

O CORTE E A ESCALA: OS READY-READYMADE DE CRISTINA ATAÍDE

Anti-escultura ou escultura-escultura? Made in Readymade ou ready-Madein? Que importa o rótulo diante da extraordinária evidência plástica destas peças? Mas como aconteceu isto?

Pegue-se num readymade e aplique-se-lhe o fazer do readymade: obtém-se um ready-readymade, quer dizer um monstro, uma subversão do objecto duchampiano, um objecto artístico. Pois se trata de fazer um readymade, o que é contraditório. Duchamp contra Duchamp depois de Duchamp: o ready-readymade é um pós-readymade.

A ideia (forte) consiste em construir um objecto "já feito": transformar o "já feito" em "fazer", em "processo de criação", reduplicar o readymade a partir de zero numa matéria nova, transferir-lhe o poder provocatório para a força de presença. Conceber em actos de escultura as decisões instantâneas que presidem à escolha de um readymade. Não é, pois, um tradicional esculpir mas, antes de mais, um atto mentale.

O utensílio obedece a um princípio de economia das formas: no seu delineamento não deverá haver nem perda nem desperdício, por razões apenas funcionais. Quando, graças à descontextualização e ao isolamento, o readymade abstrai perceptivamente a finalidade das formas, estas tornam-se puras: o seu nexa apertado deixa de ter outra razão de ser que não a formal, prestes agora a adquirir liberdade e valor estéticos. Um saca-rolhas é quase um objecto de arte. Múltiplos utensílios e peças industriais (senão todos, em certas condições) são quase objectos de arte. Dois camiões ondulando na auto-estrada dançam.

Cristina Ataíde converte o princípio funcional em princípio estético: exige a economia máxima das relações forma/volume, forma/massa, volume / massa.

O primeiro operador desta conversão é a escala. Não basta a economia funcional para transformar o readymade em escultura, é preciso tirar-lhe a neutralidade e a indiferença, enxertar-lhe um princípio de adesão. É o que realiza a escala de Cristina Ataíde.

A escala não é calculável matematicamente, pois é o foco da adequação dinâmica do espaço do espectador ao espaço da obra. A escala é o olho tornado corpo. É o que faz com que o corpo do espectador entre numa relação osmótica com o espaço da obra. O tamanho objectivo contribui ou resiste à adesão, mas não a provoca. Uma escultura monumental não induz necessariamente um sentimento de monumentalidade.

Ora o poder indutor destes objectos parece nascer precisamente das suas dimensões objectivas: como se tudo o que mantém o readymade à distância (presença sem contacto) se transformasse em motivo de comunicação. Entre o brinquedo e o utensílio, estas peças têm uma escala (repare-se: o readymade não tem escala) que as leva a comunicar imediatamente com o espaço do espectador. Por isso podem ser materialmente íntimas, ou à espera ou esfusiantes, ou muitas outras coisas, sem que se saiba porquê: o princípio de adesão introduz um factor de indeterminação. A relação forma/volume parece feita para aquela escala, quer dizer, por ela, inexplicavelmente. Daí a sua fortíssima presença corporal.

O segundo operador de conversão é o corte. O corte não se limita, por exemplo, a abrir com a lâmina uma secção cónica na pedra; pode ser o contrário: fechar um buraco ou dois numa peça de guindaste, eliminando elementos a mais na economia das formas. Trata-se, em todos os casos, de imprimir à geometrização das formas, uma direcção contrária, a espacialização (escultórica) da geometria. Por isso o corte quebra simetrias, cria fragmentos (ready made!), desenha inacabamentos ("já-feitos"): o corte solta as formas e massifica a massa, trazendo um outro factor de indeterminação.

Tanto mais que, ao interromper uma forma, acrescenta um elemento multiplicador de outras formas; ao desfazer uma simetria, instala outras. Cada um destes objectos, na sua simplicidade aparente, envolve-se no entanto por toda uma rede de formas geométricas invisíveis. Por isso parece repousar, como um resto, como um signo visível, como o que ficou de uma misteriosa, intensa, complexíssima combinatória de geometrias no espaço.

o corte leva ao extremo o princípio da economia: a fragmentação geometrizada das esculturas cria uma relação dinâmica entre as formas, o peso e a massa.

Como se esta, tendo sofrido um corte, proporcionasse agora a melhor difusão de formas no espaço, para além do objecto. A elegância torna-se leveza e não-gravidade, lembrando às vezes os objectos construtivistas de El Lissitzky. A escala oferece o nexa exacto para o conjunto das relações volume/peso/forma/força que o corte dinamiza projectando-o no espaço: e as peças descolam, deixam de estar submetidos à gravidade exterior, adquirem uma força centrípeta própria, que os faz pesar. Pesam, agora, pela "massa".

A fragmentação prolonga as formas para além dos contornos do objecto, convertendo instantaneamente o interior em exterior. Não há interior, nos objectos de Cristina Ataíde: o corte abre o interior e elimina-o automaticamente, dissolvendo-o em superfície. O interior está fora, no exterior: a elegância suprema, o requinte "ornamental" destas obras está nas suas sombras, como alusões, simulacros nítidos do interior desaparecido. A sombra faz parte do corpo da peça, os buracos não dão para dentro, mas para a sombra, abrem espaços de circulação de luz e sombras.

Objectos recolhidos em si mesmo e, paradoxalmente, irradiantes. A sua opacidade sem interior, a sua opacidade visível de massa, descansa numa invisível transparência abstracta. Tudo aí é forma, tudo aí é movimento "já feito" do fazer. Tudo aí é acabamento do inacabado, contração e projecção dos objectos para além deles com o mínimo esforço, como se isso lhes viesse da sua natureza: o princípio de economia é princípio de júbilo e deslumbramento.

JOSÉ GIL