

**CINDY SHERMAN ENTRE-IMAGENS:**  
*film stills, gleams and reflection*

Danusa Depes Portas \*

**Resumo:** *A proposta desse ensaio convida à reflexão sobre as relações que travamos com o tempo e no tempo que chamamos de nosso. Em função disso, o valor de contemporaneidade nele referido pressupõe não simplesmente o pertencimento a um contexto cronologicamente delimitado, mas sim uma operação de leitura que problematize esse pertencimento, esse contexto e seus limites e referências temporais, valendo-se das séries fotográficas da artista visual Cindy Sherman como intercessor.*

**Palavras-chave:** *Cultura Visual. Regimes Escópicos. Dispositivo*

**Abstract:** *The purpose of this essay invites reflection on the relationship we fought over time and in time we call our own. As a result, the value of modernity that it implies not simply belonging to a context defined chronologically, but a read operation that problematizes this belonging, the context and its limits and timeframes, making use of the photographic series of visual artist Cindy Sherman as intercessor.*

**Key-words:** *Visual Culture. Scopic Regimes. Dispositif*

---

*L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle  
rendu visible, la ligne de fracture entre les choses.*

Didi-Huberman

A imagem é hoje uma ferramenta da desatenção. Quanto mais imagens conseguimos devorar, mais imagens acabamos por esquecer. O resto vai para a vala comum do esquecimento. Cindy Sherman vem revirar esse cemitério e seus mortos. Restos de corpo em todas as imagens. Em todas as imagens essa impregnação. Sherman mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas os escuros – algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-la, algo que, mais que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ela. Isso

---

\* Doutoranda do Programa de Comunicação e Cultura da ECO/ UFRJ e do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (CNPq). e-mail: danusadepes@yahoo.com.br

equivale dizer que é também dividindo e interpolando o tempo, que ela está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de *citá-lo* segundo sua necessidade que não provêm de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência de resposta. Ela não tem apenas um ângulo de visão sobre o passado, seus olhos são os do anjo da história: *onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés*. Seus olhos de anjo, explodem o *continuum* da história, juntam cacos e recolhe estilhaços, numa arqueologia dos afetos do *agora*. A imagem é a linha de fratura entre as coisas, o intervalo feito visível.

*Sex-appeal do inorgânico*: a expressão bejaminiana é uma boa definição do programa estético que anima parte do regime de visibilidade contemporâneo. A imagem aparece como meio de exposição daquilo que, no interior do inorgânico, do reificado é capaz de provocar o olhar fascinado. Poucos foram tão longe nesse arriscado jogo de indiferenciação entre publicidade, pornografia, cultura pop, como a artista visual norte-americana Cindy Sherman. Em seus ensaios fotográficos nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas standardizadas: personagens dos cenários de Hollywood, de filmes de Douglas Sirk, de *film noir*, da Nouvelle Vague, do *snuff movies* e da foto publicitária das revistas de luxo.

O primeiro grande ensaio fotográfico de Sherman, *Untitled Film Stills* (1977-1980), já coloca um problema central da imagem clássica, o conceito de identificação, pois detecta a crise da representação nas operações fundadas na figuração, produzindo uma corrosão da figura até transformá-la em superfície, em pura *imagerie*. *Untitled Film Stills* consiste em uma série de auto-retratos nos quais são apresentadas situações que reenviam à repetição de cenas cinematográficas que estruturam o imaginário produzido pela indústria cultural. Para a coerência conceitual dessas imagens, é importante que Cindy Sherman seja ao mesmo tempo seu sujeito e objeto. As séries de ensaios invertem a função *expressiva* do auto-retrato, na medida em que eles aparecem como a formalização do impossível da imagem de si como representação do singular. A mesma lógica guiará os ensaios subseqüentes: *Rear Screen Pictures*, *Centerfolds*, *Fashion*, *Sex Pictures*, *Horror and surrealist pictures*, *Disasters*, etc. Na repetição em séries fotográficas, o jogo de reflexos, a *mise en abîme*, ao invés de multiplicar infinitamente a imagem completa de seu semblante, registra nada além de uma poeira de partículas argêntas.

## 1. Diante da imagem



*Untitled Film Still # 48, 1979, Cindy Sherman*



*Untitled # 250, 1992, Cindy Sherman*

A partir daí, mais radicalmente, impõe-se uma pergunta. Do palco resplandecente de um mundo transformado na sociedade do espetáculo, que tipo de seqüência é essa, tão repentina, tão rápida para ir da fascinação à abjeção? Qual é a relação entre o corpo do glamour, o repertório visual da beleza e a câmara dos horrores, câmara do corpo em humilhação, o corpo esfolado em dor? Qual é a natureza da transição, no universo da imagem contemporânea, que parece ir, em um movimento, de tudo-é-representação para o corpo-como-horror? Da proposição segundo a qual o que é real é o simulacro para o colapso do simulacro numa fundição *sadeana*? Dos *Untitled Film Stills* para o foco no corpo como casa de horrores e museu de cera de Cindy Sherman?

Uma diferença crucial entre o museu de cera e os *Untitled Film Stills* diz respeito ao tipo de regime representacional dentro do qual cada um opera. O museu de cera é, entre outras coisas, um produto extremo da estética de representação pós-renascentista como a cópia exata de um referente fisicamente estável, um corpo que aparece diante dela como seu original: “reprodução fiel da natureza e respeito pela verdade até os mínimos detalhes, tais são os princípios que orientam a execução de toda obra no museu de cera” (KRAUSS, 1993: 217).

Presume-se que o corpo simplesmente exista lá fora no mundo, e então através da habilidade do copista suas formas são fielmente repetidas na cera. Com os *Untitled Film Stills* essa estrutura de representação é precisamente invertida: o referente nominal existe apenas por meio da representação e dos códigos culturais complexos que ele ativa. Sherman altera sua imagem tão radicalmente de foto para foto que se torna impossível localizar o termo constante que deveria unir a série; o corpo desaparece em suas representações.

Ou antes, o que no senso comum consideramos como sendo o corpo, essa coisa dada, é elaborado durante a série de tal forma que parece ter sido trabalhado pelos códigos e convenções de representação até um ponto de saturação; o corpo é modelado por esses códigos tão completamente quanto a cera é modelada pelos artesãos. Sherman convence o observador de que suas diversas imagens são de fato presenças distintas, mas que “por trás” delas não há qualquer essência de identidade. A noção de identidade – de cada imagem como dando corpo a uma presença distinta – torna-se manifestamente um produto de uma manipulação dos complexos códigos sociais de aparência, uma pura superfície.

O que significa dizer que identidade – as profundezas interiores supostamente por trás ou dentro da superfície da aparência – é apenas um efeito de identidade, a transformação

semi-alucinante de uma superfície material em uma profundidade imaginária. Altere-se a iluminação, o foco ou granulação da foto e surgirão conseqüências imediatas na noção de “identidade” que está sendo fabricada. Sherman expõe os alicerces materiais da produção de identidade, não apenas os códigos teatrais de vestuário e gesto, mas os códigos fotográficos que vêm juntar-se a eles. Se a granulação na foto faz a figura parecer diferente (distanciada, misteriosa ou desfigurada), isso prova, sem dúvida, que o que havíamos considerado como sendo a fonte da presença à qual respondemos – a figura, o referente, com sua interioridade e profundidade – na realidade emana da materialidade do trabalho de significação, do papel fotográfico e do modo como ele foi processado, do próprio aparato da representação.

A visão “construcionista” do corpo – de que o corpo não é uma constante anatômica, mas uma variável histórica, uma construção social – deveria, por direito, ser serena. Se o corpo consiste apenas *em e através* de suas representações, por todos os discursos nos quais é evocado (médico, estético, erótico, legal, histórico), se ele realmente se evapora na representação, tornando-se sem peso, perdendo suas antigas opacidade e densidade, então em um certo sentido o corpo deveria deixar de ser qualquer tipo de problema, para qualquer pessoa. Inteiramente incluído na esfera do trabalho cultural, aparentemente tornando-se a arena principal da atividade cultural, ele perde finalmente seu caráter primitivo e é completamente assimilado e civilizado. Nesse sentido, a postura construcionista consoma todo o projeto de fazer o corpo desaparecer que caracteriza o Iluminismo. “É por manter o mais distante possível dos olhos, não apenas a dor real, mas tudo o que pode ser ofensivo ou desagradável para as pessoas mais sensíveis, que o refinamento existe”; acrescenta Norman Bryson (1993: 218). A partir do século XVIII, práticas nas quais o corpo possuísse qualquer tipo de persistência são caracterizadas como bárbaras e tiradas de vista: execuções não podem mais ser conduzidas diante da multidão e desaparecem por trás dos portões da prisão; animais não devem ser mortos em pátios por açougueiros locais, mas em abatedouros nos arredores da cidade onde ninguém vai; a exposição da carne como algo diretamente cortado de um animal real, com uma cabeça, com órgãos internos, com uma forma de cadáver reconhecível, é repensada de modo que a carne possa deixar de parecer como carne recentemente viva e tornar-se ao invés um produto higiênico, quase industrial, obtido sabe-se lá onde e como; urinar em público é considerado intolerável e os veneráveis *pissoirs* são removidos; os moribundos, não passando mais seus últimos dias e horas em casa com a família e os amigos, não vão morrer em continuidade com o resto de suas vidas e seu ambiente, mas ao invés são seqüestrados para trás de paredes brancas e monitores de hospital (*Ibid.*: 219).

O corpo, então, será feito desaparecer totalmente: dito consistir unicamente em suas representações, será eventualmente visto como nunca tendo existido de outro modo. Para Foucault (1993), a história do corpo é a da sua construção através dos inumeráveis discursos que atuam para produzi-lo “positivamente”, isto é, pela primeira vez. É por ser construído pela cultura que o corpo acaba por ser um objeto de investigação histórica, que ele acaba mesmo por existir. Em Foucault o agente de sua sublimação é o discurso-corno-visão: o olhar médico que penetra pela barreira da pele até o interior secreto do corpo, investigando cada recesso com clareza panóptica, traçando mapas e gráficos, declarando essa terra descoberta como o último posto avançado do império discursivo. Pode-se traçar um vínculo estreito entre o olhar médico e a Fotografia. É através da fotografia que as últimas taxonomias serão feitas, das fisionomias criminosas e fora dos padrões, dos grupos étnicos superiores e inferiores, eventualmente de populações inteiras. É o retrato fotográfico que irá, nas mãos das autoridades, esclarecer e registrar mesmo o crime mais obscuro, e finalmente permitir que circule por toda parte o anúncio de que o corpo finalmente foi capturado dentro da rede da representação: é apenas representação, sempre foi.

No entanto, a compreensão construcionista do corpo sempre teve problemas com “dor”. O interesse de Wittgenstein na existência da dor é emblemático do que pode acontecer uma vez que se admita que tudo o que existe, existe no discurso. Quando o significado é identificado com convenção cultural, quando aparece apenas no espaço interativo entre pessoas e não pode mais ser encontrado na cabeça de ninguém, paradoxalmente o corpo retorna com uma urgência que nunca possuía. A dor marca o limiar em que o contrato de significação e os jogos de linguagem que compõem a realidade social surgem contra algum tipo de limite absoluto: não há nenhum *signo* que *eu* possa trocar pela *minha* dor, não pode ser canalizada em palavras (apenas gritos), ela existe para além dos meus poderes de representá-la diante dos outros. Os outros, por sua vez, que me conhecem apenas através do que posso fazer e ser, dentro do mundo da representação que compartilho com eles, são incapazes de conhecer esta minha dor, que só a mim pertence e não pode ser convertida em qualquer espécie de moeda de significação. No exato momento em que, eventualmente, se estabelece alegação de que o corpo é construído exclusivamente *em* e *como* representações, ao invés do corpo tornar-se sem peso, translúcido, completamente iluminado pela luz pura da razão discursiva, ele se estabelece como limite intransponível do discurso.

O que então entra em jogo é o inverso da inclusão do corpo no discurso: a percepção do corpo como simbolicamente recalcitrante e como resistência clandestina da fronteira do império discursivo. O discurso que oficialmente conduz o corpo – abdução tanto quanto inclusão – tropeça, hesita, já que é experiente em correr contra algo que escapa a troca contratual de significantes: uma densidade, uma gravidade, um ficar fora do discurso; um êxtase do corpo como aquele que não pode ser, não será, sublimado no espaço de significação. Daí em diante, o corpo é exatamente o lugar onde algo *deixa* a ordem da significação – ou não consegue nela entrar. Ao mesmo tempo resíduo e resistência, ele torna-se aquilo que não pode ser simbolizado: o lugar, na verdade, do Real.

Seguindo esse argumento, Norman Bryson nos diz que o corpo é tudo aquilo que não pode ser transformado em representação, e, por essa razão, nunca é reconhecível diretamente: se devêssemos fazer o retrato desse discurso-fora-do-corpo em nossas mentes, não se *assemelharia* em modo algum com um corpo, já que o corpo-como-semelhança é precisamente aquilo a que não é possível convertê-lo. Mesmo imagens do corpo em abjeção apenas aproximam o que está em jogo aqui, substituindo as meras formas do horrível por aquilo que é essencialmente incomensurável com a forma, é *informe*. A linguagem apenas pode apontar para esse aspecto do corpo, não pode agarrar sua gordura nem sua umidade, seu excesso para além da significação.

Tal como a linguagem, a representação visual pode somente encontrar análogos e termos de comparação para esse corpo: é *como* isso ou aquilo. Nos limites da representação ou atrás dela paira um corpo do qual se saberá a existência apenas porque esses *stand-in* inadequados, que estão ali somente para marcar um limite ou fronteira para a representação, capazes de conjurar uma *penumbra*, ou algo que fica além da representatividade. A *penumbra* indica que o discurso-como-visão não pode detectar muito bem essa região, nem colocá-la em foco. Contudo à medida que o espectador perceba que a visão não consegue confortavelmente esquadrihar a *penumbra* (o olhar saindo da imagem, como uma flecha atingindo um escudo), surge uma certa náusea que inconfundivelmente anuncia o advento do Real. Não porque a imagem mostra essa ou aquela coisa horrível – a aparência repugnante do conteúdo da imagem é apenas um obstáculo momentâneo para o discurso, uma vez que logo que os discursos de horror penetrem em seu alvo, eles de uma vez neutralizam-no e absorvem-no de volta ao repertório das convenções. Pelo contrário, o objeto do horror (de *prazer*) mostrado na foto será sempre inadequado à carga afetiva que ele carrega consigo: o horror nunca está *na*

representação, mas ao seu redor, como um clarão ou um perfume. Na série das *Sex Pictures* (1992), Sherman consegue jogar exatamente com esse vazio entre o corpo como êxtase-do-discurso e os *standin* inadequados do corpo no estágio representacional. Daí sua comédia do macabro, seu humor negro: os manequins dos estudantes de medicina, as partes do corpo, as máscaras de *Halloween* e próteses não podem corresponder ao sentimento que induzem, não podem a ele *igualar-se*. Mas, de um certo modo, o objeto do horror não precisa sequer almejar ser adequado, visto ser apenas um chamariz, não a coisa real, apenas um arauto do Real, um aviso de que o horror está no ar.

Uma vez declarado que o mundo tornou-se representação, e o Real retira-se do sistema, a esfera cultural deve ficar em paz, movendo-se ao redor dos espaços serenos da realidade virtual. Mas a surpreendente conseqüência da conversão da realidade em espetáculo é inversa: uma hesitante sensibilidade ao Real, uma consciência aguçada dos momentos quando a realidade virtual é perturbada, quando avança contra e atinge aquilo que como noção expeliu de seu sistema. Precisamente porque se espera que o sistema de representação discursiva tenha abrangido tudo o que existe, o corpo incluído, as fricções do sujeito com o Real têm uma força que nunca possuíram antes da totalização da representação em “realidade”. Como um imã agarrado a uma tela de televisão, as confrontações com o Real fazem a imagem inteira se deformar. Para o sujeito do mundo-como-representação (ou mercadoria/ espetáculo) a abordagem do real induz um tipo especial de medo que pode, historicamente, ser algo novo no mundo: uma ansiedade ou náusea que deriva inesperadamente do próprio sucesso do sistema.

A ação primária do Real nunca é, claro, aparecer: quando assume uma forma (monstro, extraterrestre, vampiro, cadáver), já é de modo seguro dentro do espaço do representacional. A ação do Real é simplesmente que ele se move perto, perto *demais*. O núcleo duro daquilo que resiste à simbolização vem em direção ao sujeito como uma curvatura no espaço da própria representação, como um pavor que infiltra a imagem e parece vislumbrá-la por fora e por trás.

Talvez seja isso que subentende o esforço do *revival* gótico contemporâneo, cujos praticante chave são Cindy Sherman e David Lynch. A estrutura sobre a qual cada um pensa acerca da imagem e do corpo é menos o signo que o *sintoma*. O sintoma é o que fica permanentemente no limiar da simbolização, mas não pode atravessá-lo; é uma mensagem cifrada prestes a passar para a significação e a cultura, no entanto permanentemente impedida,



como um criptograma corpóreo. O que a torna reconhecível (até onde isso é possível) é seu sentimento de terror, enquanto o edifício inteiro da inteligibilidade pessoal e cultural é estremecido por aquilo que excluiu – o objeto-causa do medo e desejo do sujeito. O sentimento de terror que surge com a proximidade excessiva ou iminência do Real é só o que pode ser sabido aqui, já que aquilo que induz o terror é precisamente inominável. Certamente o seu lugar é o corpo, mas não o corpo que surge em Foucault, produto da disciplina, conhecimento e técnica do Iluminismo. Aquilo que a teoria do corpo disciplinar passa por cima, num silêncio metodológico, é o corpo precisamente como o obstáculo disciplinar, a Coisa densa e desobediente que escapa da absorção no panóptico teatro do poder. Escuro, escondido, eis o preço a ser pago pela idéia do corpo como disciplinado e domesticado; sua monstruosidade é aquela de todas as secreções amorfas que recuam para o sujeito como refugos da arena disciplinar – o que já é falar de sua *necessidade* para a ordem simbólica.

A estrutura do sintoma é apenas parcialmente compreendida se pensarmos nela como a verdadeira fala do corpo, brotando de dentro dele e batendo na porta da cultura. Ao invés disso, é a massa total de resíduos criados como lixo do teatro do imaginário cultural, onde o sujeito assume e internaliza seu repertório de aparências convencionais e sancionadas. Ele passa a ser *com e fora* desse teatro de representações. E quanto maior for o escopo e a extensão do teatro imaginário (quanto mais perto este chegar da declaração de que tudo o que existe foi absorvido pela cultura), maior será a ameaça colocada pelo sintoma à estabilidade interna do sujeito. Sua essência é um axioma elementar incapaz de uma maior elaboração: simplesmente que “aconteceu algo de errado com o corpo”.

Tanto no trabalho de Lynch quanto no de Sherman o que intensifica o pavor do sintoma é que nada da “realidade” disponível parece forte o suficiente para desviar ou rechaçar a incursão temida do Real. Em uma ordem clássica de representação (como a do museu de cera), baseada nos dois termos *original* e *cópia*, a representação do horror – embora assustadora – nunca passava de um fantasma ou um pesadelo temporário, visto que, independentemente de quão ruim o sonho tivesse sido, sempre se podia levantar e mudar da zona de representação perturbadora de volta para o porto seguro de um mundo real e de um estado acordado. Mas no regime visual contemporâneo, construído em torno da idéia do colapso da oposição clássica entre real e cópia e sobre a absorção da realidade no interior da representação, não há espaço fora do teatro da representação para o qual o sujeito possa correr. Uma ordem aparentemente fechada, a representação agora não possui qualquer ponto

de saída, nenhuma saída de emergência. Nos *Untitled Film Stills* tudo o que permanece de uma realidade amplamente engolida dentro da representação são fragmentos narrativos e visuais de antigos gêneros cinematográficos (*film noir*, Hitchcock, *Nouvelle Vague*, Neo-realismo, etc). Nenhuma dessas inconsistentes películas tem força para manter cercado o avanço do Real em direção ao sujeito (o mesmo pode ser dito sobre Lynch: as citações do cinema mais antigo – de musicais, *road movies*, comédias, ficção científica – servem apenas para enfraquecer ainda mais o espaço narrativo, deixando-o impotente diante da usurpação do Real).

Retomemos as duas imagens de Sherman, *Untitled Film Still # 48*, de 1979, e *Untitled # 250*, de 1992. Elas não poderiam ser mais diferentes. Em que ponto Sherman passou para o lado negro? Voltando as páginas das “obras completas”, pode-se perceber tardiamente que apesar do otimismo da primeira imagem, sua qualidade alegre de “partida” (pode-se lembrar o título de uma crítica de 1983: “*Here’s Looking at You, Kid*”; Waldemar Januszczak), a estrutura sintomática já está inteiramente no lugar: a primeira proposição, que o real está agora sendo completamente assimilado na representação (nesse caso, atravessando os códigos do cinema); e a segunda, sua conseqüência, que essa mesma absorção esconde em seus limites uma atmosfera de terror, fora da tela e nas bordas da representação, um medo *pelo e do* corpo no exato momento de sua sublimação ou desaparecimento no teatro representacional.

Na segunda imagem o real move-se muito mais perto, e o corpo de Sherman desaparece fisicamente da cena, sinal de sua pretensão ao equivalente visual do “texto social”, o fluxo de imagem. O que ressurgue dessa mesma desapareição é tudo acerca do corpo que o fluxo de imagem joga fora a fim de manter as noções do corpo como socializado, limpo, representável: a densidade material do corpo, suas pulsões e impulsos internos, a convulsibilidade de sua dor e prazer, a espessura de seu deleite.

Mas todas essas fotos são apresentadas como simulacros, em certo sentido entrando num emergente e moderno fluxo de imagem, enquanto um evento no tecido do real conduz abruptamente para tudo que excede o repertório aceitável de imagens: assassinato, tortura, estupro, execução, com o estado em suas vestes de pura violência e o sujeito civil tratado como uma espécie de fardo de carne sombriamente desejada. Com Sherman vemos a mesma (ou uma relacionada) cultura. As apostas são mais altas e a representação está no processo de colocar os toques finais em sua colonização do real. Em suas margens, contemporâneo a esse projeto colonizador e conseqüência dele, está o corpo sintomático de dor e prazer, de deleite.

O movimento do ideal para o abjeto é um natural deslizamento na trajetória da carreira de Cindy Sherman.

## 2. O efeito Cindy Sherman

Nas suas séries fotográficas pode-se perceber uma reivindicação contemporânea da circulação de imagens e de *media* dominado pela dinâmica da cultura da imagem. Cindy Sherman é uma colecionadora recitando toda uma cultura visual, sua obra constitui um inventário de motivos e procedimentos. Suas séries são urdidas de forma a nos mostrar as próprias condições de surgimento e de recepção, um *dispositivo* de inscrição e escritura que coloca em situação, numa estratégia complexa, fotógrafo e observador. Promovendo deslocamentos e transferências entre fotografia, cinema e arte, Sherman constrói uma metalinguagem com a qual pode então operar em um plano mito-gramático da produção artística, apontando um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de se pensar suas relações.



*Untitled Film Still # 56, 1980, Cindy Sherman*

Os *Untitled Film Still* são precisamente sobre a transformação de vidas vividas em vidas produzidas mecanicamente, como a indústria dos sonhos produz nada mais do que clichês irresistíveis que introjetam compulsivamente, até o ponto em que não há nenhuma vida que tenha sido previamente empacotada e inscrita, contada, determinada, subsumida. A indústria dos sonhos, mais do que fabricar os sonhos dos consumidores, introduz os sonhos dos produtores em meio às pessoas. A reificação não é nenhuma metáfora: ela faz com que os seres humanos que reproduz se assemelhem às coisas, mesmo onde os seus dentes não representam pasta de dente e suas rugas de preocupação não evocam laxativos.

Quem quer que vá a um filme está apenas esperando pelo dia em que esse feitiço seja quebrado, e talvez, no final das contas, apenas essa esperança bem guardada leve as pessoas ao cinema. Mas, uma vez lá, elas obedecem. Elas se incorporam ao que está morto.

Muitas das *Cenas de filme sem título*, se não a maioria delas, apreendem uma personagem no meio da ação, de modo que, pela imaginação, projetamos na cena uma estrutura narrativa, a própria narrativa, por assim dizer, da qual a cena foi retirada.



*Untitled Film Still # 7, 1978, Cindy Sherman*

Mas, é claro, não há nenhuma narrativa aqui, nenhuma história, tudo já está decidido. A narrativa, o filme que passamos mentalmente, é uma *cena*, parada e congelada; portanto a temporalidade desdobrada, que pretende ser a prerrogativa do filme sobre a fotografia, é uma falácia. A verdade da temporalidade do filme é a cena. E essa redução pretende contar algo contra o filme e a fotografia. Sendo captada por um clichê, uma cena, cada personagem retratada está decretando uma mimese com a morte; elas são o veículo e a vítima do clichê que exemplificam. Portanto, cada fotografia é a mimese dessa mimese com a morte.

A partir disso, parece necessário inferir (uma inferência exigida, de qualquer modo, pelas últimas obras de Sherman) que a artista não tinha a intenção de que as séries fossem uma posição em favor da tese de que o *eu* não é nada mais do que um tecido de clichês, nada mais do que um portador de significações culturais. Pelo contrário, essa tese é seu alvo, o que ela pretende estar interrogando e negando. Por todas as suas referências nostálgicas ao passado recente, todo o seu charme, astúcia e conhecimento, há algo de desconcertante e escuro sobre as *Cenas de filme*. E é no território de sua escuridão que reside sua autoridade enquanto obra.

Podemos, por hipótese, pensar que as *Cenas de filme*, de Cindy Sherman, apesar do fato de a artista figurar em todas elas, não são auto-retratos. Ela é sua própria modelo e, como é o caso com todas as modelos, isso não a torna o tema de sua arte. Ela não se rende ao desejo voyeurista que provoca. Ela é o objeto do olhar do observador, mas também o controla, por dirigi-lo como fotógrafa. Como artista, ela está no comando total de suas intenções. Como sua própria modelo, ela abriga clichês intensificados. Entretanto, esse raciocínio me parece enganoso.

Se Sherman tivesse feito apenas uma *Cena de filme*, seu efeito não seria o ocasionado de fato por essas fotografias – somente o efeito de um ato esperto de personificação. O fato de cada cena/ foto fazer parte de séries indefinidamente longas, cujo poder cumulativo depende de cada momento da série ser só um clichê, é constitutivo para a força de cada retrato. E cada retrato, cada captação de um sujeito por um clichê, é uma captação de Cindy Sherman.

Parte da dificuldade e fascinação de *Cenas de filme* é que estamos intensamente cientes de que testemunhamos Cindy Sherman em cada um, além das personagens retratadas. Portanto, o que começa como admiração de sua habilidade de personificação e disfarce, por uma aparente mobilidade e identificação de seus aspectos, que lhe permite abordar um grupo

de personagens tão divergentes, torna-se cada vez mais uma situação de ansiedade. E aqui começa a importar terrivelmente que se trata de fotografia, e, como tal, permanecerá a indexação casual do retrato ao original – a “máscara mortuária” do objeto original. A indexação do retrato ao original é o que transforma o sentido do que quer dizer ser um “modelo” para a pintura e a fotografia. O que existe a mais em cada fotografia, a força expressiva da vulnerabilidade que relaciona a personagem ao clichê e Sherman à personagem, o excedente que deve ser chamado de presença animista do sujeito, sobre e além de sua captação no clichê, volta-se precisamente para o excedente de cada conteúdo explícito, além do artifício, que é uma consequência da combinação do olhar mecânico da câmera (cada um indexado por causalidade a Cindy Sherman), e a proliferação de imagens, cada uma delas fazendo parte de uma série indefinidamente longa. Por fim, o que constitui o fato mais perturbador e insólito acerca das séries é que elas não podem ser nada além de auto-retratos. A proliferação de auto-imagens feita por Sherman consegue chegar à sua força persistente, exemplificando o desejo de si em cada uma das formas inadequadas que o negam.

A infinidade viciosa da sujeição pertencente à indústria cultural está recitada e representada nas séries, a fim de revelar tanto a infinidade viciosa por si mesma, quanto o fato de que em virtude da repetição da repetição, a própria Sherman é aquele limite extremo, o excedente que abre caminho através do olhar estetizante da câmera, o brilho, sedução, e aura de cada clichê. A não ser que essas fotografias fossem auto-retratos, não seria possível abrir caminho.

É fácil ver por que essas fotografias foram apropriadas tão prontamente para metas pós-modernas. Sugerindo que a força das *Cenas de filme* é um animismo, e identificando esse animismo como momento de excesso ou abertura de caminho além da imagem, está implicado um *pathos*. Esse *pathos* deve ser considerado como uma consequência da indexação casual da imagem ao fato, chamemos assim, de Sherman por si mesma. Ela só pode aparecer como efeito reflexivo e não como imagem, o efeito de sua reiterada aparição com cada retrato, esse excesso dentro de cada repetição.

Em seus trabalhos dos anos 80, Sherman procurou reanimar e re-materializar, encontrar representações da vida que resta a ela e a nós, interrogar o que é vivo e o que é morto nela e em nós. Ao procurar representações do que foi ignorado ou considerado indigesto, por obra da indústria cultural, ela se volta inicialmente, sem surpreender, para a fantasia, para a nossa

imaginação do que ainda resta além do clichê cultural, deixando a fantasia de uma outra vida se fundir apenas lentamente com a tentativa de *imaginar exatamente* a vida dizimada.



*Untitled #153, 1985, Cindy Sherman*

*Sem título, # 153* me toca como sendo apenas mais uma cena de filme com o contraste da face da morta e a grama perfeitamente verde, lama e sujeira sugerindo que há uma falta terrível aqui – toda a vida está no verde e toda a morte no ser humano. O que torna essa fotografia inquietante é a ausência de horror, a ausência do evento devastador que ocasionou essa conclusão composta, quieta, parada. A quietude composta da cena ecoa o olhar calmo, embelezador, da câmera (ele mesmo um eco quieto da beleza da escultura clássica). Sabemos a resposta para a questão que seria o título do filme, *Quem matou a louca?*

Compare-se isso com a obra *Sem título, # 177*. Envolvê-la também compõe uma narrativa; talvez um filme de terror realista, um filme de impacto. A morte, o estupro, a violação, o terror prestes a acontecer e acontecendo, nada disso está ali; talvez porque, vendo essas coisas, não veríamos o que é preciso, ou porque as vemos com muita frequência e de um modo equivocado. Em vez disso, temos de encarar a face no canto direito, com o olhar fixo em nós – ou será que ela está observando a própria cena de devastação? –; a face se encontra escurecida por sombras roxas e azuladas, um pouco fora de foco; não está claro se essa é a

face de uma pessoa viva ou morta, se é a assinatura de Sherman, a aparição fantasmática do corpo violentado.



*Untitled #177, 1987, Cindy Sherman*

Cada uma dessas fotografias é objeto coercitivo da atenção visual, espetáculos sem receita de cor, fantasia, ansiedade, os quais, em seu momento exuberante, alucinatório, de excesso sensorial e dissonância, conjuram e instituem um animismo resplandecente, mas algo muito distante da face humana ou da figura humana: trata-se de vida fora do lugar, espinhas nítidas, e uma longa língua carnuda que agora suporta toda a carga da afirmação de que a vida vive. No extremo dessas séries, encontram-se as imagens de decadência e as que empurram a questão da vida para o limite de indeterminação entre o orgânico e inorgânico. Talvez o retrato # 190 seja o mais incisivo deles, já que inevitavelmente nos faz referência às miríades de faces que eram e não eram Cindy Sherman nas *Cenas de filme sem título*. Qual o significado de uma face humana que pode ser ou tornar-se tão sem face? O que está nos olhando de volta numa face que foi subsumida por um clichê? O que é uma face humana *viva* agora? Face a face.

O primeiro aspecto que se nota em *Sem título*, # 190, é sua superfície viscosa escura; trata-se de adornos e enfeites visuais que, como o brilho na superfície da própria foto colorida, chamam atenção do nosso olho ingênuo. Como é fácil fazer um truque para que olhemos! Como é casual a nossa compra do espetáculo visual. Mas isso tudo é superfície, e a superfície é bosta. Se olharmos mais demoradamente, trata-se de algo manchado, dentes brancos e língua avermelhada cobertos com



excremento, o que pensamos que deve ser excremento, a imagem exata do indigesto, do qual não podemos tirar os olhos.



*Untitled #190, 1989, Cindy Sherman*

A nossa fascinação inicial se desdobra em desgosto, que fica em suspenso na fascinação. Será que essa face, com seus olhos azuis como os lampejos indeterminados de onde o azul vem, está enterrada na sujeira do cólon ou emergindo para fora desta? Talvez se quisesse dizer, sobre essa imagem, que a sua feiúra é demais, é próxima demais do clichê do que é horrível para ser realmente revoltante, e que enfim ela é quase cômica, terror *kitsch*, uma fonte de riso dificultado e muito presente. Mesmo se isso for verdade, não é igual ao horror cômico dos filmes de terror clássicos, pois, seja vendo a imagem como algo que desgosta de verdade ou como algo que desgosta comicamente, ficamos com uma impressão: a cena do excremento é o hábitat natural à face humana.

Ao sugerir que a cena do excremento é o hábitat natural à face humana, estou querendo despertar interesse pela alegação de que se trata de um estrato de significado, não de um real além do significado, mas de um local de significado, onde este começa. Trata-se do

lampejo de luz se tornando o lampejo do olhar, a vida emergindo do lodo e mergulhando nele novamente, no grito de horror, ou agonia, ou desgosto, por meio do qual a natureza revoltante se torna um objeto (ou objeto que estamos olhando), torna-se algo que fica em suspenso, ou oposto a, ou diferente de nós, mas faz parte de nós: afinidade fantasmagórica.

Compare-se essa maneira de pensar sobre e reagir a Sherman com Norman Bryson (1993). Ele argumenta que o corpo é tudo aquilo que não pode ser transformado em representação, e por essa razão nunca é reconhecível diretamente: se devêssemos fazer o retrato desse discurso-fora-do-corpo em nossas mentes, não se assemelharia de modo algum a um corpo, já que o corpo-como-semelhança é precisamente aquilo a que não é possível convertê-lo. Assim como a linguagem, a representação visual só pode encontrar análogos e termos de comparação para esse corpo: é *como* isso ou aquilo. Nos limites da representação ou atrás dela paira um corpo de que você ficará sabendo apenas por causa desses posicionamentos inadequados, que estão ali simplesmente para marcar um limite ou fronteira da representação, capazes de conjugar uma *penumbra*, ou algo que fica além da representabilidade. A *penumbra* indica que o discurso-como-visão não pode detectar muito bem essa região, nem colocá-lo em foco.

Esse discurso repetiria as mesmas suposições sobre o significado que são a causa e raiz da violência do discurso criticada pelas imagens de Sherman? O contraste entre representação e real assume que nós – subjetividade, linguagem, práticas discursivas, enfim, como se queira chamar – somos o local ou origem, ou fonte auto-suficiente de todo significado e sentido, que as nossas capacidades de falar e significar talvez sejam condicionadas por um substrato material, mas não são dependentes desse substrato. Nós impomos significados ao mundo, nós o damos.

Então, quando Bryson sugere que os manequins e as partes do corpo de estudos médicos, assim como as próteses não podem estar à altura do afeto que produzem, não podem *igualar* esse afeto, podemos muito bem perguntar: de que tipo de falha se trata? O que é fornecer uma representação, uma mimese de dor, ou terror, ou violação? Será que a linguagem chega a “igualar” os afetos que produz? E o riso? Que espécie de equiparação está tendo lugar nesse caso? Será que o desafio dessas imagens não é apenas o fato de o momento de significação ser o momento de excesso, o fato de que a interpretação visual é conservada e completada no modo não-discursivo? À medida que nossos conceitos, e suas distinções

(humano/ não-humano, vivo/ morto, irreal/ muito real), caem por terra, só então a cena se torna presente.



*Untitled #175, 1987, Cindy Sherman*

O que Sherman apresenta vai além do regime de representação racionalizada da indústria cultural, além do que é estabelecido como formações de significado e importância. O que re-emerge daquele desaparecimento mesmo (o do próprio corpo de Sherman como sujeito/ objeto) é tudo, sobre o corpo, que a torrente de imagens joga fora a fim de manter as idéias do corpo como socializado, limpo, representável: a densidade material do corpo, suas tendências e pulsões internas, as convulsões de suas dores e prazeres, a espessura de seu deleite. Enquanto espinhas nítidas, língua tosca, sujeira de cólon são substitutos para esse real, e imagens dele, no contexto da obra de Sherman eles não são o que está além da representação, mas sua própria origem contingente. Não só abrem caminho através do conhecimento racionalizado, mas também forçam sobre nós, com insistência aterrorizante ou cômica, uma outra cena de conhecimento: o que não podemos engolir, ingerir, provar, equivale àquilo de que não podemos duvidar. A ilusão de domínio racional, ou o jogo do signo, é minada em uma instância de reviravolta cognitiva obrigatória. O terror é uma das *formas* de arte que Sherman emprega a fim de permitir a fala dessas outras. Ou, pode-se dizer, Sherman dispõe *o terror como um modo ou maneira de abstração* (ou revela que o terror foi

isso o tempo todo), e assim de desrealizar o dado, removendo o significado determinado e doação objetiva, a fim de lhes fornecer uma insistência ilusória que devolve uma força para originar. As afinidades são indexadas empiricamente e ligadas historicamente – são a consequência do mecanismo, da discursividade, do implacável clichê. Sherman oferece um novo material *a priori*, e desse modo algo que lembra a experiência para além do que a experiência se tornou.

Com certeza estamos operando no domínio da arte e da ilusão – a sujeira do cólon é, ainda bem, sem cheiro e sem gosto – e, na vida cotidiana, essas fontes naturais, porém antropomórficas, de significado foram excluídas, como demonstra a mini-história foucaultiana do desaparecimento do corpo. Mas é isso que ergue os suportes para a outra cena do ato de conhecer. Embora se trate de um espaço de ilusão, a foto de Sherman nos remete *enfaticamente* a um excesso sensorial e corpóreo, do qual o desgosto e/ ou o riso são uma marca.



*Untitled # 264, 1992, Cindy Sherman*

Os desdobramentos dessas qualificações constituem a primeira tentativa, muito breve, de reconhecer o caráter absolutamente ilusório desses retratos, enquanto se prendem à profundidade de sua *insistência* sobre a natureza material, ilegítima e abusada. Quero sugerir que a insistência indutiva de Sherman toma o lugar, assim, da função das *séries* na arte modernista, isto é, o mecanismo de “entrar” num novo registro, que se prende revelador ou exemplar. É muito tarde pra isso: o desastre já aconteceu, e nenhuma obra pode ser exemplar

agora. A esse respeito, a indução de Sherman depende, para ser plausível, não só das séries de filmes de terror/ desastre/ sexo, mas também de tudo aquilo que conduz a eles, desde as *Cenas de filme sem título*, passando pelos retratos de moda. Temos *imagens inversas* da mesma coisa: clichês externos, carnificina interior. Isso é a seqüência indutiva, mas apenas em virtude da seqüência é que nós, incluindo Sherman, podemos ver a indução envolvida aqui, o caráter de autenticidade da sua insistência. E essa insistência, estou afirmando, envolve algum tipo de encontro *presente* com a sensorialidade, embora ilusória, muito mais do que alguma argumentação *sobre* sensorialidade ou corporificação ou natureza ou espontaneidade. Tal argumentação seria filosófica e não arte. O fato de as obras de Sherman serem objetos de desgosto ou riso (mais do que de prazer), e essas reações sustentadas como substituições do prazer estético, medem a distância entre filosofia e arte. Mas apenas em virtude da insistência indutiva de Sherman é que isso pode ser visto, as perdas envolvidas podem ser calculadas e lamentadas. É quase certo, então, que a minha argumentação aqui mutila e limita demais o “argumento” dela: fazer do próprio fotógrafo uma imagem (lugar da não finitude); cuja implicação ética é justo colocar-se como essa opacidade, essa finitude.

Diante da imagem, sempre estamos diante do tempo.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. São Paulo: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v 1.
- DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2004
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London, Cambridge Mass.: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Historia da sexualidade* 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993. v.1
- KRAUSS, Rosalind. & BRYSON, Norman. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.
- LACAN, Jacques. *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MITCHELL, W.J.T. *The language of images*. Chicago & London: Chicago UP, 1974.
- THAMES & HUDSON. *Cindy Sherman-Retrospective*. London: Thames & Hudson, 1997.