes convulsões. Refazendo o sofrido caminho de abandono da *mímesis* por sua própria conta e risco, Cristina quer, como o personagem Freinhofer, de Balzac, acariciar o contorno da figura até liberá-la "do desenho e dos meios artificiais", para atingir uma verdade que talvez seja uma bela leitura atual do que Breton chamava de "modelo interior". Como na tela da famosa "Obra-prima desconhecida", surge de repente, sob camadas superpostas de cores, "um pé vivo", como um fragmento que teria escapado de uma incrível, uma lenta e progressiva destruição. Como o torso de uma Vênus de mármore surgiria entre os escombros de uma cidade incendiada. A súbita descoberta desse pé faz um personagem do conto exclamar, surpreso: "Há uma mulher aí embaixo!"

Foto: Wilton Montenegro

Nos jogos escultórios surrealistas da série significativamente intitulada humanoinumano (1995), a figura humana era subvertida, mas sem que jamais fosse abandonada a figuração, em peças maciças de ferro que articulavam elementos díspares, como um enorme torso com esquálido membros, ou trazendo uma face de anjo de cujos olhos brotavam, pungentes mãos infantis (*Olhomão*). A partir daí, a tensão entre figura e informe torna-se uma tônica na trajetória de Cristina. Às vezes ela toma um partido mais claro a favor do informe, mas para fazer dele surgirem notícias da figura: de massas amorfas, porém cuidadosamente lixadas, brota um dedo, por exemplo, na série *Instantâneos* (2002). Aí, o informe é tornado forma, apesar de, na luta entre figuração e matéria, a primeira parecer sair vitoriosa. Já em *Esculturacomoimagem*, a resposta figurativa é nuançada e se autocritica, numa vigorosa reflexão sobre a imagem que não se contenta com a oposição entre figurativo e não figurativo, mas mantém a tensão entre forma e informe, matéria e representação, desenho e cor, na busca corajosa de uma essência da imagem que iria além do visível, pois seria a presença do sujeito em seu gozo.

Cristina se confessa iconófila e quer compartilhar sua paixão pela imagem. Com a imagem, ela quer ressucitar o poder quase mágico, místico, de evocação direta de algo que transcende a imagem. Como nos ícones religiosos, trata-se aí de forjar uma presença direta – não de Deus, mas do sujeito. Parece ter sido superado o vocabulário imagético

autorrefenciado que costumava dar o tom do trabalho da artista, em geral com torções surrealistas – como em sua cama pendurada no teto no belo *Menina rezando em sua cama*, de 2001. Mas isso se dá em prol de autoindexação mais sutil, em uma negociação entre presença e ausência que deixa entreaberta uma porta para o sujeito. Para isso, talvez seja necessário, como diz ainda Breton, trocar a terceira pessoa pela primeira. "Limite-se apenas a deixar suas memórias", diz ele a um escritor, "dê-me os nomes reais, prove-me que você não detém o poder total sobre seus heróis". E conclui: "só me interesso por livros deixados entreabertos, como portas".

Na brecha da porta, na dobra entreaberta da matéria, perfila-se a possibilidade de um profundo reconhecimento. Cristina nos entreabre algo que nos levaria, é certo, para fora de nós, trazendo notícias de um corpo. Ela busca tornar sensível o que chama de "epiderme dos objetos". Em contraponto à grande peça, temos na exposição no Paço Imperial, pendurada no teto, uma peça bem menor, no formato aproximado de punho terminando em inúmeras dobras: *Vermelho*. A epiderme da cor, num floreio pungente porém delicado. Quase uma flor. Brincando de reproduzir essa imagem escultórica, quatro fotos fazem com ela um jogo cruzado. Esse jogo sutil tenta capturar algo de nós que não é propriamente nosso, mas reconstrói, surpreendente, algo profundamente íntimo. Como dizia Bellmer de sua *Boneca*, "uma garota artificial com múltiplas possibilidades anatômicas" seria capaz de "refisiologizar as vertigens da paixão até inventar desejos".

Tania Rivera (UnB, Brasília, Brasil) é psicanalista, professora da Universidade de Brasília e pesquisadora bolsista do CNPq. Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, com pós-doutorado na Escola de Belas-Artes da UFRJ. Autora de *Cinema, imagem e psicanálise* (2008), *Guimarães Rosa e a psicanálise. Ensaios entre imagem e escrita* (2005) e *Arte e psicanálise* (2002), todos por Jorge Zahar Editor, e coorganizadora de *Sobre arte e psicanálise* (Escuta, 2006). / taniarivera@uol.com.br