

Fotografia feminina hoje. Formas, aparências e reincidências. Indiferença e epocalidades

Female photography today. Forms, appearances and recurrences. Indifference and epochalities

Resumo: Esta reflexão é uma síntese textual e visual de uma investigação que enfocou, de maneira qualitativa, a presença dos modelos e arquétipos propagados pelas mídias de comunicação, nas práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre mulheres, com o objetivo de sondar as consequências formais, e conceituais deste fenômeno, sobre este tipo de fotografia. Tem como ponto de partida o entendimento de que a produção e circulação de imagens na atualidade globalizada, é definitiva na construção sociopolítica das sociedades, e que a fotografia é a imagem mestra dos meios de informação e comunicação massivos. É um texto aberto que propõe o cruzamento de um conjunto complexo de conceitos com o propósito de jogar luz sobre a conformação da representação do e sobre o feminino na contemporaneidade. Não pretende uma avaliação definitiva, mas o reconhecimento de um campo complexo de inter e retro-influências conformadoras do imaginário contemporâneo.

Palavras-chave: Fotografia feminina; contemporaneidade; uniformização; indiferença; epocalidade; poder simbólico.

Abstract: This paper summarizes a qualitative investigation which explores the presence of models and archetypes publicized by the media in photographic practices produced by women and/or about women. The main aim of this proposal is to investigate the formal and conceptual consequences of this type of photography. The initial premise is the understanding that, in these globalized times, the production and distribution of images are factors that determine the sociopolitical construction of societies. Furthermore, also taken into account is photography's importance as the dominant image of the media for mass communication and information.

Keywords: women and photography; contemporaneity; retrofeed; indifference; epochality;

(...) algumas obras podem tentar um *trompel'oeil*, um engodo do olhar, mas toda arte aspira a um *dompteregard*, a uma domesticação do olhar. — *Hall Foster*

Esta reflexão é a síntese parcial de uma investigação^[1] que se propôs a analisar, de maneira qualitativa - estética, teórica e prática - a presença de modelos e arquétipos propagados pelas mídias, nas práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre mulheres, com o objetivo de sondar as consequências formais, e conceituais deste fenômeno, sobre este tipo de fotografia, e desta sobre os imaginários sociais. É um texto-visual, que se vale das imagens não como elementos ilustrativos, mas como léxicos de significado. Propõe o cruzamento de um conjunto complexo de conceitos com o propósito de jogar luz sobre a conformação da representação do e sobre o feminino na contemporaneidade. Não pretende uma avaliação definitiva, mas o reconhecimento de um campo complexo de inter e retro-influências conformadoras do imaginário contemporâneo. Por esta razão é um texto aberto e em processo que parte do entendimento de que apesar de que as mais distintas civilizações sempre tenham produzido e se relacionado com imagens, nos tempos que correm o fenômeno alcançou proporções inimagináveis ao ponto de podermos dizer que, hoje, a construção da nossa imagem particular e coletiva resulta em grande parte de modelos propagados diariamente pelos meios de comunicação - nos quais a ética parece ser esquizofrênica e irresponsável, condição que Félix Guattari (1990, p. 25) definiu como "(...) uma população de imagens e de enunciados "degenerados"".

Pensadores coetâneos nossos, como María Noel Lapoujade (2013, [http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/PO001/File/De las cárceles.pdf](http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/PO001/File/De%20las%20cárceles.pdf)), são contundentes ao tratar dos efeitos deste fenômeno na configuração histórica atual no que se refere a produção, circulação e consumo das imagens:

[1] Pesquisa desenvolvida no período de março de 2013 a março de 2014, na Universidade de Barcelona, durante estágio Pós-doutoral, no âmbito do grupo de pesquisa Arte, cultura e globalização, coordenado por Anna Maria

[2] Tradução livre do texto: (...) las cárceles contemporáneas de los imaginarios, no son nuevas cárceles, sino la multiplicación, la proliferación y la intensificación inaudita de las cárceles de los imaginarios de la humanidad. Es un problema de máxima potenciación, diversificación y refinamientos de las perversiones contemporáneas respecto de los imaginarios actuales, al punto de poner en peligro la continuidad, la salud y en el extremo, la existencia misma de nuestra especie. Cárceles de los imaginarios, entre cuyos muros invisibles transcurre la vida de millones de nuestros contemporáneos en cualquier rincón del mundo.

[3] Tradução livre do texto: (...) la cultura se politiza en la medida que la producción

(...) As cárceres contemporâneas dos imaginários, não são novas cárceres, mas sim a multiplicação, a proliferação e a intensificação inaudita das prisões dos imaginários da humanidade. É um problema de máxima potenciação, diversificação e refinamentos das perversões contemporâneas com respeito aos imaginários atuais, a ponto de colocar em perigo a continuidade, a saúde e no extremo, a existência da nossa espécie mesma. Cárceres dos imaginários, entre cujos muros invisíveis transcorre a vida de milhões de nossos contemporâneos em qualquer rincão do mundo^[2].

A produção e circulação de imagens no mundo circundante, de corte globalizado, é definitiva na construção sociopolítica das sociedades. Sobre isto nos diz Martín Hopenhayn (2002, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm>):

(...) a cultura se politiza na medida que a produção de sentido, as imagens, os símbolos, íconos, conhecimentos, unidades informativas, modas e sensibilidades, tendem a a se impor segundo quais sejam os atores hegemônicos nos meios que difundem todos estes elementos. (...) Quem faz circular os signos e as sensibilidades? Quem impõe sua interpretação aos fatos? Quem recicla todo o lixo mediático para converte-lo em sinais de identidade coletiva?^[3]

Neste contexto, é preciso reconhecer que a fotografia é, em quanto meio e processo gerador e propagador de imagens, a imagem mestra dos meios de informação e comunicação massivos. Quando falamos de imaginário nos dias de hoje, estamos, predominantemente falando de imagens fotográficas. E o que denominamos hoje como “fotografia” deve ser visto como um objeto-imagem-pensamento que historicamente sofreu transformações, e que, tal como afirmou Régis Durán (1999, s/p), procede de lógicas diversas e sofre a influência de distintos setores culturais que acabam por determinar sua aparência e sua capacidade de significar, razão pela qual se faz necessária uma avaliação

das transformações no campo fotográfico desde uma aproximação antropológica das imagens do mundo e de sua relação com a realidade.

Entretanto, a decolagem do fotográfico sob a luz da influência de lógicas diversas, nas práticas fotográficas atuais, deve ser compreendida desde o ponto de vista de que nela se misturam distintas concepções, categorias e estilos, e que estes se encontram inevitavelmente contaminadas por recursos comunicativos. Assim, “(...) é necessário considerar que na atualidade a fotografia se apresenta entre-mesclada e influenciada por um conjunto de fatores, estilos y tendencias históricas, categorías, actitudes sociais e artísticas (LENZI, 2011, p. 14)”.

Tal como ocorreu com as manifestações culturais de todos os tempos, a fotografia informa sobre seu próprio lugar e sua importância no contexto artístico, e também informa sobre a condição sociocultural de seu tempo histórico, o que significa dizer, tal como fez José Luis Brea (2007, p. 62), que cada momento histórico, no que se refere aos seus signos e imagens, tem uma ‘senha de identidade “epocal”. E se é certo que cada época tem suas próprias senhas e sinais, qualquer análise sobre as práticas artísticas deveria antes de qualquer coisa, tentar identificá-las. No caso específico de uma análise da produção fotográfica atual feita por mulheres, ou sobre mulheres, antes de perguntar (e ou tentar comprovar) a incidência de estereótipos de gênero em tais práticas, por exemplo, se deveria indagar se estas seriam as marcas da época que se pretende examinar, porque assim se poderá proceder a identificação da presença de estereótipos no imaginário social, já que, seguramente, são eles que povoam as práticas fotográficas feitas por mulheres e ou sobre as mulheres. Ou seja, precisamos analisar de que são “compostas” as fotografias de mulheres e sobre mulheres não apenas em relação a sua estrutura forma e estética, mas especialmente em relação aos valores que elas veiculam e as cosmovisões que elas geram.

de sentido, las imágenes, los símbolos, íconos, conocimientos, unidades informativas, modas y sensibilidades, tienden a imponerse según cuáles sean los actores hegemónicos en los medios que difunden todos estos elementos.’ (...) ¿Quién hace circular los signos y las sensibilidades, quién impone su interpretación a los hechos, quién recicla la basura mediática para convertirla en señal de identidad colectiva?

[4] Texto original:
(...) al sistema
androcéntrico
articulado en el
arte realizado por
algunas mujeres.'

Além da identificação das cosmovisões constituintes do imaginário feminino nas fotografias contemporâneas, também é necessário investigar, - se o desejado é uma análise mais imparcial - a posição das mulheres produtoras de imagens, porque, tal como entende Carmen Hernández (2002, <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html>) também se faz necessária uma crítica "(...) ao sistema androcêntrico articulado na arte realizada por algumas mulheres'^[4]". Na atualidade já não faz sentido abordar este tema sob a compreensão de que toda a produção feminina realizada por mulheres é imune a mídia e a contaminação ideológica do contexto sociocultural em que vivem ou herdaram. Se a sociedade em que vivemos hoje é legatária e é resultado de uma sociedade patriarcal e predominantemente machista, é coerente que se leve em consideração os preconceitos que muitas mulheres, neste sentido, trazem consigo, apesar de toda a consciência histórica que possam ter desenvolvido. Por outro lado, é necessário levar em consideração que, sob o guarda-chuva de pasteurização e banalização da sociedade global, há um processo de contaminação e retroalimentação para o qual é difícil ter imunidade absoluta. Tal como analisa Suely Rolnyk (1997, p. 1)

A globalização da economia e os avanços tecnológicos, especialmente a mídia eletrônica, aproximam universos de toda espécie, situados em qualquer ponto do planeta, numa variabilidade e numa densidade cada vez maiores. As subjetividades, independentemente de sua morada, tendem a ser povoadas por afetos desta profusão cambiante de universos; uma constante mestiçagem de forças delinea cartografias mutáveis e coloca em cheque seus habituais contornos.

Em um contexto no qual predominam as estéticas e as ideologias propagadas pelos meios de comunicação e entretenimento, é de

se esperar que os produtores e criadores de imagens também sejam reféns de suas influências, ainda que estes sejam comprometidos, individual ou coletivamente, com alguma causa específica (gênero, etnia, grupos minoritários em geral). Trata-se então de analisar as fotografias produzidas por mulheres e ou sobre mulheres, a partir desse tecido social contaminado, como a única maneira possível de identificação das aparências e das suas formas mais recorrentes, porque, inevitavelmente, as subjetividades que permeiam essas práticas fotográficas refletem, direta ou indiretamente, as influências as quais foram expostas.

Sobre a subjetividade contemporânea nos diz Rolnyk (1991, p. 3),

Dois processos acontecem nas subjetividades hoje que correspondem a destinos opostos desta insistência na referência identitária em meio ao terremoto que transforma irreversivelmente a paisagem subjetiva: o enrijecimento de identidades locais e a ameaça de pulverização total de toda e qualquer identidade.

A este respeito é importante reconhecer que há um padrão recorrente no que diz respeito à aparência e qualidade tecnológica de fotografias contemporâneas. É difícil distinguir diante de algumas fotografias - uma vez que não se tenha seus dados técnicos e de identificação - se elas são peças publicitárias, fotografias de fim documental, ou fotografias artísticas, por exemplo.

O que dizer dessa fotografia? (Fig. 1) Quais são suas características? Com que fim foi executada? A quem vai dirigida? É uma fotografia artística ou fotografia publicitária?

De fato esta é uma fotografia artística de uma jovem artista/fotógrafa contemporânea (Jodi Cobb (EUA), mas poderia ser uma fotografia publicitária de um produto como uma bebida, por exemplo. Quais são os sinais que identificam este como um trabalho de criação



Figura 1. Spring break, Cancun, 2013.

Fonte: Site da artista. <http://www.jodicobb.com/#p=-1&a=0&at=0>

artística? Dito de outra forma: quais são os sinais que a distinguem de uma peça publicitária? O que ocorre com esta e muitas outras obras é um fenômeno idêntico: isoladas de seus contextos pouco relatam sobre seus propósitos, porque elas tanto podem estar destinadas a um editorial de moda ou campanha publicitária. A “epocalilidade” destas peças têm a marca da sofisticação técnica, do refinamento técnico e estético, e ao mesmo tempo a marca de uma impessoalidade e uniformização. Certamente são belas fotografias, entretanto parecem sofrer de uma falta de diferenciação. Por outro lado, elas têm em comum o facto de que, no que diz respeito à presença do corpo da mulher, poderiam ter sido produzidas tanto por homens como mulheres, já que persistem em focar o corpo feminino como corpo de desejo e contemplação de beleza (Fig. 2 - 3).

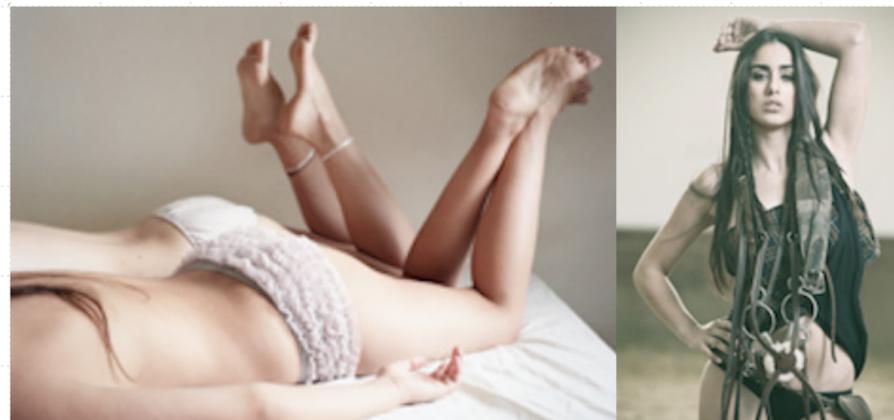


Figura 2. Ana Cuba. Zaragoza / Espanha. Adriana e Maria.

Fonte: <http://www.oldskull.net/2012/04/imogen-freeland/>

Figura 3. Pelayo Campa. Fotografia de moda.

Fonte: Página pessoal do fotógrafo. <http://www.pelayocampa.com>.

Quais são os pontos em comum entre as fotografias de Ana Cuba e a fotografia de Pelayo Campa?

Tais eventos corroboram o que disse Philippe Dubois (1986, p. 21), em seu momento, que os entrecruzamentos dos vários campos levariam à uma *naturalização das formas de ver*. No caso da fotografia do feminino, já seja aquela produzida por mulheres, ou aquela produzida por fotógrafos homens sobre mulheres, o que vemos como resultado dessa falta de diferenciação, infelizmente, é que as maneiras de fazer estas fotografias (moda, jornalismo, publicidade), fortalecem a imagem e a identidade feminina historicamente construída pela sociedade patriarcal e reforçam as estéticas predominantes nos meios de comunicação e entretenimento.

FÉMINA Y FETUS. MULHER QUE OLHAM E SÃO OLHADAS, E AQUELES QUE PRODUZEM COISAS PARA OLHAR

Femina provém do verbo latino arcaico *fevo* irmão de fio (feito), criar, produzir, 'produzir um fruto'. Como vem de um verbo do latim que no latim anticlássico já estava em desuso, as palavras dele derivadas foram deformando seus significados. Assim, femina, é aquela produz ... e fetus 'o que se produz' ...

O corpo da mulher tem sido um tema constante na história das representações desde há muito tempo, já fosse o corpo virgem ou o corpo da Virgem, já fosse o corpo de delícias, mas predominantemente o corpo feminino visto através do olhar masculino que visava capturar e apresentar uma “feminilidade” idealizada com muita astúcia, e de acordo com os cânones hegemônicos de cada tempo. Em toda a história das representações a mulher tem sido o objeto do olhar daqueles que foram os criadores e criativos: os homens. As mulheres seguem em estado predominante de observação, apesar de que com a passagem dos séculos, e especialmente desde que a força dos movimentos feministas históricos - que forneceram o incentivo para as primeiras sublevações femininas - tenham começado a ter voz e uma maior participação no campo da arte e da cultura.

De qualquer forma, o que é importante sublinhar é que, ainda que as mulheres tenham hoje uma maior inserção no mundo da cultura em geral, elas, sejam de que etnia sejam, e independentemente a qual grupo social pertençam, seguem sendo (ad) miradas. Quer dizer, ainda ocupam um lugar central na história das representações, e esta localização indica de fato o seu lugar na sociedade. Conforme comenta Elsie Mc Phail Fanger (2008, p. 7).

(...) as representações artísticas sobre mulheres refletem o lugar onde se encontram na cultura ocidental, (...) a publicidade é um dos sistemas de

repressão que melhor enfoca o compromisso que se estabelece entre uma determinada imagem e a vida e a arte como forma de mistificação que perpetua a opressão existente entre as relações sociais^[5].

Por tudo isso, uma análise crítica da história da representação continua a ser essencial para, além de dar visibilidade a história da representação histórica das mulheres, contribuir para a compreensão das cosmovisões sobre este mesmo universo feminino.

FOTÓGRAFOS E FOTOGRAFIAS. LOS FETUS

En las más diversas sociedades actuales, la vida transcurre sumergida en una suerte de bombardeo de imágenes. Las imágenes visuales auditivas olfativas, televisivas y virtuales se han convertido en las rectoras de millones de vidas. Enfrentar el problema por y desde las imágenes sueltas, como si surgieran por generación espontánea es una omisión. Es agarrar el toro por el rabo. — *María Noel Lapoujade*

“Femina”, segundo a etimologia, é aquela que cria, é a que produz, é a produtora dos frutos, a produtora do “Feto”... Uma questão permanece em aberto: desde que lugar as mulheres geram as suas criações? Qual é a plataforma “cosmovisual” de onde parte a mulher para conceber as suas criações? Como a mulher atual representa a si mesma e as outras mulheres na contemporaneidade? Que contam as fotografias produzidas por mulheres?

Deixemos agora que as próprias imagens “respondam”, a partir do conjunto de figuras a seguir (Figs. de 4 a 19): qual é o lugar da mulher criadora e da criatura no contexto da história das representações, e no contexto das representações contemporâneas?

[5] Tradução livre. Texto original: (...) las representaciones artísticas sobre mujeres reflejan el lugar donde se encuentran en la cultura occidental, (...) la publicidad es uno de los sistemas de represión que mejor plantea el compromiso que se establece entre una imagen determinada y la vida y al arte como forma de mistificación que perpetúa la opresión existente entre las relaciones sociales.



Figura 4. Ana Cuba. Les Filles Follen I. Fonte: <http://www.oldskull.net/2012/04/imogen-freeland/>

Figura 5. Guillaume Herbaut. Da série Cam Girls. Fonte: <http://500photographers.blogspot.com.es/2011/05/photographer-299-guillaume-herbaut.html>



Figura 6. Dina Bova. Hora de perder e tempo para procurar. 2009-12. Fonte: Site da artista. <http://www.dinabova.com/>

Figura 7. Jodi Cobb. Pausa para fumar, Kyoto, de 1993. Fonte: Site da artista. <http://www.jodicobb.com/#p=-1&a=0&at=0>



Figura 8. Julia Fullerton-Batten. Donna da série Unadorned, 2012. Fonte: Site da artista. <http://www.juliafullerton-batten.com/small.html>



Figura 9. Maribel Castro. Lapsus, 2007. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jorgemeis/2098715173/>



Figura 10. Martha Rosler. Bacia de fruta, 1972. Fonte: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14740/Martha_Rosler

Figura 11. Rosana Schoijett. Tudo é vaidade, 2009. Fonte: Site da artista. <http://rosanaschoijett.com.ar/>

Figura 12. Veronika Marquez. Mujer reloj. 2007. Fonte: <http://fennia.webs.com/veronika2008.htm>

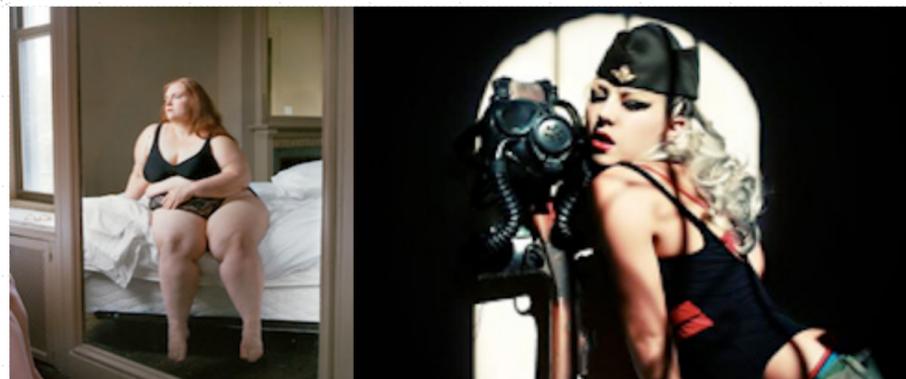


Figura 13. Jocelyn Lee. As mulheres são bonitas. 1980-2008. Fonte: Site da artista. <http://www.jocelynlee.com/>

Figura 14. Salomé Sofia Garcia (Vorfás). s / dados. Fonte: Blog da artista. <http://www.narcisa.com/home.asp?Id=sometida>



Figura 15. Paola de Grenet. Série Albino Beauty. Fonte: Site da artista. <http://paoladegrenet.com/albino-beauty/>

Figura 16. Tanit Plana. Espanha. Series Para siempre, 2013. Fonte: Site da artista. <http://www.latanit.com/index.php/books/be-per-sempre/>



Figura 17. Arlette Chiara Sivizaca Conde. Berlin / Alemanha . Lucille P. // 09, 2013. Fonte: <http://xaxor.com/photography/photography-arlette-chiara-sivizaca-conde.html>

Figura 18. Laura Torrado. Hammam II, 1995. Fonte: <http://tienda.lafabrica.com/es/photogaleria/2762-hammam-ii-1995.html>

Figura 19. Jen Davis. Untitled No. 43, 2011. Fonte: <http://tienda.lafabrica.com/es/photogaleria/2762-hammam-ii-1995.html>

UNIVERSO FEMININO, FOTOGRAFIA FEMININA E PODERES

‘... la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de conceder una vasta (tanto como falsa) tolerancia. (...) La ‘realidad’ de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, y arruinada por el poder consumista. (...) Las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido el trauma tanto de la falsa tolerancia como de la degradación corporal, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría, se ha convertido en suicida desilusión, tedio informe...’ — Pier Paolo Pasolini in *Abjuración de la trilogía de la vida, Italia, Corriere della Cera, 15 de julio de 1975.*

‘... el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo’. — Pierre Bourdieu

Complexos conjunto de poderes se estabelecem em todo tipo de sociedade, e considera-se relevante abordar aqui o poder simbólico, ou os poderes simbólicos, enquanto poderosos mecanismos arti-

culadores das relações sociais através dos quais os sujeitos históricos se estruturam, se constroem, se manifestam e, especialmente, se representam. Todo o poder corrompe e por ele é corrompido, já foi dito... No contexto desta reflexão é importante focar as relações de poder no campo das relações sociais, já que este fenômeno ocorre sob a influência e em conformidade com todos os poderes estabelecidos e atuantes de cada período histórico - e por este motivo o foco deste tema aqui, recairá nas formas de identificação, automação, interiorização e obediência - e que estes, por sua vez, interferem nas diferentes manifestações e relações de poder que ocorrem nos grupos sociais.

Se seguimos a Michel Foucault se pode dizer que poder é tudo aquilo que opera mediante leis, dispositivos e instituições que acionam relações de dominação, mas também, segundo Foucault (1991, p. 17), O crucial do poder não é aquele da servidão voluntária^[6]. O “crucial” do poder fundamental pode não estar em sua forma mais explícita, mas em sua capacidade e formas discretas de imiscuir-se, como costuma ser o caso das propagação simbólicas, pelos bombardeios de simulacros e clichês vindos dos campo da comunicação e do entretenimento.

Fredric Jameson entende que (2002, p. 16) “Se toda a realidade se tornou profundamente visual e tende à imagem, então, na mesma medida, se torna mais difícil conceitualizar uma experiência específica da imagem que se distinga de outras formas de experiência^[7]”. Jameson faz referência aos processos de naturalização da cultura - tema ao qual Roland Barthes dedicou também muita atenção - quer dizer, ao fenômeno da absorção de fatos artificiais como se fossem de geração espontânea. E é aí que reside uma das formas mais eficientes de poder simbólico: aquele que age diretamente sobre as estruturas morais e éticas das pessoas, e que consegue estabelecer uma espécie de contrato contínuo e automático de adesão.

[6] Tradução livre. Texto original: “El crucial del poder no es aquel de la servidumbre voluntaria”.

[7] Tradução livre. Texto original: “Si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiera de otras formas de experiencia.”

Por outro lado , Foucault (1991, p. 157) nos disse que:

Entre cada ponto do corpo social, entre um homem e e uma mulher, em uma família, entre um professor e seu aluno, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, ocorrem relações de poder que não são a projeção pura e simples do grande poder do soberano entre os indivíduos; mais precisamente é o solo movediço e concreto sobre o qual este poder se estabelece, as condições de possibilidade de funcionamento^[8].

A partir de Foucault centramos a atenção no poder simbólico e na sua consequente eficácia sobre o corpo social, ou seja, no poder ou poderes que inferem sobre o conceitual, sobre a espiritualidade e sobre a formação de identidades; os poderes como criadores e propagadores de mitologias, sem o qual qualquer reflexão no campo social fica incompleta.

A eficácia simbólica, como resultado das ações dos diferentes poderes sobre o tecido social é assim expressa por Bourdieu (2007, p. 113):

Todas as ordens sociais sacam partido sistemáticamente da disposição do corpo e da linguagem para funcionar como depósitos de pensamentos diferentes que poderiam ser detonados a distância e com efeito retardado, simplesmente pelo fato de voltar a colocar o corpo em uma postura global apropriada para evocar os sentimentos e os pensamentos que a ele estão associados, em um destes estados indutores do corpo que, como bem sabem os atores, fazem surgir estados de alma. (...) O princípio da eficácia simbólica poderia encontrar-se no poder que outorga sobre os outros, e especialmente sobre seus “corpus” e crenças, na capacidade reconhecida de atuar, por meios muito diversos, sobre montagens verbo-motores muito profundamente ocultos, seja para neutralizá-los ou reativá-los fazendo-os funcionar mimeticamente^[9].

O poder simbólico é invisível pois atua dentro dos sujeitos sociais, e talvez por esta razão alcança a categoria de violência. Quanto de nos-

[8] Tradução pessoal do texto: “Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano entre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.”

[9] Tradução livre. Texto original: “Todos los órdenes sociales sacan partido sistemáticamente de la disposición del cuerpo y del lenguaje para funcionar como

depósitos de pensamientos diferentes, que podrían ser detonados a distancia y con efecto retardado, por el solo hecho de volver a colocar el cuerpo en una postura global apropiada para evocar los sentimientos y los pensamientos que le están asociados, en uno de esos estados inductores del cuerpo que, como bien saben los actores, hacen surgir estados de alma. (...) El principio de la eficacia simbólica podría encontrarse en el poder que otorga sobre los otros, y especialmente sobre sus corpus y creencias, la capacidad reconocida de actuar, por medios muy diversos, sobre los montajes verbo-motores más profundamente ocultos, ya sea para neutralizarlos, ya sea para reactivarlos haciéndolos funcionar miméticamente.”

sas estruturas intelectuais, morais, estéticas, religiosas e emocionais por exemplo, podem ser consideradas como um resultado de uma adesão consciente aos processos de dominação? Quanto do nosso corpo físico, intelectual e emocional sabe sobre o poder que age sobre ele?

A eficácia simbólica é exitosa porque é homeopática e porque ocorre mais exatamente por osmose ou metástase, como um fenômeno natural e indolor. E, talvez, insistimos, seja por isso que a eficácia simbólica seja um ato violento, tal como definiu Bourdieu, violência simbólica: “A violência simbólica é essa coerção que se institui pela mediação de uma adesão que o dominado não pode evitar outorgar ao dominante (BOURDIEU, 1999. pp. 224-225)^[10]”.

Trata-se da violência simbólica como o fenômeno que arbitrariamente intervêm na construção das identidades individuais e coletivas, bem como na capacidade dos seus agentes para imporem produções culturais dominantes e simbólicas - jogando de facto um papel essencial na reprodução das relações sociais de dominação. A violência simbólica, disse Bourdieu (1999, p. 173), “(...) é essa violência simbólica que arranca submissões que nem sequer se percebem como tais apoiando-se em umas “expectativas coletivas”. em uma crenças socialmente inculcadas, e que tem essa capacidade de serem incorporadas como um fato natural. (...) A capacidade de fazer caso omisso da arbitrariedade da produção simbólica, y por tanto ser aceito como legítimo (...) (1999, p. 232)^[11]”.

A produção da violência simbólica tem caráter de violência justamente porque tem como pano de fundo a ignorância dos parceiros sociais sobre as estruturas que suportam estes mesmos processos simbólicos. Diz Bourdieu:

(...) Chamo desconhecimento ao fato de reconhecer uma violência que se exerce precisamente na medida em que se desconhece ele como violência, ao fato

de aceitar este conjunto de premissas fundamentais, pré-reflexivas, que os agentes sociais confirmam ao considerar o mundo como auto-evidente, quer dizer, tal como é, e encontra-lo como natural, porque aplicam a ele estruturas cognoscitivas surgidas das estruturas mesmas do dito mundo.” (BORDIEU; LÖIC, 1995, p. 120)^[12].

A violência simbólica é, portanto, uma violência que é exercida por uma espécie de consenso inconsciente por aqueles que aderem a ela e que também a reproduzem. Este tipo de violência é doce e indolor, porque esconde as relações de poder que estão sob as operações através das quais ela está configurada. A violência simbólica é geralmente muito mais eficaz do que se pode imaginar porque ocorre de muitas formas e não se pode identificá-la imediatamente como violência, já que nem sempre é visível ou mesmo percebida, e também por isto pode permanecer muito mais tempo em ação.

Um dos campos de grande eficiência do poder simbólico ocorre no âmbito das propagações imagéticas - seja na esfera individual ou coletiva -, pois é aí onde este poder age muitas vezes age de forma lúdica, silenciosa e contínua, e por uma espécie de osmose - através dos sistemas de informação, comunicação, publicidade e arte. Neste caso, os meios de comunicação atuam como produtores simbólicos especializados, e embora estes não podem ser consideradas como as únicas instituições envolvidas nos processos de propagação simbólica, na atualidade, dada a amplitude dos meios difusores, conseguem atuar não só na dinâmica de circulação e difusão de formas simbólicas, mas também no apoio a outras propagações simbólicas.

Segundo Rossana Reguillo (2010, p. 17) “(...) o poder de representação configura imaginários, conduz coletivos, compromete vontades e produz imperativos em cujo nome atua^[13]”. Os sistemas simbólicos, protegidos pela arbitrariedade cultural consumam os procedimentos

[10] Tradução livre. Texto original: “La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (...)”
[11] “(...) es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas, y que tiene esa capacidad de ser incorporada como hecho natural. (...) la capacidad de hacer caso omiso de la arbitrariedad de la producción simbólica, y por lo tanto para ser aceptado como legítimo (...) (1999, p. 232)”
[12] Tradução livre. Texto original: “(...) Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia, al

hecho de aceptar este conjunto de premisas fundamentales, pre reflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar al mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo.” [13] Tradução livre. Texto original: “(...) el poder de representación configura imaginarios, conduce colectivos, compromete voluntades y produce imperativos en cuyo nombre se actúa.”

de comunicação, de conhecimento e de indiferenciação, e estes por sua vez, conformam os consensos sociais e suas reproduções in contínuum. As consequências da violência simbólica no campo da imagem nos levam, por sua vez, as armadilhas do imaginário - já seja no caso mais abrangente do campo imagético, já seja no caso específico da produção fotográfica contemporânea feminina - um fenômeno resultante da retroalimentação dos diferentes campos da comunicação e do entretenimento que leva a uniformização do imaginário.

Mesmo uma análise apressada da produção contemporânea fotográfica - seja nas artes, seja no campo comercial - nos permite constatar que há uma espécie de normatização estética e técnica - tema que foi amplamente discutido durante o século XX sob o entendimento do fenômeno de uma “fronteira dilatada”, ou da ‘contaminação e ou hibridização entre as várias práticas fotográficas. Não há dúvida de que as fronteiras se expandiram, ou mesmo hibridizaram. A questão é que por detrás disto ocorreu também uma simplificação, uma padronização, e por detrás disto ainda, as razões deste fenômeno. Sabemos que por detrás, de um lado estão as ideologias do mercado de arte em geral, e por outro, as ideologias específicas do mercado fotográfico. Em relação ao mercado de arte em geral, temos que levar em consideração que há, hoje, um incontável número de instituições e mecanismos de regulação e normalização: as faculdades e escolas de artes, as numerosas e portentosas bienais mundiais - todas geradoras de modelos e padrões de curadoria -, e de uma oferta e procura, também padrão. Em relação à ideologia e fomento do mercado fotográfico, temos primeiro a questão dos aparatos fotográficos, cada vez mais programados para produzir um determinado tipo de padrão de imagem; e logo, os acessórios fotográficos, que são produzidos para estimular uns determinados desejos e metas nos consumidores. Isto significa que existe uma história mercado-ideológica, - que já tem

quase dois séculos - que opera de forma muito eficiente (Don Slater, que estudou esta questão com profundidade, ao revisar a expansão da fotografia na sociedade de massas, concluiu que a arbitrariedade das estratégias mercadológicas neste setor, sempre tiveram como objetivo a “foto-alfabetização” do grande conjunto social, porque dessa forma se poderia manter o mercado fotográfico sempre ‘aquecido’).

A ideologia de mercado, é uma forma de poder que também intervém no cerne das sociedades da mesma forma que os outros poderes, suavemente e por osmose, e gerando a impressão de que é um processo natural. Ainda hoje, apesar de discutirmos já há muito tempo sobre os males do consumo no contexto da existência humana, o que temos é que todos nós somos adeptos e promotores de seu sucesso. Além de seguidores e promotores, somos todos reprodutores dos valores e modelos da cadeia de consumo, e por ela somos concebidos. E isto se aplica a fotografia. A foto-alfabetização de que fala Slater é um fato, e embora existam exceções, elas não são capazes de alterar os maneirismos que a cadeia modeladora produz.

O poder dos poderes orquestrados, nos padroniza, e quando não o faz, quanto menos sugere uma ordem em nossas práticas existenciais. No que diz respeito à produção artística pode-se dizer que, se uma obra é irreverente no plano conceptual, ela provavelmente não o será do ponto de vista formal. Ou vice-versa. E se assim for, não vai ser a partir do ponto de vista comportamental: nós temos que aceitar as regras das instituições, porque sem eles nós somos exilados, e exilados não poderemos fazer a revolução que só é possível a partir e desde de dentro delas. Ainda que irreverentes, temos que ser obedientes.

Veja-se o caso fotografia feminina contemporânea, que é muito diversificada e complexa, tal como demonstrou-se no tópico *Fêmeina e fetus*, aqui neste texto. Muitas destas obras são essencialmente críticas sobre o lugar e o papel das mulheres na sociedade de hoje. E questões

[14] Tradução livre. Texto original: “Quiero insistir en este aspecto, justamente en este momento histórico, cuando estamos convencidas de la función que cumplen los medios de comunicación en construir un horizonte social en la constitución de imaginarios y representaciones, en este caso de género, que es lo que aquí interesa. (...) En relación al cuerpo de las mujeres esto es fácilmente comprobable, basta sentarse una tarde frente a un televisor para tomar conciencia de la forma cómo los sistemas de poder disputan la representación de los cuerpos de hombres y mujeres, sobre todo para descubrir cómo los mensajes publicitarios trabajan con la sexualidad y el deseo que proviene del ámbito del erotismo para promover los más variados productos,

de gênero, de afetos, e laborais, também estão enfocados em muitas delas, com veemência, ‘violência’, e mesmo, coragem. Entretanto, em quase todos os casos, a força destas obras sofre diluição em razão do “epocalidade” e da indiferença estética pelas quais são qualificadas - quase sempre essa “epocalidade” e indiferença conduz a uma estética predominante que se aproxima de uma espécie de esterilidade caracterizada por um padrão “aceitável”, palatável, de-codificável, enfim, uma marca típica da época. É a conhecida estratégia de controle das insurgências - fenômeno conhecido, promovido pelas indústrias culturais e artísticas, e que serve principalmente à nossa sociedade, esta na qual se tornou nossa existência desde o início da modernidade.

Infelizmente nos encontramos domesticados.

Concluo esta reflexão, momentaneamente, com um pensamento de Raquel Olea (2013, Fonte digital: *Políticas de cuerpo y representaciones del poder*. 04 de diciembre):

Quero insistir neste aspecto, justamente neste momento histórico, quando estamos convencidas da função que cumprem os meios de comunicação em construir um horizonte social na constituição de imaginários e de representações, neste caso de gênero, que é o que aqui interessa. (...) Em relação ao corpo das mulheres isto é facilmente comprovável, basta sentar-se uma tarde em frente a um televisor para tomar consciência da forma como os sistemas de poder disputam a representação dos corpos dos homens e mulheres, sobretudo para descobrir como as mensagens publicitárias trabalham com a sexualidade e o desejo que provêm do âmbito do erotismo para promover os mais variados produtos, o corpo da mulher emula assim, desde o desejo de adquirir um peça de roupa, de fumar, de beber, até jogar com as montagens visuais que transforma uma garrafa de pisco ou latas de cerveja em um corpo de mulher^[14].

Se assim for, e, de fato, parece ser, se inexistente um modo indiferenciado de ‘representação’ da mulher e do feminino no campo artístico e

mediático, temos então a confirmação de um panorama imagético de caráter retroalimentar nefasto que condiciona a todos, artistas e apreciadores, a uma alfabetização coletiva dos modos de ver e conceber, e que por consequência submete e condiciona a todos e a todas aos silenciosos poderes e violências simbólicas. Não é possível ser o dominador e o dominado ao mesmo tempo. Nem tudo é o mesmo. É necessário tomar posições. Não podemos assistir a tudo e simplesmente dizer: é assim. Se assim entendemos, infelizmente estaremos aceitando a submissão e a domesticação como uma condição inevitável.

Se estamos repetindo e reproduzindo estereótipos, e ainda que isto esteja ocorrendo inconscientemente, isto se deve ao fato de que estamos, como diria Bourdieu, outorgando poderes aos dominadores. Se estamos transformando as representações em modelos padronizados e assépticos, é por, consciente ou inconscientemente estamos nos identificando com os ditames dos sistemas pasteurizados da comunicação e do entretenimento.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid/Argentina/México. Siglo Veintiuno Editores, 2007, 453 pp.

_____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, 160 Pp.

_____. **Meditaciones pascalianas**. Editorial Anagrama. Barcelona 1999b, 325 Pp.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Lóic. **Respuestas. Por una Antropología Reflexiva**. Ed. Grijalbo, 1995, 229 Pp.

BREA, José Luis. **Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y la alegorías de la ilegibilidad**. Murcia/España: CENDEAC, 2007, 113 Pp.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**: de la representación a la recepción. Traducción al español de Graciella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1986, 362 Pp.

el cuerpo de la mujer emula así, desde el deseo de adquirir una prenda de vestir, de fumar, de beber, hasta jugar con los montajes visuales que transforma una botella de pisco o latas de cerveza en un cuerpo de mujer.”

DURÁN, Régis. **Autonomía y heteronimia en el campo fotográfico contemporáneo** (8Pp), in **Além de los límites: A fotografía contemporánea**. Ciclo de conferencia, Xunta de Galicia, CGAC – Centro Gallego de Arte Contemporánea, CGAI – Centro de Artes de Imaxe, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 22 – 24 de septiembre de 1999, 227 Pp.

FANGER, Elsie Mc Phail. **Mujeres (ad) miradas y mujeres que miran** (17 pp). In **La ventana. La ventana** (On line), pp. 191-232. Revista de estudios de género. v.3 n. 28. Versión impresa ISSN 1405-9436. Guadalajara, diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1405-9436. Consultado em 12/04/2013, 14:00).

FOSTER, Hall, **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Ediciones Akal, 2001, 240 Pp.

FOUCAULT, Michel. **El sujeto y el poder**. Edición electrónica de **www.philosophia.cl**, Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS, 1991, 21 Pp. (Consultado em 04/07/2013). <http://www.philosophia.cl>

GREEN, David (ed.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, 149 Pp.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990, 56 Pp.

HERNÁNDEZ, Carmen Hernández. **Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino** (MBA, enero-marzo de 1998). **Reflexiones sobre un proyecto expositivo**. Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación. Universitaria de Género, CEM, Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas, 18 de julio de 2002. <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html> (Consulta en 02/09/2013, 18:00)

HOPENHAYN, Martin. **El reto de las identidades y la multiculturalidad**. Globalización y postmodernidad: **la irrupción de lo cultural en político y el reclamo de la diferencia**. In **Multiculturalismo proactivo: una reflexión para iniciar el debate**. Nuevos Retos de las políticas culturales frente a la Globalización, Barcelona, España, 22-25 de noviembre de 2002. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm>. Consulta em 12/08/2013, 17:00.

JAMESON, Fredric. **El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998**. Manatíal: Buenos Aires, 2002, 256 Pp.

LAPOUJADE, María Noel. **De las cárceles de los imaginarios contemporáneo a una estética de la libertad**. **Revista Ariel**. 2013. [http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/De las cárceles.pdf](http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/De%20las%20cárceles.pdf). (Consulta en 22/09/13 19:33).

LENZI, Teresa. **La fotografía contemporánea**. Alemanha: Editorial Académica Española, 2011.

OLEA, Raquel. **Políticas de cuerpo y representaciones del poder**. 04 de diciembre de 2013. http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=57:politicas-del-cuerpo-y-representaciones-del-poder&catid=16:cotidiano-mujer-no31&Itemid=20

PASOLINI, Pier Paolo. **Salo, el infierno según Pasolini**. Filmoteca de Andalucía: Granada, 1993, 443 Pp.

PRECIADO, Beatriz (2005), **Savoirs-Vampires@War. Multitudes**, nº 20. <http://www.multitudes.net/Savoirs-Vampires-War/> (consultado em 10/08/2013).

REGUILLO, Rossana. **Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo**. Comunicación y Sociedad, nueva época, nº 9, pp. 11-33, 2008, 203 Pp. Versão eletrônica : http://www.coneicc.org.mx/?contenido=/centro_documentacion/nota.cfm&identificador=oi:coneicc.iteso.mx:305178&interno=yes (Consultada e impressa em 11/07/2013).

ROCCA, Adolfo Vásquez. **Jean-Luc Nancy**. La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad. *Revista Observaciones Filosóficas*, 2008.

ROSEMBLUM, Naomi. **A history of woman photographers**. New York: Abbeville Press, 1994, 432 Pp.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização**. Pp. 19-24. (Texto), In LINS, D. (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômade*s. 4ed. Campinas: Papirus, 2005. 115 Pp.