
Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora¹

María Ruido*

Trata-se de um texto escrito a partir da experiência da própria artista como mulher feminista, comprometida com a produção cultural e a pesquisa, onde propõe uma revisão crítica do contexto político, econômico e social no qual são produzidas as imagens da instituição e do mercado da arte, tratando de evidenciar o sexismo, classismo e etnocentrismo que se escondem atrás da aparente liberalidade, heterogeneidade e tolerância da arte europeia do início do séc. XXI.

feminismo, crítica da representação, trabalho imaterial

A representação como comunicação e como (re)produção de realidade(s)

– É melhor fazer um concurso, querida... você é tão inteligente... podia ter qualquer carreira... Não sei... talvez tenha vocação, mas também podia fazê-lo como hobby, não?... Você é quem sabe... mas vai morrer de fome!

Esta era (e continua sendo), mais ou menos, a reação de pessoas próximas (especialmente se nascemos em uma família de trabalhadores, com uma relação distante ou inexistente com qualquer dos campos da produção cultural) frente à resposta sobre nosso incerto futuro profissional.

*María Ruido é artista, produtora cultural, pesquisadora e editora da revista / Arte y políticas de identidad / (<http://revistas.um.es/api> <<http://revistas.um.es/api>>). Desde 1996 vem desenvolvendo diversos projetos interdisciplinares sobre a elaboração social do corpo e a(s) identidade (s), bem como sobre as formas de trabalho e a construção da memória coletiva e pessoal, principalmente através do vídeo e da escrita. Atualmente vive em Barcelona, onde ensina no Departamento de Imagem da Universidade de Barcelona. Tem participado em diversas exposições como ATELIER EUROPE: A SMALL POST-FORDIAN DRAMA (Kunstverein, Munich, 2004); CÁRCEL DE AMOR. RELATOS CULTURALES SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO (MNCAReina Sofia, Madrid, 2005); CROSSING EUROPE Festival (OK.Centrum, Linz, 2006); 3º Biennal Internacional de Vídeo VIDEO ZONE.3 (Center of Contemporary Art of Tel Aviv, 2006); INFORMACIÓN CONTRA INFORMACIÓN (CGAC, Santiago de Compostela, 2008); MIGRANT MEMORIES. PRECARIOUS LIVES: RETHINKING TRANSCULTURATION (The King Juan Carlos I of Spain Center, New York City, 2008); CROSSTALK Video Art Festival (Gödör Park, Budapest, 2008); WORKING DOCUMENTS (Palau de La Virreina, Barcelona, 2008); NEWYORK INDEPENDENT FILM & VIDEO FESTIVAL (NYC, 2009); 11º Istanbul Biennal (Istanbul, 2009) o MANIFESTA 8 (Murcia / Cartagena, 2 oct. 2010 - 9 enero 2011). Mais informações e arquivo web de trabalhos: www.workandwords.net

O certo é que, nas condições atuais da produção de representação dentro do estado espanhol, praticamente em todas suas vertentes (especialmente nas mais críticas e menos comerciais), algumas dessas piores expectativas vêm sendo cumpridas. No que mamãe se equivocava, entretanto, era em pensar que a instabilidade, a desregularização e a escassez ou falta de remuneração afetariam somente os trabalhos “criativos”; “pouco sérios”, que não teriam/tem, em muitos casos, sequer a consideração social de “emprego” e que, além do mais, estariam aparentemente vinculados a formas de vida, no mínimo, “irregulares” e pouco propícias à ascensão social.

Ainda assim, prossegue-se, e depois de um período de estudos, basicamente ligados à imagem, ou com uma formação autodidata, encontramos-nos imersas em uma atividade sem horário definido, sem reconhecimento, muitas vezes sem contrato, vinculadas a um “trabalho” que não se considera “emprego”; uma espécie de “voluntariado indefinido”, apoiado na duvidosa e ególatra concepção de talento, do qual se espera que nos cansemos cedo ou tarde.

No melhor dos casos, poderemos suportar com enorme cansaço, um multiemprego forçado que desdobra nosso tempo em “empregos assalariados” e “aquilo que de verdade considero meu trabalho”, e se, além disso, somos mulheres, quem sabe “teremos a sorte” (citando o coletivo estadunidense *Guerilla Girls*) de poder escolher entre a maternidade ou o tempo para nós mesmas e uma profissão absorvente, sem férias nem pagamentos adicionais, uma prova contínua exigindo sempre um eterno recomeçar.

Embora seja verdade que o setor audiovisual como um todo – da publicidade ou design gráfico à produção de notícias ou documentais para meios de comunicação, do cinema comercial à produção de imaginário no âmbito da arte – tem em comum elementos muito significativos, seria conveniente estabelecer algumas distinções entre seus diferentes aspectos, sublinhando ao mesmo tempo até que ponto a situação das mulheres nos diversos campos da representação continua sendo conflituosa.

Por questões de espaço, e como as condições de trabalho no campo da comunicação já foram abordadas por outras companheiras, depois de uma breve análise geral, centrarei este pequeno escrito em minha experiência mais próxima, a precariedade e suas incidências dentro do

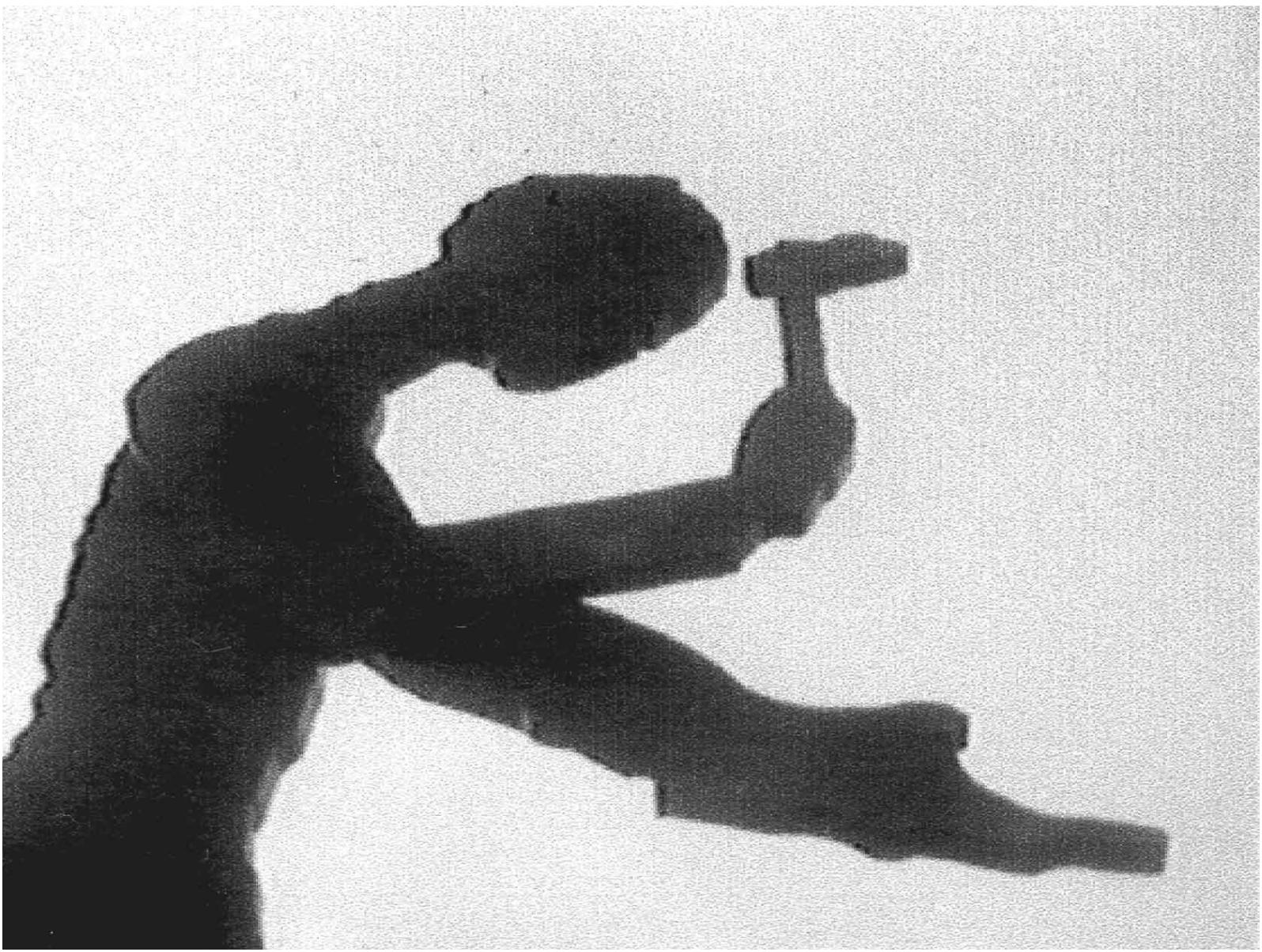
mundo da criação artística, um território definido por alguns setores da “instituição arte” como um “espaço de liberdade” cheio de possibilidades que, por pouco que se conheça e analise, apresenta-se como um dos campos de trabalho mais anacrônicos, hierárquicos, sexistas e classistas que ainda persiste. Não em vão, como teriam notado alguns marxistas de outrora ou a sempre lúcida Teresa de Lauretis, a representação é um aparato de geração/difusão de ideologia privilegiado que deve ser controlado em todos seus aspectos (da geração aos dispositivos de recepção).²

Elaborar imagens é uma atividade política, enquadrada de diversas formas no sistema de produção, que gera mais-valia tanto no terreno econômico quanto no terreno simbólico. Seja como transmissão de informação, como marca ou imagem de uma mercadoria ou serviço, seja como representação do mundo ou da subjetividade do/da artista, produzir representação é um trabalho de ação comunicativa e simbólica onde os parâmetros de classe, raça, gênero, opção sexual, etc., encontram-se ativados ao nível máximo, e portanto comporta situações de censura e autocensura importantes e bem interiorizados por aqueles/aquelas que se dedicam a isso.

A representação não “reflete”, mas constrói (nossa posição em) o mundo, e se levanta sobre códigos bem definidos – continuidade, coerência, ordenação, teleologia gerada por convenções temporais e espaciais (por exemplo, as elipses ou o plano/contra-plano), clara delimitação entre o “fictício” e o “real”, distribuição dicotômica entre o observador-sujeito e o/a objeto-observado/a, obscurecimento ou negação dos mecanismos de construção e dos contextos históricos dos conceitos e das formas visuais, etc. – que estamos destinadas a reproduzir, senão fazemos um esforço por problematizar o olhar, por transitar através dos umbrais do definido como “visível”, por questionar a simplificação e naturalização da ordem visual legitimadora como única ordem possível.

Construir imagens se converte, dentro desta estrutura, em uma mera (re)apresentação conivente (consciente ou inconsciente) de significantes e significados tanto narrativos quanto simbólicos; os únicos que nos parecem possíveis para serem “entendidos” e “aceitos” pelo público, os únicos admitidos pelos circuitos estabelecidos (sejam midiáticos ou artísticos), os únicos que podemos, inclusive, chegar a imaginar, graças ao persistente consumo e à retroalimentação imperante de nossa imensa maré de mercadorias audiovisuais, que provoca uma infinita “variação homogênea” de corpos, atuações ou soluções narrativas sempre convergentes.

María Ruído
La Memoria



A representação gerada por este contexto “bem aceito” está, de fato, condenada a (re)produzir e (re)encarnar estereótipos e relatos, a elaborar produtos incrustados e reificadores que instituem a paralisação, o enfraquecimento e a fascinação como ferramentas que asseguram a exploração e a objetificação visual, em vez de abrir uma porta a uma possível reciprocidade, em direção a uma “representação participativa”, como diria Martha Rosler³, que transite entre as fronteiras do “olho” e do “espelho”, do ativo e do passivo.

A reativação de fórmulas e comportamentos reacionários ou a tentativa de regeneração das fronteiras entre “alta” e “baixa cultura” – desde os anos 80 nas propostas visuais ocidentais (do cinema à TV, da moda à vídeoarte) como forma de isolar ou neutralizar possíveis contestações ao “olho imperativo” (da arte ou do audiovisual feminista às análises que superam as posições economicistas pós-marxistas a fim de aprofundar a crítica da produção cultural como uma mercadoria intersectada pelos padrões de gênero, de classe, étnicos, etc.) – falam da enorme dificuldade de pensar além do “visível homologado” e de suas redes de distribuição, e da escassez de desafios ao olhar unívoco, inclusive no aparentemente “experimental” mundo da arte.

Ao próprio medo e à impossibilidade traduzida em autocensura une-se o silenciar por parte da recepção, graças às estreitas relações entre produção, distribuição e consumo; um círculo de complicado acesso e ainda mais difícil ruptura, que torna quase impensável a presença de construções visuais não reprodutivas exceto quando atuam como pequenas incursões “politicamente corretas” destinadas a produzir uma mais-valia simbólica bem concreta (uma ilusão de conflito falaz ou de aparente pluralidade, por exemplo) ou quando estão a ponto de serem assimiladas e convenientemente desativadas – um processo constante – pelos códigos hegemônicos.

Embora seja verdade que a influência social da televisão ou do cinema comercial não é comparável àquela das diferentes formas e suportes da arte, as condições da denominada “manipulação de códigos visuais” têm aspectos coincidentes. Tanto no contexto meramente comunicativo quanto no criativo, nós, trabalhadoras audiovisuais, estamos submetidas a condições extremas de flexibilidade, saqueio afetivo, mobilidade, insegurança ou concorrência brutal, próprias da produção imaterial, ao mesmo tempo que a uma total desregularização do horário

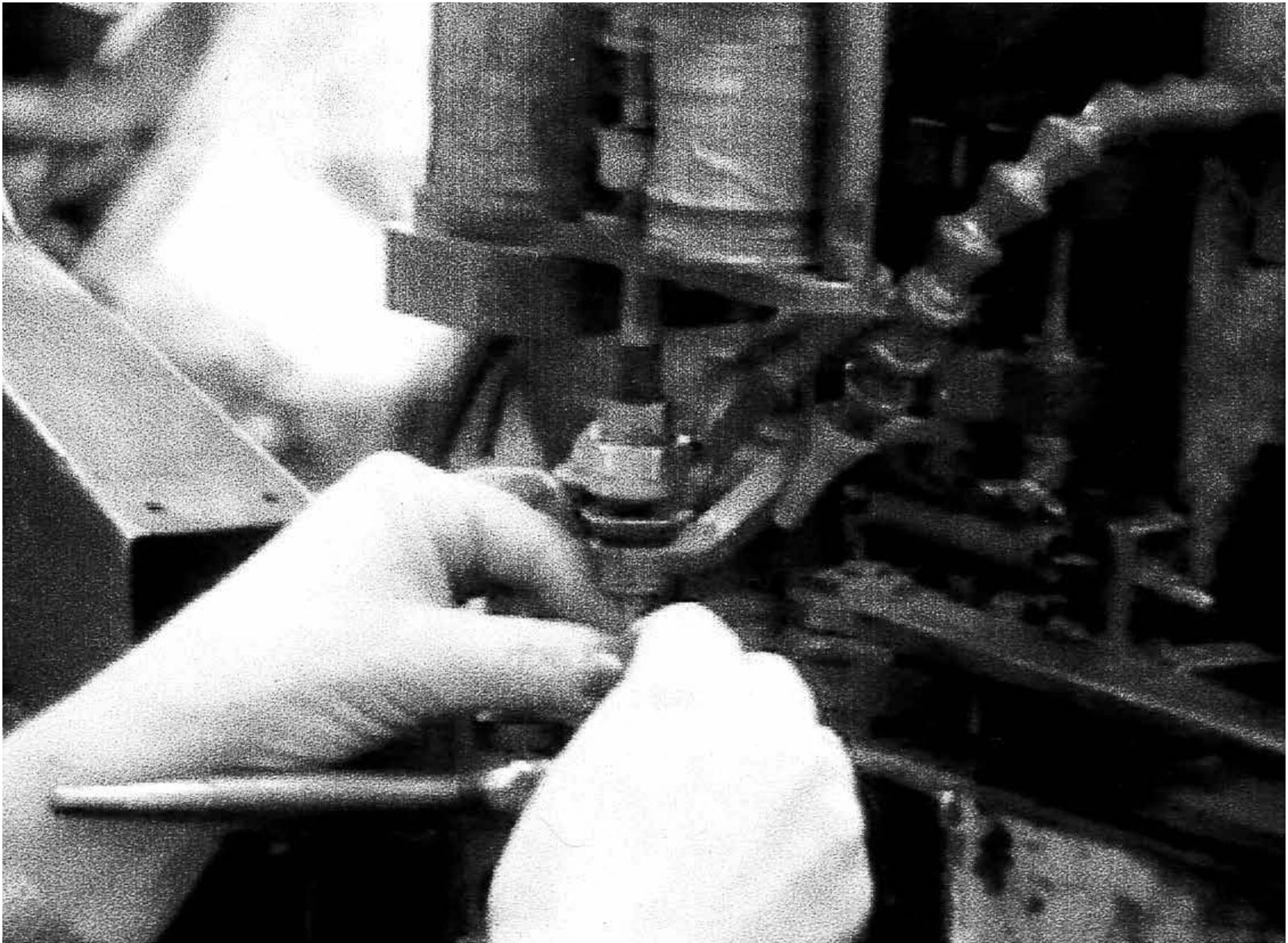
de trabalho/horário de lazer e uma completa confusão dos espaços de um e outro âmbito (principalmente se realizamos parcial ou completamente o trabalho em casa) se impõem em nossos corpos e em nossas formas de vida.

Trabalhamos sempre e em todas as partes: em casa, no escritório, na produtora ou na agência. Mas, além disso, todas aprendemos a capitalizar nossas experiências e a submeter nossas necessidades aos imperativos de uma tarefa que apresenta o “suplemento vocacional” (está fazendo o que quer, não?) e, portanto, requer nossa completa dedicação.

(Quase) todas concluímos que o olhar e as representações hegemônicas do mundo são patriarcais e heteronormativas e que, portanto, falar a partir de uma posição de gênero como uma variante política supõe um esforço a mais, um esforço estratégico que se soma ao que já temos feito ao tentar camuflar nossos olhos para conseguir produzir imagens dentro da ordem visual hegemônica (e isso é igualmente válido tanto para o campo do ensino quanto para a análise de imagens e dispositivos onde, como mínimo, lhe acusarão de “falta de objetividade” se resolver apontar algumas das contribuições da teoria feminista). Ademais, algumas de nós aprendemos que, o que se apresenta como natural, coerente e lógico, não é senão uma composição classista, onde se assume como normativa uma moldura visual arbitrária e hierárquica que não é mais que uma bagagem difícil e de custosa aquisição, especialmente se sua primeira visita a uma pinacoteca foi na excursão de fim de ano do colégio.

Embora, como mencionava anteriormente, existam estes e outros aspectos comuns a qualquer campo quando se trata de construir imagens, as condições de produção, o compromisso pessoal ou a responsabilidade na geração e difusão das mesmas são, obviamente, muito diferentes se se trabalha no campo da produção artística ou em uma grande ou pequena empresa de comunicação ou design.

A elaboração de imagens no terreno comunicativo está regulada pelo contexto do grupo empresarial no qual essas imagens são emitidas e sua distribuição forma parte da geração de um relato institucional mais amplo, ao mesmo tempo que estão impregnadas pela rapidez ou pelo imediatismo próprios dos meios de comunicação (dinamismo, leveza, novidade...): o imaginário midiático tem uma influência e uma difusão que não possui a imagem da instituição arte, mas também é esquecida e consumida mais rapidamente. Como “espelho” do mundo que a produz, confunde a realidade com sua representação para reafirmar os papéis e as identidades homologadas produzindo a sensação de um sistema sem fissuras nem interstícios, entrelaçado, contínuo e teleológico, onde “as coisas são assim e assim as contamos.”



María Ruído
Inner Memory

As trabalhadoras de tais meios estão envoltas em uma negociação constante, tanto conceitual quanto formal, com o contexto de produção e emissão e consigo mesmas, e sabem que sua margem de manobra é pequena (embora significativa, sobretudo devido à influência social e à capacidade de difusão desses meios, não se deve esquecer...). A importância (e dificuldade) fundamental destas representações reside em sua enorme capacidade de impregnação nos usos, estereótipos e corporeidades cotidianas.

Levando em consideração este contexto, a responsabilidade das trabalhadoras dos meios de comunicação com relação à produção e distribuição desses produtos é relativa: neles, a censura e os limites do visível costumam ser impostos previamente. Como ocorre geralmente com grande parte das trabalhadoras da indústria cultural comercial, aqui vive-se a autocensura como interiorização dos mecanismos e rentabilidades empresariais.

Embora sofram o peso de uma profissão “vocacional”, suas condições trabalhistas costumam incluir uma remuneração normalizada e uma regulamentação conforme, apesar de suas formas contratuais serem paulatinamente mais frágeis (contrato por obra, eternos contratos de estágio, intermináveis horas de preparação, demissões improcedentes...) e mais “performáticas” (maior exposição da imaginação, da subjetividade e do corpo, principalmente nos meios audiovisuais...).

Como já mencionamos, a precariedade em suas diversas formas – a flexibilidade, a instabilidade, a indeterminação de funções, a (auto)exploração das experiências e emoções, a mobilidade externa, a escassez ou inexistência de salário... – define quase todos os trabalhos no campo da produção cultural e da comunicação (inclusive, os mais economicamente vantajosos ou os melhores situados na hierarquia cultural –curadores/curadoras de exposições, diretores/diretoras de museus, grandes estrelas midiáticas.. -), exceto quando entramos no campo de um funcionalismo paralisado ou demasiado lento legislativamente (trabalhadores efetivos da RTVE ou de museus institucionais, por exemplo).

Mas, o que acontece quando a produção de imagens não faz parte da lógica empresarial ou não tem uma finalidade primordialmente de divulgação e/ou entretenimento, mas é produzida pela “necessidade pessoal” ou como “uma forma de crítica frente às estruturas da realidade circundante”? Isto é, quando se diz em casa: “Mãe, quero ser artista!... e não exatamente folclórica...”?

Manual de sobrevivência ou como se vive a precariedade no *glamouroso* mundo da arte

A primeira coisa que uma pessoa pensa quando você diz que é artista é que não precisa trabalhar para viver e, portanto, que sua família tem muito dinheiro ou que alguém se encarrega de prover suas necessidades.

Quando se chega ao mundo da arte (e, em geral, a qualquer profissão vinculada à produção ou transmissão daquilo definido como “cultura”), procedente de um grupo que – até poucas décadas – era a classe trabalhadora ou simplesmente de um grupo alheio ao campo ou deslocado dele, percebe-se em seguida que – em sua “estrangeirice” em meio à “endogamia”, ou se preferir, em sua “discordância” em meio ao “consenso” – seus gestos e suas palavras terão que ser reencarnados, que seu conceito do que é produzir conhecimento deve ser auto-controlado, e o medo gerado pela insegurança e o custo emocional de sua aventureira ousadia devem ser delicadamente camuflados.⁴

E acontece que a primeira carência dos artistas, em um grande número de casos, é sua inconsciência como trabalhadores, uma ideia reforçada pela construção profundamente arraigada do demiurgo romântico, sem classe social, saturnino, individualista demais para olhar a sua volta, ideia esta perpetuada e acentuada pelo imaginário midiático até os dias de hoje.

A “instituição arte” tradicional nega a condição de trabalhador do artista e sua capacidade de influência e responsabilidade na vida cotidiana, para, deste modo, ocultar os vínculos políticos da representação: a arte, a “grande arte”, apresenta-se como eterna e inalterável, a-histórica, a-tópica e transcendente e portanto, alheia às condições materiais nas quais é produzida.

Embora caiba pensar que depois de décadas de análises materialistas, depois de uma aparente diversidade de tipologias de artistas, e depois das mais que provadas vinculações das imagens como instrumento ideológico, o conceito de elaboração da representação fora do contexto comunicativo empresarial sofreria uma transformação definitiva, esta não se produziu em profundidade. A arte continua sendo pensada como um espaço, não contaminado, de “autonomia absoluta”⁵, povoado por indivíduos sem sexo nem classe, que transcendem suas condições vitais para formalizar suas emoções, com um interesse pelo ganho econômico muito secundário (“tudo por amor à arte”) ou abertamente cínico (“tudo por dinheiro”).

Depois de tornar-se evidente que a produção artística é influenciada por modelos econômicos, depois da “repolitização” e da reconsideração do papel social das/dos artistas durante os anos 60 e 70, nos 80 produz-se uma importante reativação das hierarquias e dos estereótipos mais conservadores e, ao menos no estado espanhol, não o será até meados dos anos 90, quando uma nova geração de artistas dará prosseguimento à análise da relação das condições econômicas e históricas das imagens, especialmente para uma geração de mulheres que retoma algumas das propostas feministas, descobrindo que nossa posição no mundo da arte continua sendo completamente subalterna.

Às condições de precariedade próprias da indústria cultural (expostas acima e nas quais não insistirei mais), nós artistas devemos adicionar a pressão de um trabalho vocacional idealizado, no qual aplicamos o máximo grau de autoexploração e que nos leva a adotar o trabalho como uma forma de vida e nosso próprio corpo como um território a mais de nosso “projeto”: nenhum esforço é suficiente, nada pela nossa carreira é o bastante (adiar ou renunciar à maternidade, não ter tempo e/ou espaço próprio, não atender a nossa família, amigas/os ou companheiro, acumulando com isso uma grande frustração que nasce do choque entre a educação para o cuidado e o trabalho...).

Convertemo-nos em nossa própria empresa e assumimos os limites de nossas investigações sem explorar em demasia até que ponto esses limites respondem a uma censura autoimposta.

Se, como destacávamos no início do texto, além disso, não se provém de um meio que “entenda” e/ou “compartilhe” suas decisões, terá que lutar contra sua própria insegurança, contra as opiniões e medos que provoca nas pessoas próximas, e contra a desproteção econômica, tendo que superar as intermináveis jornadas laborais que produzam rendimentos imediatos para poder “permitir-se o luxo” de fazer arte.

Uma das responsabilidades históricas das pessoas – visualmente seu mundo e suas contradições, e gerar imagens divergentes que permitam pensar outras realidades possíveis – se converte em um esforço doloroso e esgotante, sabotado por um paradigma midiático grotesco em torno do que é e o que deve ser uma artista, no qual esta não se reconhece e que gera bastante conflitos pessoais.

Quando, além disso, se é uma mulher consciente da carga paralisante que os estereótipos de gênero dominantes na historiografia transmitem (a “doente” Frida Kahlo, a “bela” Tamara de Lempika, a “mágica” embora “louca” Eleonora Carrington...) e da coisificação das imagens dentro do mercado da arte, as contradições se aguçam.

A produção cultural em geral, mas mais especificamente a produção de imagens “artísticas”, esconde um obscuro bastidor por trás do *glamour* das inaugurações e das emoções domesticadas, onde falar das frequentemente contraditórias fontes de financiamento continua sendo “de mal gosto”: inexistência ou extrema escassez de honorários, falta absoluta de contratos ou formas de contratação irregulares (inclusive entre artistas e galeristas, que têm supostamente um vínculo de médio ou longo prazo), relações de classe que condicionam a entrada em certos circuitos, sexismo implícito e explícito (existe um grande número de mulheres na produção cultural, mas, na maioria dos casos, ou bem incorporam modelos de práticas do poder patriarcal, ou continuam atuando como “mães-protetoras” ou como “gestoras desvalorizadas”, sem suficiente “talento ou talante” para se verem convertidas “em grandes artistas”), e uma ausência quase completa de debate sobre as condições materiais da produção artística –irresponsabilidade ou carência de posição das/dos produtores de representação dentro do sistema econômico e político; (auto)exploração e instrumentalização da imagem do/da artista, convertida muitas vezes em um fetiche; autoprodução dos projetos na maior parte dos casos, inclusive quando se trabalha para instituições; ausência (quase sempre) de remuneração durante o processo produtivo a cambio da inflação (em comum acordo) do objeto final, agora já mais ou menos único e pós-aurático...⁶

Estas são algumas das situações que descrevem um panorama onde as/os artistas continuam (muitas vezes a nosso pesar) alimentando a falaz imagem do “gênio” autosuficiente, assumindo ideias de “êxito” e “fracasso” absolutamente pessoais, fincadas nos parâmetros da mistificação e do preconceito do demiurgo, e subscrevendo à ideia romântica de que a representação não é uma forma de ação política estratégica e, portanto, conjuntural e profundamente vinculada às condições históricas, mas uma contribuição subjetiva ao mundo que pretende aceder, ao reconhecimento em forma de relato histórico institucional universalizador⁷.

Entretanto, a necessidade de se posicionar dentro do contexto das relações de produção não é compartilhada por todos os artistas: evidenciar a precariedade, a submissão e a autocensura na qual trabalhamos as geradoras de representação, denunciar a necessidade de desenvolver um imaginário fora das construções do individualismo cartesiano, assim como falar do enorme cansaço acumulado pelo trabalho em tempo integral, não parecem estar na agenda, nem sequer das frustrantes associações de artistas. Tudo isso implicaria, por exemplo, questionar de modo profundo a própria ideia do que é um/uma artista, começar a pensar a criatividade

como uma capacidade e um instrumento coletivo e, enfim, pensar a arte como um trabalho político com um contexto histórico bem definido, que não somente deixa de buscar a eternidade e a transcendência, como, ao contrário, as denuncia como parâmetros repressivos.

Por outro lado, quando as formas e pressupostos habituais da produção artística (a imaginação, a dedicação, a exposição de elementos autobiográficos, a emocionalidade...) foram apropriados e rentabilizados pelo capitalismo pós-industrial, faz realmente sentido continuar considerando a produção audiovisual como extrínseca à comunicação de massa? É oportuno se pensar como artista, principalmente quando se é mulher?

Gostaria de responder conjunturalmente (sempre conjunturalmente) com uma reflexão na linha de um texto escrito não faz muito tempo, no qual tratava de desbaratar a irritante mi(s)tificação do trabalho de Ana Mendieta, e sustentava minhas dúvidas com relação à necessidade de uma história da arte feminista. Acima de tudo apontava neste texto os diversos feminismos como instrumentos de análise política das imagens que nenhum historiador ou historiadora deveria deixar de utilizar em maior ou menor medida, problematizando assim as próprias molduras de elaboração das narrativas históricas.

Desse ponto de vista, como feminista e como trabalhadora do campo da produção audiovisual, creio que devemos continuar atuantes para gerar (ainda que precariamente) outros possíveis olhares (mesmo que não apareçam na TV), projetando estratégias sempre móveis (já que sabemos que a assimilação é permanente), e evidenciando as condições e os esforços que custaram a essas imagens. Mas, sobretudo, é preciso estar consciente das possibilidades de gerar novas imagens (definitivamente, de sua capacidade de agenciamento político) para nós, para outras e para outros.

E para tentar umas "outras" imagens, bem que poderíamos aprender com algumas experiências anteriores, e inclusive retomar ou reatualizar algumas das estratégias, articulando as formas de atuação em três terrenos interrelacionados entre si, os que conformam o ciclo consumo, produção, distribuição⁸.

Se, no âmbito do consumo, teríamos que fazer um esforço (ou uma liberação) de reativação dos mecanismos desconstrutivos (tanto pessoais quanto coletivos) para escapar do adormecimento provocado pela neossutura midiática (e com isso não me refiro a uma volta ao desprazer radical de Laura Mulvey⁹, mas sobretudo a uma busca de prazer visual menos homogênea, edipicamente regulamentada e reducionista), no campo da produção de imagens,

seria necessário continuar o que a escritora e realizadora de origem vietnamita Trinh T. Minh-ha chamaria um “processo de negociação com os limites do visível;” ou melhor, uma superação desses limites, e a instalação (temporal) nos interstícios, nas dobras formadas pelo “ob-scenae” (o fora de cena). Desincronizar, desidealizar, desestetizar, repetir para contradizer a novidade devoradora através da cadência de *haiku*, corporalizar as experiências, e, definitivamente, romper os relatos através da evidência da subjetividade e da descontinuidade, apresentam-se como algumas ferramentas fundamentais (e creio que ainda operativas) para contrapor, a um olhar que se define como necessariamente objetificador e explorador, uma possibilidade de reciprocidade e reflexão, onde a(s) memória(s) possa(m) aflorar como uma interpelação, a geração de “cultura(s)” apareça, no mínimo, como resultado de um processo conflituoso, cheio de divergências e antagonismos, e o(s) olhar(es) se defina(m) como o resultado de uma série de formas e significados historicamente introjetados e, portanto, mutáveis.

Com a chegada das câmeras digitais e o relativo barateamento e facilidade de manejo dos programas de montagem, parece que o horizonte da produção fica muito mais acessível e controlável, que novos relatos e imagens “podem” ser construídos sem filtro. Mas não vamos cair no otimismo tecnológico-abstrato e não repetamos alguns erros históricos, como os explicitados por Deirdre Boyle em sua crítica sobre a Guerrilla TV ¹⁰ e, sobretudo, não deixemos de lado o que se converterá na parte mais conflituosa do processo: a distribuição. Podemos gerar autorrepresentação e construir contrainformação, mas como fazer com que esses textos (visuais ou escritos) se convertam em fluxo comunicativo? Isto é, como obter acesso aos canais de difusão existentes? Ou, o que parece mais eficaz a médio/longo prazo, como construir canais e dispositivos alternativos?

Creio que as dificuldades conceituais mais significativas entre as que nos defrontamos hoje, no contexto da construção de imagens, são estas: a evidência dos limites do visível (sobre os que tratava de refletir anteriormente) e a conseqüente complexidade de “imaginar” outras representações fora da norma visual homologada, e a elaboração de novas formas e canais de distribuição, que não dependam, necessariamente, das plataformas e redes já existentes, com as quais temos que negociar a contextualização de nossas produções (ao menos, de momento), se não queremos cair em uma prática artística e/ou comunicativa onanista e autocomplacente.

Embora a internet tenha como pressuposto uma ferramenta e um espaço fundamentais para o desenvolvimento alternativo de informações e relatos, o terreno das imagens dificilmente pode circular por ela nas condições atuais, principalmente no espaço doméstico. Por outro lado, teríamos que nos perguntar se o tipo de recepção que queremos é sempre individual e privada, e se a fórmula do público-usuário coletivo tem que passar pelos atuais dispositivos de visualização. Talvez as experiências de pequenas produtoras/distribuidoras e as possibilidades de intercâmbio e/ou distribuição testadas por elas (por exemplo, por alguns coletivos que trabalharam/trabalham com arte, cinema e vídeo de mulheres como *Women make Movies*, em Nova York, ou *Cinenova*, em Londres) possam abrir novos campos de pesquisa no assunto.

Porque, como apontava já há algum tempo TrabajoZero, creio que não deveríamos abandonar o espaço já ocupado por uma possível transformação dos olhares, por mais escasso que seja: produzir conhecimento e imaginário próprios é uma necessidade, como forma de ação transformadora sobre a realidade e como modo de evidenciar os vínculos ideológicos, as opacidades e as arbitrariedades escondidas pela representação tradicional ¹¹.

Barcelona, outubro de 2003

Tradução: Gisele Ribeiro

Artista, professora e pesquisadora, atualmente realizando a tese de doutorado *Nuevas prácticas culturales y artísticas* na UCLM, Espanha.

Revisão: Sheila Cabo Geraldo
Professora do PPGARTES – UERJ.

Traduzido e publicado com autorização da autora.

Notas

1 Originalmente em castelhano, este texto forma parte do livro: Precarias a la Deriva (eds.). A la deriva por los circuitos de la precariedad feminina. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. Disponível também na internet via: <http://www.workandwords.net/es/texts/view/497>. Arquivo consultado em 2010. N.T.

2 De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género": Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo. Madrid: Horas y Horas, 2000. [Originalmente em inglês: De Lauretis, Teresa. Technologies of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987. N.T.]

3 Rosler, Martha. "Si vivieras aquí". In: Blanco, P, Carrillo, J, Claramonte, J & Expósito, M (eds.): Modos de hacer. Arte crítico, esfera

pública y acción directa. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. [Originalmente em inglês: Rosler, Martha. "Fragments of a Metropolitan Viewpoint." In: Wallis, Brian (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*. Seattle/New York: Bay Press/DIA Foundation, 1991. N.T.]

4 A este respeito, é bastante interessante o texto de Valerie Walkerdine (Walkerdine, V. "Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular." In: Curran, J., Morley, D. e Walkerdine, V. (eds.): *Estudios Culturales y Comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo*. Barcelona: Paidós 1998), onde a autora relata sua própria experiência e o desgaste emocional que supõe sua "viagem" desde os subúrbios londrinos até chegar a converter-se em professora titular de Psicologia em uma prestigiosa universidade britânica. [Originalmente em inglês: Curran, J., Morley, D. e Walkerdine, V. (eds.): *Cultural Studies and Communication*. New York: Bloomsbury, 1996. N.T.]

5 Para aprofundamento da noção de "autonomia relativa" das imagens frente à "autonomia absoluta" tradicional, assim como de outros conceitos repetidos ao longo deste texto (como "capital simbólico" ou "instituição arte") é útil a leitura de alguns escritos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, em especial *As regras da arte e Razões práticas*. [Em português: Bourdieu, P. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, e Bourdieu, P. *Razões práticas*. Campinas: Papyrus, 2005. N.T.]

6 Para aprofundar-se no panorama das condições materiais da arte no contexto do estado espanhol é interessante o texto de Marcelo Expósito e Carmen Navarrete (escrito no momento, aliás, do surgimento das associações de artistas visuais). Expósito, Marcelo; Navarrete, Carmen. "La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva." In: Pérez, David (coord.). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

7 Para uma crítica da reprodução dos estereótipos mais reacionários do/da criador/a em convivência com as novas "net-condições" de trabalho imaterial e reticular, é muito interessante o artigo de Verena Kuni, "Some Thoughts On The New Economy of Networking. Cyberfeminist Perspectives on 'Immaterial Labour', 'Invisible Work' and other Means to Make Carreer as Cultural Part Time Worker under Net_Conditions" In: *Future is femail*. Hamburgo: Old Boys Network, 1998. Disponível também na internet via: http://www.kuni.org/v/obn/vk_cfr_01.pdf . Arquivo consultado em 2003.

8 Neste contexto de reativação de algumas ferramentas visuais e conceituais do cinema feminista como problematização das molduras representacionais, e sobre as condições de produção e recepção das imagens no atual processo de imaterialização das mercadorias, apresenta-se o projeto (atualmente em desenvolvimento) "tiempo real. Imágenes, palabras y prácticas políticas desde los cuerpos de la precariedad: apuntes para una teoría del discurso", dentro da proposta expositiva "Total work", com curadoria de Montse Romani, na qual participamos Ursula Biemann e eu. Textos disponíveis na internet via: www.totalwork.geobodies.org. Arquivo consultado em 2003.

9 Refiro-me aqui, obviamente, ao artigo de Laura Mulvey publicado na revista *Screen*, em 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (traduzido ao castelhano em: Mulvey, L. "Placer visual y cine narrativo." *Episteme*, Valencia, 1988), revisado posteriormente pela própria autora em 1981. In: Mulvey, L. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*." *Framework 6*, 15-16, 1981. [Em português: Mulvey, L. "Prazer visual e cinema narrativo." In: Ismail Xavier (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003. N.T.]

10 Boyle, Deirdre. "Un epílogo para la Guerrilla TV." In: *Acción Paralela*, nº 5, Madrid, janeiro 2000. [Originalmente em inglês in: Boyle, D. *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York: Oxford University Press, 1997. N.T.]

11 TrabajoZero. "Metodologías participativas y acción política." In: *Maldejo*, nº 2, Madrid, abril 2001.