



Cindy Sherman e o sex appeal do inorgânico¹

Danusa Depes PORTAS²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

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. Nas séries fotográficas da artista visual Cindy Sherman pode-se perceber uma reivindicação da circulação de imagens e de media dominado pela dinâmica dessa cultura da imagem. O objetivo é analisar de que forma a artista formula dispositivos com o qual pode então operar num plano mito-gramático da produção artística, apontando para um entendimento do termo *estética* como um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de se pensar suas relações.

PALAVRAS-CHAVE: cultura visual; regime representativo; fotografia; cinema.

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Doutoranda do Programa de Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ. E-mail: danusadepes@yahoo.com.br.



A indústria dos sonhos, mais do que fabricar os sonhos dos consumidores, introduz os sonhos dos produtores em meio às pessoas. No que diz respeito à cultura de massa, 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. ADORNO

No 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. Suas imagens, concatenações de estereótipos, reproduzem objetos que já são reproduções: 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. Em seus ensaios fotográficos nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas estandardizadas.

É preciso evocar Walter Benjamin (2007), quando nos diz que a moda é considerada o “*sex appeal* do inorgânico”. A moda, ou seja, as mulheres com os seus vestidos, que ele observa nas ruas de Paris, representam o triunfo da forma sendo o corpo, aparentemente, um resto: estamos assim perante uma mescla entre coisas inorgânicas e orgânicas. Por isso, há um *sex appeal* que vem de algo que já não é apenas o corpo, mas esta conjunção. Benjamin sublinha que a experiência da modernidade apontava para essa cada vez maior reificação. Estamos todos cada vez mais mergulhados numa mescla entre a dimensão humana e a dimensão ‘coisal’, através da qual, por um lado, a sensibilidade humana se reifica e, por outro, as coisas parecem dotadas de uma sensibilidade própria. Com efeito, o inorgânico não é unicamente o mineral, mas também o cadavérico, o mumificado, o tecnológico, o mercantil, e o fetiche; assim, por detrás de todas estas configurações do inorgânico opera o paradigma daquilo que é maximamente real e efetivo.



Cindy Sherman é uma colecionadora recitando toda uma cultura visual (cine, TV, fotografia, pintura, etc). Sua obra é um inventário de motivos (e procedimentos). 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* - lógica que guiará os ensaios subsequentes: *Rear Screen Pictures*, *Centerfolds*, *Gleams and reflection*, etc.

Os *Untitled Film Still* de Cindy Sherman 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. 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. 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.



Untitled Film Still # 56, 1980, Cindy Sherman

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 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 loura?*

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.



Untitled #190, 1989, Cindy Sherman

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. 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 coloca 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 comenta 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.

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 relembra 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.

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 pelo “pink robe” e 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. O fato de a linha entre as duas ter se tornado tão tênue é uma parte do desastre; 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.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture**; trad. Nicholas Walker. Londres: Routledge, 1991.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**; trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FABRIS, A. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FOSTER, H. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. London, Cambridge Mass.: MIT Press, 1996.
- _____. **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOUCAULT, M. **Historia da sexualidade**; trad. de M. T. C. Albuquerque. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- KRAUSS, R. & BRYSON, N. **Cindy Sherman 1975-1993**. New York: Rizzoli, 1993.
- _____. **O fotográfico**; trad. de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- MITCHELL, W.J.T. **Iconology - Image, text, ideology**. Chicago & London: Chicago UP, 1986.
- _____. **Picture theory**. Chicago & London: Chicago UP, 1995.
- _____. **The language of images**. Chicago & London: Chicago UP, 1974.
- THAMES & HUDSON. **Cindy Sherman-Retrospective**. London: Thames & Hudson, 1997.
- PERNIOLA, O. **O sex appeal do inorgânico**; trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005
- SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.