



## O SUPORTE MATERIAL: DA TELA AO CONCRETO

Tintas, lonas, pincéis e chassis são presenças marcantes na minha trajetória. Foram esses materiais que durante um longo período fizeram parte da minha arte. Entretanto, nos últimos anos, aconteceu um distanciamento entre a minha pesquisa teórica e a prática. A linguagem pictórica tradicional tornou-se um campo limitado à exploração de possibilidades indicadas pela pesquisa teórica.

Progressivamente, fui interessando-me pelas discussões sobre a condição feminina. Inicialmente, a condição feminina era refletida e abordada na obra, apenas através das minhas experiências de vida. Principalmente as cobranças sociais que sofri, durante a adolescência em relação à formação de uma identidade feminina baseada nos “prestígios” da beleza e nas “virtudes” da passividade. Estas análises, inicialmente, eram tratadas sob o ponto de vista de domínios existenciais da condição humana, da efemeridade e morte, encontrando na obra do artista vienense Gustav Klimt fonte de reflexão. Nos seus trabalhos prevalecem imagens de mulheres, e na maioria das vezes, alegóricas e míticas, fixando os mistérios da existência, orgulhosa, invulnerável e, contudo, já tragicamente triste e retraída sobre si própria. Ele tornou-se de forma distinta um

historiador de uma camada da sociedade indiferente, intolerante e vazia, e influenciou decididamente na minha formação pictórica.

Essa influência é notória, principalmente no aspecto formal e no estilo ornamental da série “Catatônica” onde a divergência entre o espaço e a superfície, o ornamento e a cor amarelada da pele, a oposição da distância e da proximidade (erótica), da disponibilização e do retraimento foram desde sempre descritos na obra de Klimt.

Klimt desmaterializava a substância do corpo, dissolvendo-o num jogo de movimento decorativo; dá, ao mesmo tempo, importância e uma função sexual aos acessórios decorativos. É deste modo que ele consegue proteger as suas figuras contra uma possibilidade de definição exata. Elas estão sempre rodeadas por uma aura de distância que sugere simultaneamente a proximidade... A superfície que mostra a imagem da mulher altera-se, não se pode confiar nela, uma dimensão de profundidade desconhecida parece ser aí copiada. É impossibilitada uma possibilidade de compressão “objetiva” pelo sinistro jogo enigmático entre o primeiro plano e o plano de

fundo, a superfície e o espaço, as vestes e o corpo, a oferta e o retraimento. (ZUCKERKANOL, 1984, p.149.)

Nestas representações a figura é colocada de modo a ocupar toda a superfície da tela, passando na sua composição uma visível sensação de limite. O bastidor, um recurso puramente funcional, se revelou para mim um elemento-limite, determinando a superfície pictórica. Prisão, cerca, grade, muro tudo que restringia um espaço passaram a fazer parte das minhas reflexões práticas e teóricas. A superfície material começou a se destacar diante dos meus olhos a partir de suas qualidades intrínsecas e físicas e não por serem considerados materiais “nobres” dentro de uma ótica e estética tradicional. Nesse processo criativo senti, primeiramente, uma necessidade de me expandir para outro suporte: a fisicalidade da tela perdia o seu valor de expressão diante das minhas indagações conceituais.

No processo de resolução do problema do suporte, as estruturas de concreto pré-moldado utilizadas na cidade começaram a chamar a minha atenção, desde os bancos utilizados nas praças até a construções mais sofisticadas como edifícios. E passei a observá-las, sobre tudo, porque me remetiam à questão do esvaziamento da esfera pública, existindo apenas na condição de espetáculo, e a supervalorização da vida privada, o culto do “eu”.

*O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.* (DEBORD, 1997, p.18.)

Ao andar pelo Bairro do Campo Grande, percebi na Praça Dois de Julho, em Salvador, na Bahia, alguns bancos de concreto pré-moldado danificados, sendo substituí-

dos por outros novos. Os bancos possuíam uma forma que me agradava, eram verticais e estreitos e estavam aparentes os vergalhões da sua estrutura interna. Davam-me uma idéia de limite e opressão. E quando eu imaginava as imagens das mulheres sobre essas superfícies senti uma sensação de aprisionamento sufocante. E foi entre indagações sobre a materialidade do concreto que ele se revelou metaforicamente para mim.

### A poética do concreto

Pedra, areia, cimento, água. Tudo em movimento. Sob medida.

Circulando. Num único sentido. Na superfície do círculo. Gira. Gira. Mistura bem.

Estou tonta. Já não vejo a água. Já não vejo. Vejo. Agora vejo!

Tudo é um volume de massa.

Estou enjoada. E as pedras? A água?

Cadê a areia? É apenas massa.

Agora já seca. Nas fôrmas. É apenas forma.

Rígida. Dura. Concreta. Concreto.

Virginia Medeiros.

Nesta pesquisa a apropriação dos bancos de concreto pré-moldado estava associada, inicialmente, à sua materialidade, ao seu processo de produção e ao conteúdo cultural implicado nele. Um banco, como um objeto, é freqüentemente associado às Praças Públicas e a um convívio social.

O concreto é um material constituído por uma mistura de um aglutinante com água e um agregado formado de areia e pedra, de sorte que venha a tornar-se massa compacta e que endureça com o tempo. O seu processo de produção se dá numa escala industrial, em série, por intermédio de uma fôrma se reproduz uma forma inúmeras vezes. Essas características me levaram a fazer uma analogia em relação à construção e a inscrição do modelo de feminilidade em um sociedade massificada. O qual se dá através da lógica da reprodução, uma compacta repetição de imagens que devido à sua



densidade e ao seu volume com o tempo se efetua a reprodução, ou seja essas imagens são multiplicadas inúmeras vezes ao ponto que as mulheres acabam por absorvê-las inconscientemente. Elas são constituídas como um espetáculo, tornam-se um produto, veiculado pela mídia e consumido pela mulher. Neste processo consome-se um estilo, uma estética de vida codificada no conteúdo da representação; nele se acha implícito um modelo a ser seguido pelo potencial consumidor na sua realidade concreta. É o poder da mídia de moldar a imaginação de mulheres, que envolvidas em uma espécie de contemplação do mundo ficcional, toma-o um mundo real<sup>1</sup> – um objeto de consumo. A este tipo de mulher passei a chamar de **mulher pré-moldada**, traçando uma relação com o concreto pré-moldado.

O primeiro projeto realizado para execução da obra foi imaginado no espaço público. Pois um dos motivos do desenvolvimento da “mulher pré-moldada” vem da substituição do mundo vivido pelo mundo das imagens, o qual destrói e substitui outras coisas o convívio social. Como os bancos possuíam um conteúdo cultural que implicava encontros, do ponto de vista de uma natureza mais concreta como experiências vividas, resolvi retorná-los à Praça não mais como referência a sua função original, mas enquanto um objeto questionador da “mulher pré-moldada”. A Praça escolhida foi a Praça da Sé, no Pelourinho. Esta Praça fica no centro histórico da cidade de Salvador, e sofreu há pouco tempo uma reforma. Esta reforma caracterizo como uma “reforma de aparência”, “reforma cosmética”, de fachada, pois a preocupação em preservar a memória histórica do local ficou em segundo plano, diante da vocação mercadológica que o local prometia em relação ao turismo. Desta maneira a reforma enquadra-se nos mesmos moldes das “mulheres pré-moldadas, construídas encima de formas, fôrmãs” e fórmulas ditadas pela a lógica comercial e pelos poderes institucionais.

O projeto foi idealizado no computador. O primeiro procedimento foi usar as ferramentas do computador que me permitissem uma prévia das imagens sobre o concreto. Durante este procedimento percebi que não conseguiria subverter as imagens apenas retirando-as do seu contexto original. A partir desse momento resolvi reduzi-las de coloridas para preto em branco, dando-lhes um aspecto mais diluído, sem consistência como meras sombras da sociedade de consumo.

O critério de seleção das imagens das mulheres se deu através da mídia impressa: busquei imagens de mulheres que representassem o modelo de feminilidade que estava questionando. Segundo Barbara Krunger as revistas manipulam seu leitores por meio das imagens. Defini por selecionar imagens de revistas de grande circulação. Durante essa busca me restringi a uma revista semanal, que trata da vida de artistas e pessoas “bem sucedidas”, chamada “Revista Caras”, que tem uma linguagem visual direcionada para o público feminino. Voltei a minha atenção, especialmente, para uma de suas seções “Estilo – o que se usa”, pois foi onde encontrei o material mais significativo em relação à representação visual da mulher. Essa seção, normalmente, é editada em folha dupla, que é composta densamente, por um volume de imagens de mulheres constituídas por dois produtos que se mesclam num todo indivisível: as roupas, o vestuário propriamente dito, e o seu entorno, o mundo ficcional (apenas na aparência) que envolve a cena, a situação, a pose, o gesto. Essa seção não oferece nenhum texto, apenas os nomes das mulheres, algumas acompanhadas dos seus respectivos esposos ou algum amigo. Geralmente, trata-se de figuras que circulam na mídia como artistas, socialites, esposas de empresários conhecidos ou anônimos, que se assemelham na aparência, no estilo, na pose, na maneira de posicionar os saltos altos, as mãos sempre com bolsas, etc. Essas imagens não se

esgotam em si mesmas, acabam propragando uma feminilidade encerrada em uma espécie de cerco invisível, como uma forma particular da representação sob o patriarcalismo, determinado por um modo de se vestir, se posicionar e de se comportar. No processo de seleção das imagens, optei por imagens onde percebi a repetição de um determinado padrão.

*Essa espécie de confinamento simbólico é praticamente assegurado por suas roupas (o que é algo mais evidente ainda em épocas mais antigas) e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente à ordem (...): ora com algo que limita de certo modo os movimentos, como os saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atinidades (...) só as permitindo à custa de precauções constantes, como no caso das jovens que puxam seguidamente para baixo uma saia demasiado curta, ou se esforçam por cobrir com o antebraço uma blusa excessivamente decotada, ou têm que fazer verdadeiras acrobacias para apanhar um objeto mantendo as pernas fechadas. Essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convêm as mulheres, continuam a lhes ser imposta (...)*  
(BOURDIEU, 1999, p.41.)

No contexto de Guy Debord, o valor da imagem é redimensionado pela sociedade do espetáculo que transforma o mundo real em simples imagens. Desta forma essas imagens se transformam em um objeto de fantasia, um fetiche e acabam moldando a imaginação das leitoras.

Com as imagens selecionadas e manipuladas no computador, consegui ter uma noção do efeito que gostaria de por em prática. O próximo procedimento foi resolver a distribuição dos bancos no espaço físico. Optei por arranjá-los verticalmente em três fileiras, de maneira que os bancos ficassem intercalados.

Sendo nove bancos, a primeira fileira seria formada por quatro, a segunda por três e a terceira por dois bancos, através dos quais o espectador poderia circular. Depois projetos na Praça da Sé, no Peloucinho. Com o projeto definido parti para as experiências práticas de processos fotográficos artesanais.

### O fazer artístico a partir da estética do cotidiano

Com os bancos de concreto pré-moldado no atelier surgiram novas indagações sobre a fisicalidade do material: Como eram fabricados? Qual a matéria que os compõe? Diante dessas indagações fui a uma empresa de estruturas pré-moldadas e participei de perto da produção dessas estruturas que agora tanto me interessavam. Registre as etapas de produção, através da fotografia e deparei-me com novas formas. E, no atelier, com as fotografias na mão tive a certeza de apropriar-me desses objetos e deslocá-los para um contexto estético.

A operação de apropriar-me de um objeto útil do cotidiano e deslocá-lo para um contexto estético foi realizado, pela primeira vez em 1915 pelo artista plástico Marcel Duchamp com a invenção do *ready made*. Esta operação, na qual Duchamp não envolve qualquer saber técnico ou fazer manual por sua parte, mas o simples deslocamento do objeto para uma galeria de arte influenciou radicalmente a investigação artística do século XX, tendo muitas implicações para o sistema das artes. Quando Duchamp fez isto, levantou um questionamento sobre os meios pelos quais objetos são valorizados e legitimados como "arte". Mas para esta pesquisa interessa o *ready-made* como operação poética. Através da operação do *ready-made*, objetos podem ser "esvaziados" de seu sentido útil cotidiano e tomam-se espaços abertos para receber um conteúdo poético.

Nesta pesquisa, as estruturas de concreto pré-moldado estão associadas a sua forma de produção em série. Numa escala industrial, se reproduz uma forma inúmeras vezes a partir de uma determinada forma. Foram as questões da sociedade industrial, da reprodu-



Figura 1

ção, do molde, do objeto pré-fabricado, do simulacro que, neste momento, despertaram a minha atenção. Esse momento foi marcado pela captura de estratégias formais que possibilitasse articular os aspectos conceituais.

Em 1960, o artista americano Andy Warhol não só forçou o público a reexaminar as cercanias de seu cotidiano, mas marcou a perda de identidade na sociedade industrial. O legado de Warhol é nos levar a ver a vida americana como repetitiva e despersonalizada, através de suas imagens em série de artigos de consumo e anúncios saturados pela mídia em estilo gráfico, Warhol queria uma arte semelhante à máquina sem emoção. Desta forma manejava a arte como um instrumento capaz de gravar na consciência coletiva coisas e contextos, tão evidentes aos olhos de toda a gente, que verdadeiramente ninguém os percebia. Produção em massa, repetição e apropriação de imagens de estrelas da mídia, crítica ao mercado são palavras-chaves na obra de Andy Warhol.

Na minha investigação, esse direcionamento artístico foi fonte de reflexão sobre o ato de utilizar cópias de imagens de mulheres veiculadas pela mídia e um suporte produzido em escala industrial. A diferença

entre meus procedimentos e dos procedimentos do artista americano Andy Warhol é que, quando escolhi as estruturas pré-moldadas e as imagens da mídia, estes elementos estariam diretamente relacionados a uma crítica feminista em relação à imagem da mulher, dentro dos argumentos do Relativismo Pós-Moderno de que o que somos e o que sabemos é uma criação social.

A partir desta pesquisa, os trabalhos deram origem à Instalação (Figs. 1 e 2) de conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia.

O relativismo acredita que não existe algo como verdade “objetiva”: existem apenas maneiras concorrentes de ver coisas e maneiras concorrentes de saber sobre as coisas. Como coloca Pascal: “O que é verdade de um lado do Pirineus pode ser falso de outro”. A “realidade”, assim, não tem significado separada do que é acreditado ser real por algum grupo de crentes. (...) O relativista iria argumentar que mesmo o



Figura 2

conhecimento e as práticas científicas - discursos científicos, como Foucault iria os chamar – não podem ser ditos como objetivamente superior a outras formas de conhecimento as quais é acreditado serem verdade em outros tempos e lugares. (...) Para os relativistas, é o contrário: o conhecimento científico não é poderoso porque é verdade: é verdade porque é poderoso. (JONES, 1988, p.3)

Dessa maneira, a questão não é O que é verdade? mas como essa versão do que é verdade passou a dominar nessas circunstâncias sociais e históricas? Esta, é uma questão, de fato, para a sociologia, política e história do conhecimento. Nesta investigação teórico-prática, me detenho a sensibilizar o olhar, este órgão de sentido humano, tão solicitado e ao mesmo tempo tão massacrado na contemporaneidade. Acredito que essa é uma forma de levar o fruitor a perceber como essas imagens femininas repetitivas e despersonalizadas encontram-se no campo privilegiado das significações míticas e servem para manter uma particular forma de opressão responsável pela reprodução das normas.

### Bibliografia

- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: art and spatial politics. London: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.
- KEMP, Sandra; SQUIRES, Judith. Feminisms. Londres: Oxford University Press, 1997.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. Fotografia Pensante. São Paulo: SENAC, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e invisível. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: WDUSP, 1998.

---

\*Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.