



4

CRISTINA SALGADO

0,54 1,03 0,56 1,07 0,74 0,86 0,97 0,88

15) cadeira
belegum

16) cadeira
bunny

17) banco longo
de 55k

18) banco ali
quadrado
de 30x30x30

19) cadeira
bunny

20) 2 bancos
plasticos
brancos

21) banco longo
de 55k

barleu
EDIÇÕES

*Abra parênteses,
a vida, feche parênteses.*

ANDRÉ BRETON

A ANATOMIA DO OLHAR

TANIA RIVERA

Toda a obra de Cristina Salgado é trabalho pulsional. Trabalho do corpo, trabalho de memória no qual as pulsações do desejo elaboram-se na arte. Por isso seus desenhos e suas esculturas carregam uma intimidade rara na arte contemporânea brasileira. Tudo aqui é visceralmente íntimo e nada é gratuito, pois a implicação da artista em sua busca poética é profunda e radical.

O corpo está sempre presente, portanto, mas não se trata de trazer o corpo da própria artista em performances ou autorretratos. A obra de Cristina *encarna-se* de outro modo, muito mais sutil e complexo, em um jogo de imagens, texturas, luz e dobras. Não se trata jamais de expor sua intimidade, mas sim de entreabrir algumas pequenas dobras da carne do mundo e nelas inserir algum corpo (um corpo de ninguém – mas que pode, estranhamente, tornar-se *meu*).

• • •

Se Cristina “precisa da figura” – como afirma ela mesma – não se trata jamais de qualquer concessão mimética ao mundo externo, e sim da busca premente, e sempre a se refazer, de um “modelo interior”. É nessa postura ética e poética, mais do que em qualquer aspecto formal, que reside sua proximidade com os fundamentos do surrealismo. Como dizia André Breton em 1928, em *O Surrealismo e a Pintura*, um grave mal-entendido marca a questão da figuração na arte. Percebendo que o homem só é capaz de reproduzir a imagem daquilo que “o toca”, os artistas teriam cometido o erro de buscar seu modelo exclusivamente no mundo externo. Optaram, assim, por um uso muito pobre de seu “poder mágico” de figuração, fazendo-o servir à mera conservação e fortalecimento do que existiria sem eles. Diante de um mundo externo que pareceria cada vez mais suspeito, os pintores surrealistas não mais aceitam tal “sacrifício” – e passam a assumir “um modelo puramente interior.”¹

¹ BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard (folio essais), 2006, p. 14-15.

Orientando-se pelo modelo interior, a figuração faz algo existir *com o artista* – e jamais em nome da realidade nela mesma. Trata-se de buscar a imagem *dentro de si*, em uma fidelidade extrema consigo mesmo – e assim, chegar talvez a transformar a própria realidade. É nesse sentido que Cristina Salgado está sempre procurando algo, que seria uma espécie de imagem primordial ou “imagem primeira”, como diz ela, em um processo que se assemelharia àquele da associação livre, envolvendo pensamentos e imagens, significados e emoções que emergem na lida constante com os materiais e que talvez neles se depositem, carregando cada peça de uma densa carga vivencial.

No entanto, tal fidelidade radical a si mesma não consiste em uma reprodução autobiográfica a reafirmar seu lugar no mundo – trata-se, antes, de se estranhar e de reconstituir na arte algum lugar ficcional que permanece sutilmente apontado, sem jamais chegar a se constituir como narrativa. Em contraste com uma Louise Bourgeois, por exemplo, que constrói e repete curtas histórias de sua infância de modo a constituir uma espécie de base pessoal (ainda que ficcional, em alguma medida) para sua obra, Salgado nada diz sobre sua própria vida. De seu repertório emana, contudo, uma estranha força narrativa, a sugerir enredos delicados ou fantásticos, mas sempre abertos, à espera de um outro que os imagine.

De seu universo um tanto onírico, podem surgir vestígios autobiográficos como um retrato da artista quando criança, de mãos dadas com *mamãe*, ou a cama na qual dormia em sua infância e adolescência, por exemplo, em *Menina rezando em sua cama*, trabalho exposto em 2001 no MAC – Niterói que constitui sua obra mais autobiográfica. Mas o que teria feito a menina (tornada mínima bonequinha) rezar em sua caminha de metal, apontada por aquele dedo talvez inquisidor (e estranhamente erótico, com sua sombra fálica) que pende de um volume quase amorfo e cor de pele, preso à cama de metal e ao teto em equilíbrio precário? Cabe a cada de um de nós imaginar uma resposta – ou nada imaginar e deixar-se tomar, simplesmente, pela atmosfera mágica e íntima dessa instalação.

A frequente referência à figura da mãe – *mamãe*, como diz ela às vezes, com um tímido sorriso marcando um toque de humor – declina-se em uma série de figuras femininas: corpos nus, scarpins, pelos e bolsas, dedos de unhas vermelhas, pernas, pele, sutis mamilos. Ou vulvas que, formadas por diversas camadas de tapete, borracha amassada e pelos, podem também ser cabeças pudicamente cobertas por lenços (nos *Rostos* de 2006). A referência autobiográfica assumida no raro uso de fotografias e objetos pessoais não é suficiente: a memória é trabalho corporal a se fazer com elementos do mundo, ela pede encenações sucessivas e objetos múltiplos, ela não cansa de refazer o corpo, no mundo.

Trata-se, nessa lida constante, de (re)construir uma imagem primordial: aquela da mãe perdida, a mãe da infância, que nunca é exatamente a mãe mas alguma coisa fundamental que às vezes parece ser parte de nós

P 48

Dedos cálice, 2002/2014

técnica mista

dimensões variáveis

Chalice fingers, 2002/2014

mixed media

variable dimensions

P 51

estudos para *Menina rezando em*

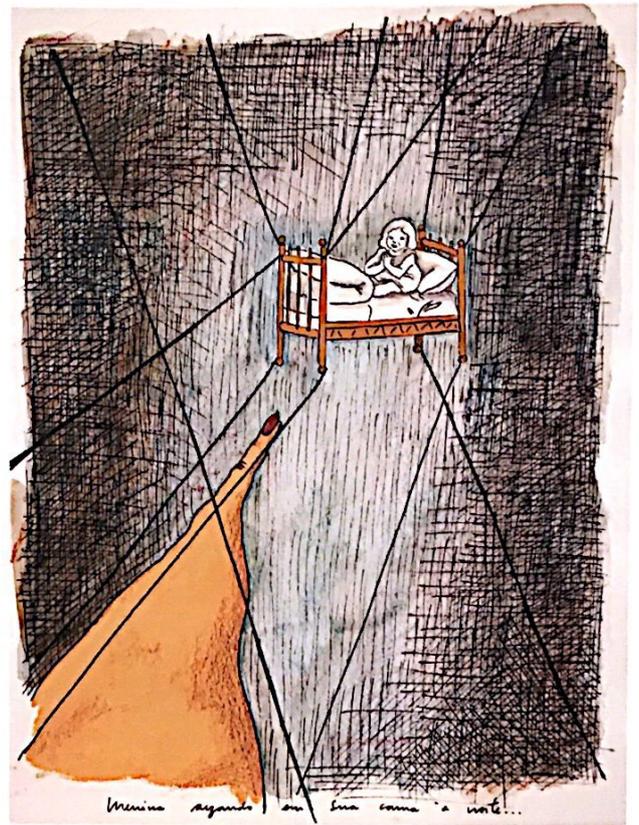
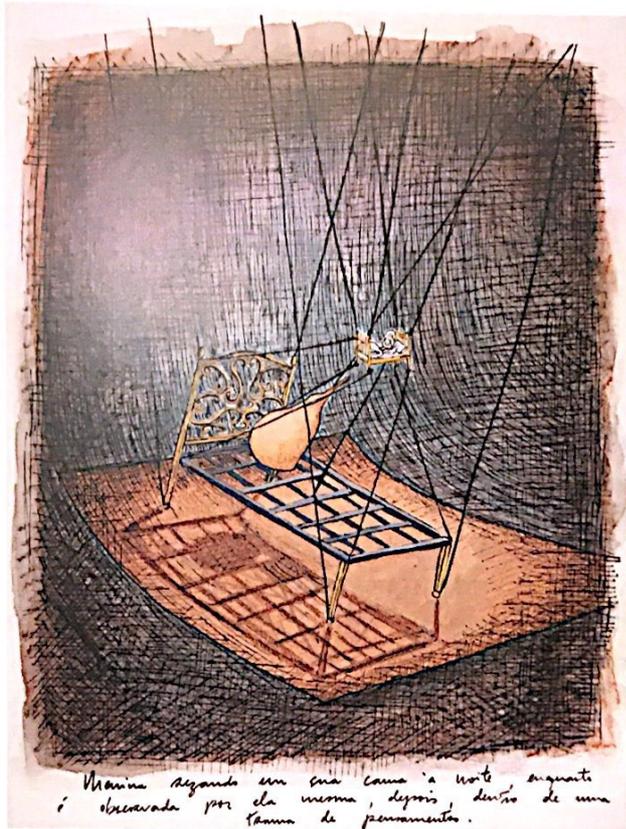
sua cama, 2001

nanquim e lápis aquarela sobre papel

studies for *Girl praying in her bed*, 2001

ink and watercolor pencil on paper

32 x 24,5cm



mesmos. Mas não basta torná-la imagem: é necessário *reencarná-la*. A tarefa é no fundo impossível, obrigando-nos a girar em torno dela em infinitas variações, em um trabalho incessante do qual com frequência Cristina resalta o caráter corporalmente doloroso – óbvio quando envolve esculturas em ferro ou a manipulação de longas e pesadas tiras de tapete, mas presente também em cada pequeno desenho, na lida constante entre a matéria e o corpo. Negando a aparente facilidade do automatismo surrealista, a dor afirma com radicalidade o caráter material e temporal do processo da artista.

A mãe e o mundo – talvez seja este o tema infinito da obra de Cristina Salgado. Entre um e outro, a mãe e o mundo, apresentam-se múltiplas dobras, fricções, carícias, contatos e intervalos nos quais se perfila delicadamente a própria artista, convidando-nos a disso tomar parte.

...

P 52

Homem bebê,
série *Instantâneos*, 2002
técnica mista
Baby man,
Instantaneous series, 2002
mixed media
75 x 50 x 26cm

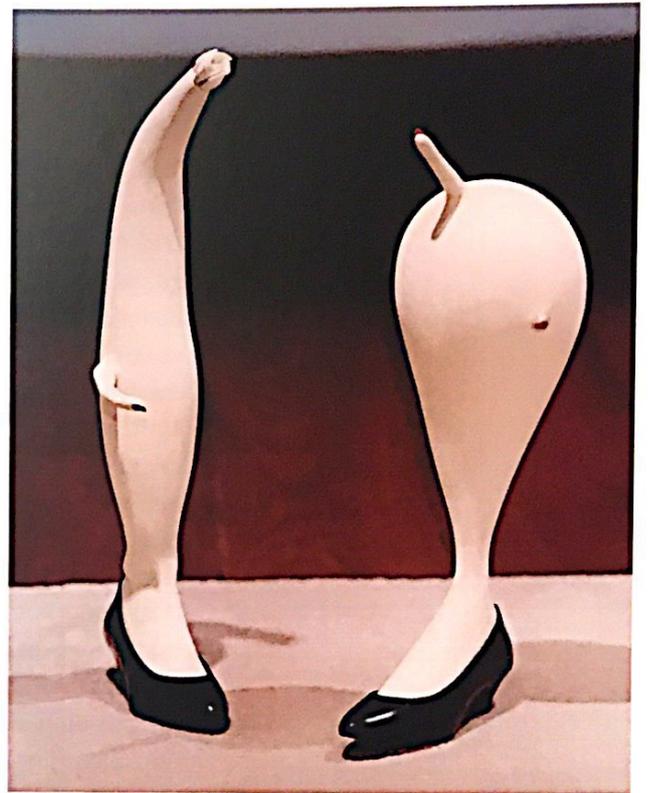
P 53

Sem título (Pernas-tapete),
série *Nuas*, 1999
técnica mista
Untitled (Legs-carpet),
Nudes series, 1999
mixed media
65 x 25 x 12cm
58 x 25 x 20cm

Por isso, tudo na obra de Cristina Salgado nos é estranhamente familiar. Suas imagens-corpo trazem figuras reconhecíveis, mas deslocadas de modo a provocar alguma inquietação. Elas exploram o terreno no qual o mais familiar conjuga-se ao mais estranho – aquela dimensão fundamental à arte na qual familiar e estranho conjugam-se na mesma palavra, o *Unheimliche* de que fala Freud no conhecido texto “O Estranho”, de 1919. Assim, um cálice comum pode tornar-se um dedo feminino arqueado, hiperrealista em sua textura e cor de pele, com uma longa unha vermelha, em *Dedo-cálice (Nuas, 1999)*. E das pernas calçadas com meias e sapatos de verniz masculinos pode brotar, logo acima dos joelhos, o corpo de um bebê, com o formato muito comum de um boneco infantil (*Homem bebê, 2002*).

Uma desnorteadora reconstrução do corpo apresenta-se em peças como *Pernas-tapete*, de 1999. O familiar escaquin preto fornece a base de duas pernas bem torneadas, das quais emergem os já conhecidos dedos de unha vermelha, ao lado de um delicado mamilo. A ponta de uma das duas peças que repousam sobre um pequeno tapete cor de rosa termina-se por um estranho conjunto de folículos que, como pétalas, tomam o formato aproximado de uma flor semiaberta.





A mesma “pele” cuidadosamente criada em *papier maché* recobre as figuras da série *Instantâneos*, de 2002. Como enormes batatas, massas volumosas pendem do teto ou de hastes que as prendem na parede, e de uma delas (*Batata Doce*) pendem, como tetas na barriga de uma vaca, dedos muito longos, de unhas vermelhas. Desses volumes abstratos de formato estranhamente orgânico, brotam assim elementos figurativos. Na mais poética dessas peças, *Moça*, o corpo esguio de uma boneca nua tem no lugar da cabeça um desses grandes volumes – dessa vez, um buraco lhe dá o formato aproximado de uma grande rosca. Entre o informe e a figura, o corpo apresenta-se aqui fortemente estranhado.

Na extraordinária série *Humanoinumano*, de 1995, tal estranha potência da figuração é explorada de outra forma, e com extremo lirismo. Ela fragmenta e reconstrói o corpo em membros isolados, moldados em ferro fundido a partir de ex-votos, a se unir por longas vigas de aço (uma cabeça delicada pende de pernas em caminhada, por exemplo, em *Sem título (Pernas-cabeça)*), ou a se conjugar de modo a fazer pequenas mãos emergirem em lugar de olhos (em *Olho-mão*).

O corpo se inquieta também, declinando-se entre o humano e o inumano, entre o orgânico e o autômato, na singela figura de boneca que fornece

o molde da série *Meninas* (1993). Seu pequeno corpo é fatiado no sentido horizontal e as diferentes camadas são giradas (em *Sem título (dividida)*), ou seu tronco é serrado no meio para receber uma haste de aço a distanciar a parte superior do resto do corpo (em *Sem título (alta)*). Em *Sem título (com barra)*, sua cabeça é quase comicamente atravessada por uma grossa barra de ferro. Retomadas em 2014 como *Meninas da Pavuna*, as bonecas de ferro ganham, nas frestas entre as partes recortadas do corpo, as dobras quase orgânicas do tecido de borracha cor de pele que está presente em boa parte da produção da artista a partir de 2010. Assim como a boneca dá notícias do sujeito vivo, estranhando-o, a borracha plissada dá notícias, de modo inquietante, de nossa pele e de nossas vísceras.

Com frequência a obra de Salgado segue a lógica da conjunção de imagens díspares caras aos surrealistas, que citam Pierre Reverdy para afirmar que a imagem nasce “da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas”, e de tal modo que “quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá”². Negando o caminho do automatismo, convocado nos *cadavres esquís* e demais jogos surrealistas para provocar tal centelha poética entre elementos distantes, Cristina parece ter profunda consciência da necessidade de tal conjunção se tornar um encontro “justo”, exato. Suas assemblages parecem de fato transformar a realidade do objeto, mas de um modo que se revelaria – estranhamente – familiar ao objeto, como se os cálices todos tivessem sempre servido para receber dedos a se entrelaçar, debruçando-se sobre suas bordas de vidro colorido (como em *Dedos cálice*, 2002/2014).

Na assemblage *Mamãe*, de 1998, a organicidade exuberante de um volumoso seio equilibra-se no estrito construtivismo de três tornos empilhados. Entre humano e inumano, entre corpo e objeto, algo se equilibra estranhamente mais de maneira justa – e por vezes com um discreto humor.

• • •

A obra mais estranha – e uma das mais belas – de Salgado parece-me ser *Vista*, uma instalação realizada no cofre da Casa França-Brasil em 2010. No estreito recinto de pé-direito altíssimo, ao cruzar – com o olhar, com o corpo – a pesada porta que o delimita, deparo-me com um painel vertical abstrato a cobrir toda a parede frontal com dobras infinitas de borracha em tons de carne e pele. O imponente prédio neoclássico revira-se assim em um pequeno compartimento, habitualmente escondido, no qual se revelam as vísceras quase humanas, a biologia secreta dessa arquitetura. Como um segredo cuidadosamente guardado no cofre, de repente brota, por entre essa textura revulsão, um grande olho.

Eu, que pensava estar ali vendo algo, de repente sou olhada por aquela dobra da cena do mundo. Em *Vista*, explicita-se, assim, uma aspiração

central no trabalho da artista: aquela de revirar o terreno cotidiano da visão para fazer-nos adentrar o campo do olhar – no qual, como diz Jacques Lacan, revela-se que eu não sou o ponto de vista magnânime pelo qual posso ver o mundo à minha volta, mas *sou olhado* de algum ponto do mundo. Essa irrupção do sujeito na cena do mundo, que já era o que Freud buscava apontar em sua noção de Estranho, parece ser a condição implícita de toda a obra de Cristina Salgado. Em *Vista*, explicita-se tal dimensão estrutural de busca da presentificação do sujeito – em nós, fora-dentro dos trabalhos neles mesmos. E é nisso, fundamentalmente, que a busca poética da artista afirma, sem medo, um diálogo constante com a psicanálise.

Ver para Olhar tornou-se justamente o título da exposição realizada em 2012 no Paço Imperial. Bancos e cadeiras diversos, enfileirados, sustentam armações retangulares de madeira no formato aproximado de gavetas. Transpassa-as uma longa lança de metal. Em cada uma delas há um buraco pelo qual passa um potente fecho de luz a atravessar toda essa montagem para refletir, no dorso de uma poltrona vermelha, uma fotografia antiga da artista, criança, de mãos dadas com sua mãe. Na extremidade oposta, uma pequena poltrona coberta de nosso já familiar tecido emborrachado, a poucos metros do refletor e da ponta da lança, marca o ponto de vista



de quem tenta ver mas, em um trabalho de memória que revira seu lugar no mundo, termina por ser olhado. As posições de quem olha e de quem é olhado parecem reversíveis – ambas situadas pelas poltronas que marcam um lugar íntimo para o sujeito – entrelaçando a poltrona-corpo à poltrona-fotografia, o lugar vazio do sujeito a seu lugar ao lado da mãe. Mas entre um e outro, algo se recusa à visão. É impossível ver ao mesmo tempo todos os elementos da instalação. Do ponto de vista da cadeira de carne, o dorso das gavetas torna-se mera superfície bidimensional repetida, velando a imagem refletida sobre a poltrona vermelha. Do ponto de vista da imagem refletida, por sua vez, a poltrona-carne torna-se invisível diante da saturação de volumes enfileirados.

Além disso, *Ver para Olhar* realiza uma operação topológica, ao fazer da tela, da neutra superfície de projeção bidimensional, uma sucessão de camadas tridimensionais, de gavetas. Essa instalação afirma que não é apenas o modelo, o referente da representação, que deve ser tornado *interno*, como queriam os surrealistas. O próprio suporte de representação deve tornar-se *interior*. É necessário fazer dele um amplo espaço de gavetas infinitas, que são, elas mesmas, personagens, pois estão “sentadas” sobre bancos e cadeiras (lembrando, talvez, a tela de 1957 em que René Magritte põe caixões “sentados” nos lugares dos personagens de *O Balcão* de Manet).

Como aparato topológico, *Ver para olhar* nos lança em um estranho jogo espaço-temporal no qual somos convidados a nos colocarmos alternadamente na posição de quem vê e aquela de quem é olhado. Entre uma e outra, desdobra-se o espaço da memória, no qual podemos também nos movimentar, entre “o que vemos e o que nos olha”, para citar o título com o qual Didi-Hubermann retoma a teoria de Lacan. Por entre os elementos deste espaço, a busca da imagem encarnada se reafirma de modo um tanto irônico no toque dramático do intenso fecho de luz, deixando entrever uma certa desconfiança crítica. A imagem – parece afirmar este trabalho – está sempre *além*.

Nessa sofisticada montagem conceitual e escultórica, pode parecer tratar-se de um circuito fechado do sujeito à mãe. Trabalhos e projetos mais recentes de Salgado revelam, porém, janelas insuspeitas. Agora *a mãe contempla o mar*, como afirma o título da exposição de 2014 na galeria Laura Marsiaj. Em desenhos como *La Mer* e *Família*, o mar aparece como quadro ou janela na parede, revelando-se por entre uma grande massa esburacada cor de pele (a mãe, talvez). Novos projetos de instalações fazem a artista filmar o mar (posto em movimento pelo ponto de vista de uma lancha) e também uma cachoeira, brincando com as duas direções opostas de movimentação da água para fora do espaço imagético.

Surge uma abertura para a vasta imensidão do mar (*la mer*), azul e movente, no qual desemboca a mãe (*la mère*) – e com ela, em torno dela: o mundo.

• • •

P 57

Família, 2012

guache e nanquim sobre papel

Family, 2012

gouache and ink on paper

30 x 40cm

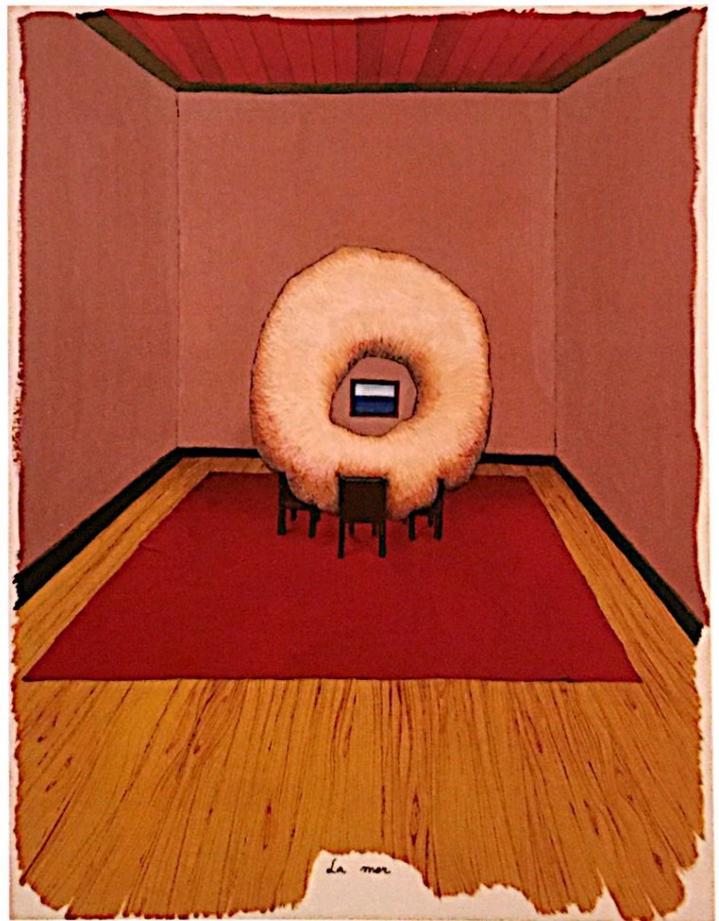
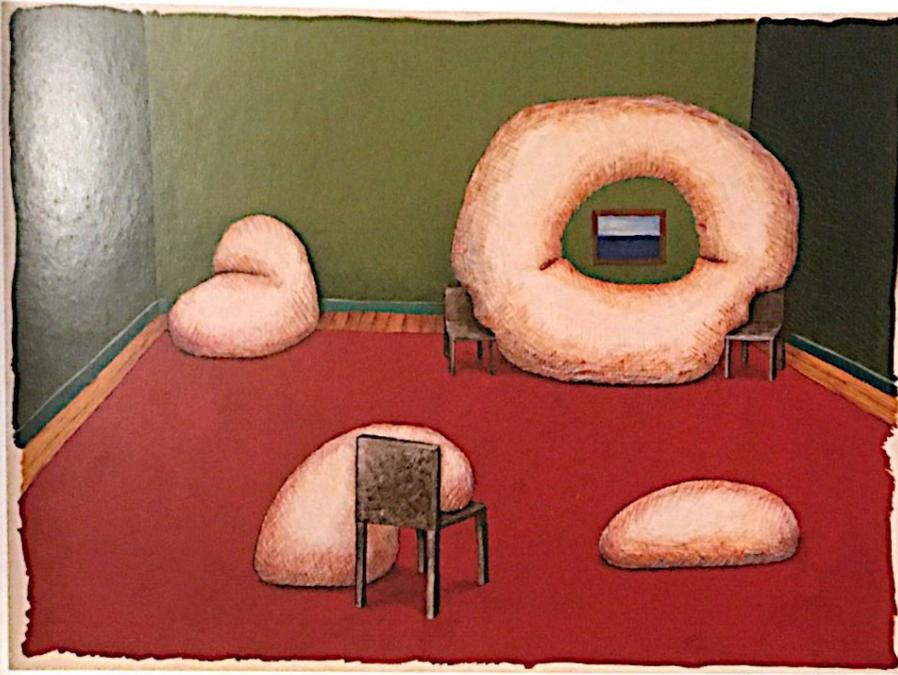
La mer, 2012

guache e nanquim sobre papel

La mer, 2012

gouache and ink on paper

40 x 30cm



La mer



O papel de Roberto Magalhães na formação da artista é sempre reafirmado, com afeto – como uma homenagem, ela deu o nome do mestre a seu único filho. No tom surrealista do trabalho de Magalhães, Cristina sem dúvida encontrou um solo propício para o desabrochar de seu repertório, durante o período em que frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, nos vibrantes anos da direção de Rubens Gerchmann. Naquele momento em que o conceitualismo tomava um papel quase hegemônico no cenário artístico carioca, é notável a irrupção de uma prática sistemática de desenho figurativo no Parque Lage, em direções variadas que preparam o terreno para a posterior volta à pintura marcada pela exposição *Geração 80*, da qual Cristina participou com três trabalhos.

Longe de experimentar procedimentos surrealistas com seus alunos, ou de discutir com eles questões teóricas ou técnicas, Magalhães exercia um delicado acompanhamento do trabalho de cada estudante, respeitando a busca individual e prezando a máxima liberdade. Segundo Cristina, seu único lema, que talvez ressoasse de alguma maneira em seu ensinamento, seria o da “plena atenção e completa compreensão” do budismo – que curiosamente contrariaria toda a defesa do automatismo, do sonho e do devaneio realizada pelo surrealismo.

Tal lema talvez reverbere na desconfiança da artista em relação à expressão, que impede que sua poética se esparrame em referências autobiográficas e faz com que a “necessidade” de figuração por vezes se afirme dialeticamente na abstração (ou na quase-abstração) presente em seus trabalhos compostos da sobreposição de camadas de tapete. Eles se iniciam com perfis corporais bem recortados, em escala humana, nas *Mulheres em Dobras* (2006) que são afixadas nas paredes, como quadros, para se redobrar e espalhar no chão nos quase 9m² de *Escultura como imagem*, trabalho de 2008 com o qual Salgado concluiu a tese de Doutorado de mesmo título, defendida em Linguagens Visuais na EBA – UFRJ e orientada por Glória Ferreira, e que em seguida foi mostrado no Paço Imperial. Entre escultura abstrata e imagem, essa obra toma o espaço com cores e texturas que convulsionam nosso olhar, até revelar em uma de suas extremidades, pendendo de uma de suas duas pontas suspensas por fixação na parede, contornos de pés humanos. Da outra ponta, paralela a esta, pendem várias camadas de perfis esquemáticos de rostos.

Como na *Obra-prima ignorada* de Balzac, trata-se de buscar fazer uma mulher cujos olhos estejam úmidos, cuja carne “esteja agitada”³. Uma mulher, um quadro que respire. Após trabalhar dez anos em sua tela, Frenhofer (o personagem que Cézanne afirmava ser ele próprio) mostra-a enfim a seus amigos Porbus e Poussin, que nela encontram “um caos de cores, de tons, de nuances indecisas, uma espécie de névoa sem forma”. Em um canto da tela, porém, subitamente revela-se um pé, “um pé delicioso, um pé vivo!”. Porbus grita, então: “Há uma mulher aí embaixo!”⁴

³ BALZAC, Honoré de. *Le Chef d'oeuvre inconnu*. Paris: Mille et une nuits, 1993, p. 25.

⁴ Idem, p. 47.

p 58
Escultura como imagem, 2008
detalhe da instalação
Paço Imperial, Rio de Janeiro
Coleção do Museu Nacional do Conjunto
Cultural da República
Sculpture as image, 2008
installation detail
Paço Imperial, Rio de Janeiro
Collection of the Museu Nacional do
Conjunto Cultural da República

De maneira análoga, por baixo da *Escultura como imagem* talvez haja uma mulher.

Embaixo (ou em cima, ou por dentro) da escultura, há imagem. Mesmo quando ela não é figurativa – ou melhor, sobretudo ali onde ela não é figurativa – ela encarna algo vivo, uma biologia, uma carne “agitada” como aquela buscada por Frenhofer. Para chegar a algo vivo, a uma presença, pode ser necessário, paradoxalmente, prescindir da figuração – ou melhor: reafirmá-la, mas minimamente. Na proposição poética e conceitual “escultura como imagem”, trata-se, assim, de uma espécie de *Minimal Figuration* (se o leitor me permitir brincar com a expressão *Minimal Art*).

A passagem assim aberta entre figura e carne é uma atitude que afirma a figuração, mas ao mesmo tempo revulsiona-a criticamente, redobrando-a em camadas e curvas, em uma elegante biologia (não posso deixar de lembrar: Cristina cursou biologia e formou-se bacharel em genética, mas afirma que o que lhe interessava no curso eram os tecidos internos do corpo).

As tiras de tapete, sobrepostas, em alguns pontos estão firmemente atadas por grandes pinos, e em outros curvam-se em círculos espessos, dando lugar a buracos por vezes delimitados por tubos de borracha (formando alvéolos, talvez, ou respiradouros pelos quais a obra absorve e devolve o ar a seu redor). Como a pele e as mucosas, o tapete toma o lugar de um fora-dentro do corpo, realizando a transição entre corpo e mundo muitas vezes evocada na arte brasileira, especialmente através da estrutura retorcida da fita de Moebius que tanto interessava a Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Grande nua na Poltrona Vermelha, instalação realizada em 2009 nas Cavalariças do Parque Lage, é um dos raros trabalhos *site-specific* de Cristina Salgado. Em um divertido diálogo com a tela *Grande nu na poltrona*, pintado em 1929 por Picasso, a artista retoma tiras semelhantes àquelas de *Escultura como Imagem*, fazendo-as subir o enorme pé-direito (de 10 metros) da galeria e recostar-se em uma poltrona coberta de tecido vermelho. Extremidades recortadas em pernas e pés espalham-se, espaçosas, pelo chão de tábuas, enquanto um perfil de rosto branco recosta-se nas costas da poltrona. Outros perfis pendem das longas e dramáticas fileiras de tiras verticais, quase alcançando o solo. Também presente no óleo de Picasso, um espelho de parede rebate fragmentos da cena.

Aqui, todo o espaço da galeria transforma-se em uma das cenas de interior muito presentes nos desenhos feitos pela artista nos anos 1980. A poltrona, que em um desenho sem título de 2003 possuía braços, cabelos e bolsa – além de calçar escafpins – transforma-se em um móvel real. Em cima e em volta dela o tapete, que costumava desde os primeiros desenhos da artista delimitar no espaço pictórico uma espécie de terreno de intimidade, aqui se convulsiona e redobra em corpo e volume.

Todo o espaço torna-se corpo, então, crescendo por entre nós (e talvez, quem sabe, *dentro de nós*).

• • •

P 61
Levitanda, 1996
pastel seco sobre papel
Levitating, 1996
dry pastel on paper
100 x 70cm

Cristina diz buscar tornar sensível a “epiderme dos objetos”. A pele está fora, o objeto está dentro – e o mundo convulsiona-se em dobras sem fim.

Mesmo antes de a artista começar a usar o tecido de borracha cor de pele, plissado e eventualmente fixado por pinos em alguns pontos, suas cenas já traziam convulsões como a da mulher em *Levitanda* (1996) e *Mulher contrária* (1989). Algum espasmo se anuncia em seus desenhos de pequeno formato, às vezes em elementos arquitetônicos, mesmo quando a mulher está imóvel. Mesmo ali onde não há dobra explícita, visível, o olhar pode trazer alguma convulsão.

A fixidez extrema de alguns nus parece-me agora à beira de uma forte convulsão. Nas séries *Carimbos Barcelona* (*Moça sentada-Cavaleiros-Venus*, 2012) e *Carimbos Londres* (*Venus-Metrô*, 2007), as figuras emblemáticas da Vênus de Médici e do cavalo em movimento das famosas cronofotografias de Eadweard Muybridge, são impressas com carimbos de modo a formar repetições e sobreposições que transformam sua imobilidade gráfica em carne, em movimentação interna, em pulsação orgânica.

Cristina evoca Hans Bellmer com uma repulsão que não deixa de trair algum fascínio, como ela própria reconhece. Retorcidos ou quase perversamente amarrados, mostrando a carne humana como coisa quase informe, os corpos femininos do artista polonês ressoam nas dobras da epiderme dos corpos e das esculturas de Salgado.

Se a beleza tem que ser necessariamente convulsiva, na célebre afirmação de Breton, a arte de Cristina Salgado opera redobramentos e revulsões sem fim para convocar o corpo, em sua materialidade desejan-te, a desdobrar sobre o mundo sua móvel epiderme.

Trata-se de retorcer a cena do mundo – e de nos forçar a reconhecer nela uma estranha e bela anatomia do desejo.

TANIA RIVERA é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora dos livros *Arte e Psicanálise* (2002), *Guimarães Rosa e a Psicanálise* (2005) e *Cinema, Imagem e Psicanálise* (2008, todos por Jorge Zahar Editor), além de *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, Editora da UFF) e *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013, CosacNaify).

