

OLYMPIA EM ANGULOS RETOS

Cristina Salgado – UERJ

RESUMO

O texto traz as principais linhas de minha pesquisa como produtora de arte e pesquisadora na universidade, e procura relacionar essas duas instâncias de atividade do conhecimento no que as une. Aqui, meu trabalho *Olympia sentada* (2012) é o ponto de partida para colocar em cena o pensamento de Bataille sobre a relação entre erotismo, interdito e transgressão. Uma conversa com a curadora Marisa Florido durante a montagem da exposição da qual participou a obra mencionada colocou em contato essas idéias de Bataille e reflexões do teórico da arte Thierry de Duve sobre a obra *Olympia* de Manet e entre ambos e as questões relacionadas ao olhar e à inspiração.

Palavras-chave: erotismo, imagem, olhar

ABSTRACT

This text addresses the main issues of my research as an artist and academic researcher while attempting to find the link between these two instances of production of knowledge. Here, my piece *Olympia sentada* [*Seated Olympia*, 2012] is the starting point to introduce the thoughts of Bataille on the relation between eroticism, interdiction and transgression. A conversation with curator Marisa Florido, held during the assembly of the exhibition in which the aforementioned artwork was included, brought together Bataille's ideas and the reflections of art theorist Thierry de Duve upon Manet's *Olympia*, also connecting them to issues related to gazing and inspiration.

Key words: image, gaze, process

Caixa sentada, trabalho realizado por mim em 2011, compartilha de uma certa qualidade com uma certa parcela da produção visual: a de não existir sem a relação com o significado – ainda que, bem entendido, este jamais se desvele totalmente; que sempre escape, como um sonho quando se deseja colocá-lo em palavras (ou como um peixe molhado quando se tenta agarrá-lo). De fato, parece que é mesmo nessa recusa a ser apreendido que se inclui parte de seu conteúdo infinito. O nome dessa qualidade que *Caixa* possui, e que compartilha com certas companhias, é imagem. *Caixa sentada* possui uma imagem fundadora. A imagem vem do significado profundo, que repousa em um nível abissal – “sepultado sob uma arquitetura de máscaras”, para usar as belas

palavras de Roland Barthes.¹ Para ele essa instância tão profunda deve ser relegada como assunto de pesquisa para a psicologia profunda e seria inteiramente fora de propósito tratar dele no ensaio sobre literatura a de Bataille, sobre qual, então, se debruçava. Mas, com a complexa simplicidade que o campo poético permite, falando de modo amplo, é exatamente esse o tema que me interessa: aquele que denuncia – sim, sempre a denúncia – a presença das movimentações subterrâneas. Isso não significa necessariamente a indefinição. Apenas que se trata de uma matéria e de uma região abissal, sobre a qual se sente e sobre a qual se mostra, utilizando meios e sistemas sígnicos não numeráveis ou fracionados, de modo a atingir a exatidão do relato ou da descrição, como em uma reportagem ou em uma documentação. Talvez aí, na possibilidade das indefinições, repouse o paradoxo de um texto de artista pesquisador.

A imagem responde ao significado profundo (esse amor idealizado), o tem como seu protótipo oculto, ou presta-lhe contas depois de concluída, ou ainda, deve a ele seu próprio processo de surgimento. A imagem encarnada, visível e matérica, é elaborada por meio de linguagem abstrata, fundada e orientada por sua significação, e não é de modo algum naturalista. Aliás, sua maior graça, no sentido mais pleno do termo, está no modo como se dá a negação do naturalismo, como essa negação aparece na prestação de contas da relação entre o significante visual e o inapreensível significado, do qual só a imagem chega mais perto (e com o qual se mistura às vezes, quando a graça é imensa).

Mas a maior graça de todas, também no sentido mais pleno do termo, é a ilusão de que é assim mesmo que as coisas se dão, já que está aqui transferido para o plano das palavras algo como um processo de trânsitos econômicos entre o plano ideal, o plano da imagem e sua encarnação como objeto visível.

Se o tema nesse instante é graça, foi de fato a sensação da graça o encontro em Thierry De Duve da menção ao processo de encarnação do significado (essa tal coisa obscura e irrepresentável) da imagem e sua implicação na presença da imagem feminina na história da arte e desta com a de Maria tecida pelo imaginário cristão, como aquela que transporta a imagem encarnada de Jesus – aquele que deu um rosto visível ao Pai invisível (esse mistério incompreensível, incomensurável).



Caixa sentada, 2011, Uerj

Caixa sentada foi apresentado na exposição organizada na Uerj, por ocasião do 20º congresso de Anpap, de 2010, quando os artistas professores do Instituto de Artes da Uerj instalaram trabalhos no *campus* do Maracanã. Dessa obra, surgiu diretamente o trabalho que se chamaria de início *Grande caixa sentada*, e que veio a participar da exposição *Entre trópicos 46°05': Cuba/Brasil*, na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, entre janeiro e março de 2012.

Em *Caixa sentada*, ainda que não houvesse uma indicação óbvia de gênero, era uma “funcionária da Uerj” – como alguns observadores a apelidaram – sentada em sua cadeira institucional, à porta da Universidade. (Ainda que, como já foi dito, o significado seja instável, deslizante, movediço. Com mais certeza, algo como uma tendência ao feminino como vaso, caixa que contém, e, nesse sentido se soma ao grande protótipo feminino daquilo que é o portador da imagem: minha cadeia associativa nesse momento é inteiramente tendenciosa, interessada como ando na relação entre a figura

feminina, a figura de Maria e o sentido encarnado, e chega, veloz, ao vaso como primeiro significante.)



Projeto para *Grande Caixa sentada*, 2012

No projeto para *Grande caixa*, o que se manteve foi a estrutura de madeira contendo o material convulsionado – tecido emborrachado rosado drapeado por parafusos, que mimetiza com alguma eficiência a pele humana – apoiado sobre a cadeira preta, sendo que esta agora também construída e não mais um *ready-made*, como a anterior, que havia sido tomada emprestada de uma sala de reuniões do Instituto de Artes, no 11º andar da Uerj. Em *Grande caixa*, a cadeira teve como modelo um exemplar dos anos 1950, que havia sido utilizada durante décadas por minha mãe para sentar-se junto à máquina de costura. Detalhes confessionais à parte, uma representação de cadeira, que teve como ponto de partida aquela velha cadeira, tão familiar, foi um ponto de partida intenso o suficiente para que o esforço da concretização mantivesse sua energia e se realizasse até o fim, tendo em vista tratar-se praticamente de uma outra versão de um trabalho já feito. De fato, modelo longe de ser platônico, comprometido demais para ser chamado de platônico; já que suportou um corpo – aliás O grande corpo. Mas nesse trabalho, além de não haver os olhos implantados na superfície frontal, foi feito, na face posterior, um recorte na madeira que é o fundo da caixa, que

permite a visão daquilo que seria a “interioridade” da *Grande caixa* – trata-se de um acúmulo de tapetes avermelhados coma aspecto de vísceras ou carnes.

Não é a própria, a cadeira da minha mãe, que veio *presentar-se*. Como não é a própria, a minha mãe, que vem sentar-se, convulsionada, sobre a sua velha cadeira, contida em sua exterioridade retilínea de caixa. Porque se trata de uma representação. Mas essa representação também não se dirige exclusivamente à minha mãe. Talvez parta dela, mas duvido que parta exclusivamente dela. De fato, penso que todas as representações que executo, como poemas, partem de algo que simplifico dando o nome de minha mãe – mas essa é uma outra estória, que provavelmente compartilho com meio mundo. Da mesma forma, é evidente, que não é sequer à interioridade, ao pé da letra, que me refiro quando falo dos tapetes com coloração de vísceras que são vistos graças ao buraco feito nas costas da criatura sentada na cadeira de minha mãe (a linguagem e suas pontuações: seriam necessárias todas as notas de pé de página para explicar tudo? As explicações teriam fim?) O que penso é que a cadeira de minha mãe (ou sua cópia como sombra negra) e o grande corpo simultaneamente convulso e ortogonal que repousa sobre ela, e que posso associar à minha mãe, mas também às mecânicas que envolvem os processos eróticos (Barthes diria que estou, de fato tecendo redes com a psicologia profunda, mas talvez visse esse procedimento como uma possibilidade poética nos moldes de Bataille de construção literária) seriam as máscaras que recobrem o significado inalcançável.

A caixa convulsa e sentada surgiu como imagem inspirada.

Nietzsche diz que na inspiração, a imagem se torna símbolo; na inspiração, um pensamento reluz como relâmpago, e que quando isso acontece, já não se sabe mais o que é imagem, o que é símbolo: “tudo se oferece como a mais correta, mais simples expressão. Parece realmente, para lembrar uma palavra de Zaratustra, como se as coisas mesmas se acercassem e se oferecessem como símbolos (...)”².

Talvez seja nesse mesmo sentido que Barthes vê o deslizamento dos significantes sem significado na rede tecida por Bataille em sua “literatura a céu aberto, situada além de qualquer decifração”³

Bom encontrar boas companhias que relacionam a aparição da imagem com inspiração. Estendo essa conexão ao gozo; da imagem e símbolo como máscaras do objeto do desejo, por sua impossibilidade de configuração exata e de apreensão. Foi essa tendência para estabelecer analogias que me fez vincular, em primeiros estudos acadêmicos, à época da escrita de minha tese, *Escultura como imagem*, o objeto a lacaniano ao espaço contido pelo contorno no ícone cristão bizantino – que espera pelo retorno daquele que voltou ao Pai e ali está como imagem visível. A teoria da imagem cristã encerrou a guerra iconoclasta do século 9 no Bizâncio e legitimou a produção visual no mundo ocidental a partir de uma bem conceituada ontologia da imagem que a legitimava contra práticas sacrílegas e mágicas comuns a povos agregados pelo Império Bizantino. O traço que contorna a figura de Cristo é o espaço para a encarnação daquele que se foi, mas que se deu em sacrifício para nossa salvação – uma história de paixão e sacrifício. Mas para Bataille, o sacrifício cristão é desagravado pelo cristianismo: culpa, a bem-aventurada culpa daqueles que não o teriam cometido se soubesse quem era o sacrificado. Dessa forma, o sacrifício cristão não seria transgressão, porque não teria sido consciente. Para Freud tratou-se de um assassinato à clara luz. Freud veria a interdição às imagens do mundo judaico, talvez sob uma ótica iconoclasta, como aquilo que daria à cultura judaica os atributos para lidar com as “altas coisas da mente”; mas a figuração da cultura cristã é, por outro lado, a seu ver, um avanço em termos de possibilidade de simbolização do trauma.⁴

Sacrifício e amor se relacionam sob a ótica de Bataille, que dedica alguns bons raciocínios a essa relação. Para ele, o sacrifício está na rede de significantes que entrelaça erotismo e morte. É pelo sacrifício que a dimensão de continuidade daquele que é sacrificado se expõe, torna-se visível. O sacrifício revela na morte, essa dimensão sagrada, a ruptura da descontinuidade de um ser. Isso, em condições a que Bataille chama de espetaculares, que seriam as que determinam e expõem a gravidade do momento e a condição coletiva da religião, mas que de todo modo, seriam aquilo que promove uma experiência no “mais secreto do ser dos assistentes”⁵

Não se trata das atividades intelectuais as que a cena sacrificial pretende acionar. “O mais secreto do ser dos assistentes” não lida com questões intelectuais. Para Bataille, a

experiência interior é a experiência religiosa, e esta tem mais conexões com a animalidade do que com a racionalidade. Esse autor vê nas grutas de Lascaux um paradigma do momento de afirmação do que é propriamente o humano, quando se confrontam medidas do ser humano em relação aos deuses e os animais – estes ocupando o mesmo espaço, o do interior da caverna, o espaço do sagrado e do sacrifício, profundamente interligado ao espaço da arte. A animalidade, no pensamento de Bataille, se relaciona mais ao sagrado e à religiosidade, ao excesso e ao transbordamento, que ao mundo das interdições, das medidas e do trabalho – o mundo exterior. A contradição entre interdito e transgressão é fundamental na questão do erotismo. A transgressão “suspende o interdito sem suprimi-lo”. Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões”,⁶ onde Bataille também vislumbra os indícios da cumplicidade entre a lei e sua violação. O papel do interdito é o de tornar possível uma ordem tranquila, sobre a qual o mundo ativo pudesse se erigir. Mas os interditos não vieram de fora, e sim de uma pulsão interna, assim como o desejo de transgredi-los. A experiência do erotismo seria a superação da angústia que funda o interdito pelo prazer de sua transgressão.

Grande caixa sentada parece viver essa experiência interior de produção de limites e desejo de transgredi-los. Os limites perpendiculares apenas estão lá em reverberação das convulsões que contêm. A *Grande caixa* é uma experiência de erotismo, mas, como rede de significantes colocados em movimento, bem ao modo dos deslizamentos dos significantes na literatura praticada por Bataille, é também uma experiência de sacrifício, de sadismo com o envolvimento de alguma dor – as convulsões se estruturam como pregas pressionadas por ferragens. O próprio Bataille relaciona as transgressões de Sade na proporção das interdições do cristianismo.

Grande caixa sentada foi, de fato, o primeiro título de *Olympia sentada*. *Olympia* foi *Grande caixa* até o momento em que, durante a montagem, no espaço da exposição, ainda envolta em seu papel glacini em meio às outras embalagens dos demais trabalhos que participariam da mostra, aconteceu a conversa com a curadora Marisa Florido. Falei à Marisa sobre as relações que percebia entre as convulsões gozosas contidas pelas linhas ortogonais e as idéias de Bataille sobre erotismo, transgressão e

interdito. Marisa, que conhece bem meu trabalho, falou-me de um texto de Thierry de Duve, em que ele comentava sobre o rubor da Olympia na pintura de Manet (*Olympia*, 1863). Para De Duve, o fato de ser apenas superficial a contenção da mulher nua recostada seria traído pelo rosado das faces, que traduziria seu “estado alterado” (para usar uma expressão de Bataille) pela exposição ao olhar do observador – prazer, angústia, ou ambos, se a questão se dá na economia erótica e no âmbito do olhar em mão dupla. Lembramos, Marisa e eu, minhas pequenas pinturas nuas – mas toda minha série *Nuas* (2002) junto com a *Grande nua na poltrona vermelha* (2009) compareceria nessa chamada, que como imagens sintoma, no registro que penso minha produção, agregam a função do olhar no sentido pulsional mais amplo que lhe dá o pensamento lacaniano – tanto como filtrante do mundo, segundo escolhas ditadas pelo outro que me habita, quanto no sentido do olhar com o qual o mundo me olha em retribuição àquele com que o perscruto.



Sem título, série Nuas, 2002
óleo sobre tela
22 x 13 cm



Sem título, série Nuas, 1999,
óleo sobre tela,
17 x 17 cm



Grande nua na poltrona vermelha, 2009, Cavalariças, EAV/Parque Lage

É o mesmo Bataille que diz que apenas a arte é capaz de dar conta dessa dupla demanda da angústia que produz o interdito e do desejo que produz sua transgressão; do desejo de ser descontínuo, indivíduo único, diferenciado, e simultaneamente, perder-se na continuidade mortal com o todo, em que, paradoxalmente, fervilha a vida.

Foi o que depreendi da rápida e mobilizante conversa com Marisa, ou foi o que desejei compreender. Manifestei, naquele instante, minha absoluta empatia e felicidade com o *link* proposto. A curadora, então, olhou-me com olhos cúmplices e sugeriu a troca do título: *Olympia sentada?* “Perfeito!”. A troca foi feita na hora junto à produção do evento e considerei o episódio um golpe da sorte e do acaso objetivo – uma inspiração. Muito ao meu gosto e na tradição Surrealista, se a alguma tradição pertencesse.

¹ BARTHES, ROLAND. *A metáfora do olho*. In: BATAILLE, Georges, **História do olho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

² NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo: Cia das Letras. 1995. Pp.85-86.

³ BARTHES, *Op.Cit.* p.124.

⁴ FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

⁵ BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM., 1987.

⁶ *Ibid.* P.33

Bibliografia:

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: 1987.

_____ **A historia do olho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____ **Lascaux or the birth of art**. Lausanne: Skira, 1955.

DE DUVE, Thierry. **Voici, 100 ans d'art contemporain**. Bruxelles: Ludion/Flammarion, 2000

FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LACAN, Jacques. **O seminário Livro11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Cristina Salgado

Estudos na EAV/Parque Lage-RJ; Mestre em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ); Doutora em Artes Visuais (EBA/UFRJ). Expõe desde 1980. Dentre as principais coletivas está Panorama da Arte Brasileira(MAM-SP). As individuais, mais recentes são *Vista*, na Casa França-Brasil e *Nudez e Imagem* pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2010–BH. É professora no Instituto de Artes/Uerj desde 1997 e no Departamento de Artes e Design/PUC desde 1993.