

## CINDY SHERMAN E A CONVERGÊNCIA DE DIFERENTES CULTURAS VISUAIS NO PROCESSO CRIATIVO DE SUAS FOTOGRAFIAS

## CINDY SHERMAN AND THE CONVERGENCE OF DIFFERENT VISUAL CULTURES IN THE CREATIVE PROCESS OF HER PHOTOGRAPHS

Willams Lucian Belo Ramo

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-7912-8634>

Submetido: 13 de março de 2023

Aceito: 20 de outubro de 2023

Publicado: 17 de novembro de 2023

# CINDY SHERMAN E A CONVERGÊNCIA DE DIFERENTES CULTURAS VISUAIS NO PROCESSO CRIATIVO DE SUAS FOTOGRAFIAS

Willams Lucian Belo Ramo<sup>1</sup>

**Resumo:** Os processos criativos das séries fotográficas de Cindy Sherman, apresentam uma confluência de elementos de diferentes tipos de linguagens, obtida através da performatividade de personagens que esvanecem a figuratividade do seu “eu” autorretratado. As séries fotográficas *The Bus Riders* (1976), *Untitled Film Stills* (1977–1980) e *Rear Screen Projections* (1980–1981) são aqui tomadas como objetos de análise, para refletir sobre as similaridades conceituais existentes entre a sua obra e determinados aspectos da arte contemporânea, discutidos por alguns autores e autoras. Tais séries constituem o início da prática fotográfica de Cindy Sherman e paralelamente, corroboram para uma compreensão mais aprofundada sobre a relação existente entre as culturas visuais e a arte contemporânea. Deste modo, no presente artigo são tecidas algumas reflexões analíticas que levam em consideração as características técnicas percebidas nessas séries fotográficas, a fim de discorrer teoricamente sobre como os processos criativos de Cindy Sherman, estabelecem um diálogo entre a fotografia e outras formas das estéticas visuais contemporâneas.

**Palavras-chave:** Cindy Sherman; Fotografia; Cinema; Pastiche; Arte contemporânea.

## CINDY SHERMAN AND THE CONVERGENCE OF DIFFERENT VISUAL CULTURES IN THE CREATIVE PROCESS OF HER PHOTOGRAPHS

**Abstract:** The creative processes of Cindy Sherman’s photographic series present a confluence of elements from different types of languages, obtained through the performativity of characters that blur the figurativeness of the self-portraited “I”. The photographic series *The Bus Riders* (1976), *Untitled Film Stills* (1977–1980) and *Rear Screen Projections* (1980–1981) are taken here as objects of analysis, to reflect on the existing conceptual similarities between his work and certain aspects of contemporary art, discussed by some authors. Such series constitute the beginning of Cindy Sherman’s photographic practice and, at the same time, corroborate for a

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. <https://orcid.org/0000-0002-7912-8634> / <https://doi.org/10.53930/27892182.dialogos.8.131>

deeper understanding of the relationship between visual cultures and contemporary art. Thus, in this article some analytical reflections are woven that take into account the technical characteristics perceived in these photographic series, in order to theoretically discuss how Cindy Sherman's creative processes establish a dialogue between photography and other forms of contemporary visual aesthetics.

**Keywords:** Cindy Sherman; Photography; Cinema; Pastiche; Contemporary Art.

## INTRODUÇÃO

Diferentes artistas visuais da arte contemporânea utilizaram a fotografia como um meio criativo para além do seu inerente caráter documental, apontando-a como um recurso central para realização de experimentações e assimilações entre diferentes linguagens. Embora tais artistas buscassem métodos que conciliassem a criação de suas obras com à vida cotidiana e até mesmo banal, desestabilizando “(...) o mito modernista da originalidade, o culto à individualidade do artista enquanto ponto de origem e princípio de originalidade” (Rouillé, 2009, p. 344); devemos ter em vista que “(...) muitos aspectos considerados próprios da arte contemporânea surgiram ainda na modernidade” (Cattani, 2007, p. 23) – ou seja, as rupturas causadas pelas transformações na maneira de encarar a “aura” do objeto artístico na atualidade, possuem relação com processos iniciados durante o modernismo e em suas consonâncias, que geraram dinâmicas de continuidades ou negações na arte contemporânea.

Neste sentido, a trajetória fotográfica de Cindy Sherman pode ser encarada como um campo de confluências, onde se opera um diálogo da fotografia com outros campos da criação artística. O processo criativo de suas fotografias, evidencia desde o início de sua produção, um consciente afastamento de uma obra artística refinada, de agravável deleite, realizada a partir de parâmetros que impõem os “(...) princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos” (Cattani, 2007, p. 22) como fatores constituintes de sua composição. Os *Untitleds* de Sherman estão diretamente relacionados com experimentos, que buscavam legitimar a fotografia como exemplar

artístico, num período em que a “máquina-fotografia” era impregnada pelo caráter modernizador e documental da era industrial. Dentre tais experimentos, podemos sugerir as fotomontagens de Oscar Rejlander, os retratos encenados de Julia Cameron, os retratos de travestimento de Rose Sélavy feitos por Marcel Duchamp e Man Ray, os autorretratos performativos de Claude Cahum – que transgrediram o pragmatismo documental da prática fotográfica, ao explorarem a encenação de temas literários e a criação de personagens através da performatividade ambígua dos gêneros.

Nas diversas séries fotográficas de Cindy Sherman estão incrustados procedimentos, que fundem elementos técnicos e conceituais do cinema, televisão, pintura, escultura, entre outros meios da comunicação de massa – que problematizam “(...) a noção de auto-retrato na medida em que encarna diferentes personagens graças a tais artifícios, desde um palhaço até uma garotinha” (Fabris, 2004, p. 58). A vasta produção artística de Cindy Sherman pode ser analisada por diferentes caminhos conceituais. Entretanto, a seguir me atenho em traçar algumas reflexões sobre a característica do seu processo criativo, que utiliza a fotografia como “(...) uma mídia capaz de processar e ressignificar outras formas visuais” (Fatorelli, 2013, p. 33), para criar uma imagem fotográfica carregada de signos de distintas linguagens de maneira confluyente. Tais reflexões buscam evidenciar em algumas de suas séries, a fotografia atuando como um suporte assimilador de referências das variadas culturas visuais, consubstanciado pelo planejamento técnico das etapas de produção de variadas encenações, que não são meras representações, cópias ou simulacros de “(...) um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução” (Roillé, 2009, p. 73). Em vista disso, serão mencionadas algumas das suas seguintes séries fotográficas: *The Bus Riders* (1976), *Untitled Film Stills* (1977–1980) e *Rear Screen Projections* (1980–1981); para exemplificá-las como resultados de eventos performáticos que criam uma “(...) série de interfaces passíveis de reviver a ação, autorizando uma espécie de ligação ininterrupta com a performance, que pode desse modo ser re-atualizada ao infinito” (Delpeux, 2018, p. 90).

Os bastidores dos trabalhos de Cindy Sherman expressam uma zona de mistério, tanto por se tratar de uma artista que não produz a partir de regras vanguardistas, quanto pela sua posição afastada do *mainstream* artístico e midiático. Isto, cria uma espécie de biombo entre a pesquisa e os rastros dos seus processos criativos, mas, através de pistas deixadas no resultado da produção de algumas de suas séries fotográficas e relatos da própria Sherman, torna-se possível detectar paralelos entre as concepções conceituais percebidas nas suas fotografias e algumas características da arte contemporânea, discutidas pelos seguintes autores e autoras: Bourriaud (2011), Cattani (2007), Dubois (1994), Fabris (2012), Fatorelli (2013), Featherstone (1995), Jameson (2006) Krauss (2006) e Rouillé (2009). A partir disto, evidencia-se a possibilidade de apontar aspectos intimistas da sua produção artística, que por sua vez encontram relações com conceitos da arte contemporânea. As tensões causadas na sua produção fotográfica, abrem caminhos que nos aproximam dos aspectos intimistas do trabalho da Cindy Sherman, induzindo-nos a reflexão sobre alguns conceitos contemporâneos – principalmente, ao que se refere o *pastiche* em suas fotografias, a multiplicidade auto representativa que indica a “morte do autor” idealizado pelo modernismo, sua aproximação com a vida banalizada do consumo de massas e o “efeito cinema”, que cria em suas fotografias um aspecto invariavelmente nostálgico.

Tendo em vista que as características anteriormente mencionadas sobre a arte contemporânea são trabalhadas por diferentes autores e, pouco acessíveis ao público mais distanciado dos campos artísticos, considero que a obra de Cindy Sherman sintetiza tais aspectos - por isso, colabora para o entendimento de como os processos criativos evidenciam simultaneamente particularidades da fotografia e da arte contemporânea em geral. Assim, tenho como propósito realizar um aprofundamento discursivo sobre pontuais características técnicas e teóricas da fotografia de Cindy Sherman. No intuito de refletir sobre como algumas de suas séries servem de ponto de partida para uma compreensão mais alargada sobre como os artistas contemporâneos efetuam diálogos de contato e de negação com procedimentos de outros períodos da história da arte. Para isto, realizo um cruzamento analítico de trechos de falas

da própria Cindy Sherman<sup>2</sup> sobre seus processos criativos, juntamente com discussões realizadas pelos autores supracitados, para tecer reflexões sobre as particularidades de algumas de suas séries fotográficas e sua direta relação com o cinema e a televisão.

## CINDY SHERMAN E AS MARCAS DOS SEUS PROCESSOS CRIATIVOS

Em sua longa trajetória criativa, Sherman atua como fotógrafa/diretora e performer em várias séries fotográficas. Quando ainda estudava na Buffalo State College, produziu o curta metragem mudo em preto e branco intitulado como *Doll Clothes* (1975)<sup>3</sup>, onde os recortes de múltiplas fotografias do corpo de Sherman são transformados em uma “boneca-manequim”. Inicialmente, ela aparenta possuir a decisão da escolha de sua vestimenta, até o ponto em que o signo do “intruso oculto” (Krauss, 2006, p. 112) entra em cena na forma de duas mãos, enquanto a “boneca-manequim” faz diversas poses em frente ao espelho, retira-lhe a peça de vestido escolhida e a coloca arbitrariamente de volta ao seu “álbum”. A partir desse momento, ocorre uma espécie de sobreposição de poses da mesma “boneca-manequim”, aludindo uma multiplicação diferenciada da mesma figura – marca fundamental do “estilo” de Sherman.

Tendo como pressuposto sua longevidade criativa, este curta metragem juntamente com a série de cinco fotografias *Untitled A-E* (1975)<sup>4</sup>, podem ser interpretadas como protótipos conceituais da artista, que trazem à luz alguns elementos contidos nas suas futuras séries fotográficas: corporeidade, performance dos papéis sociais dos gêneros, encenação da autorrepresentação multifacetada, artificialidade subjetiva e estereótipos da iconicidade feminina.

---

<sup>2</sup> Todas as falas de Cindy Sherman presentes neste artigo foram transcritas e traduzidas do filme *Nobody's Here But Me* – Direção: Robert McNab & Mark Strokes [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: BBC, 1994. (55 min.), son. color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UXKNuWtXZ\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=UXKNuWtXZ_U) Acessado em: 10/07/2023.

<sup>3</sup> Curta metragem *Doll Clothes* (1975) no site Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/22608426> - Acesso em: 10/07/2023.

<sup>4</sup> Fotografias da série *Untitled A-E* (1975) no site Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/XwXxgTc9shxfLw> - Acesso em: 10/07/2023.

Sobre o início de seu processo criativo, podemos conferir alguns aspectos de sua intenção de transformar a sua visualidade corporal em imagens, que não buscam serem exatamente enquadradas nos padrões eruditos ou das culturas de massa. A própria Sherman (1994) aponta essa questão:

Eu sempre me vesti para me divertir quando criança. Você sabe, eu tinha um baú cheio de velhos vestidos de baile e eu brincava de me vestir com aquele baú de roupas. Mas também me lembro, na verdade, eu tinha uma foto minha vestida, provavelmente tinha uns 10 anos. Entrei no porão e me vesti como minha avó, com os vestidos velhos e coloquei meias e depois na cintura parecia que meus seios estavam bem baixos e depois coloquei toda essa maquiagem para parecer uma velha. Então quero dizer, a ideia de me vestir, acho que mesmo quando criança não era como ser uma bailarina ou uma noiva para o Halloween, eu sempre gostei do lado perverso de me fantasiar ou de ficar mais velha, monstruosa ou outra pessoa que você conhece. Não é como se você quisesse ser uma modelo bonita (comunicação pessoal, tradução nossa).

A série fotográfica *The Bus Riders* (1976)<sup>5</sup> foi desenvolvida tomando como base a encenação de personagens, que possuem personalidades e linguagens corporais específicas, a partir da escolha de estereótipos entre a miscelânea de pessoas que poderiam ser encontradas transitando em ônibus da cidade de Nova York. Totalmente realizada em preto e branco, a posição da iluminação que torna as sombras bastante marcadas é a mesma em todas as fotografias, tornando os detalhes de cada personagem bastante nítidos, ao ponto de ser possível perceber um certo nível de transparência no seu processo criativo. No fundo branco e na parte inferior de todas as fotografias que compõem a série, é possível notar sem nenhum disfarce, alguns vestígios da sua elaboração técnica: cabo do disparador, tomada, sapatos, acessórios e a fita de marcação no espaço “cênico”.

Esta série produziu uma prática fotográfica que buscou se aproximar de temáticas da vida cotidiana, ao construir imagens estereotipadas de personagens-sociais comuns em uma situação conceitualmente banal, sem a preocupação de ocultar os rastros das “ações-processos” que ocorrem sobre o

---

<sup>5</sup> Fotografias da série *The Bus Riders* (1976) no site Public Delivery. Disponível em: <https://publicdelivery.org/cindy-sherman-bus-riders/> - Acesso em: 10/07/2023.

corpo de Sherman e no espaço do seu estúdio – através de um procedimento no qual o resultado final da “(...) fotografia-objeto é apenas um “subproduto” da obra-processo” (Rouillé, 2009, p. 318). Nessa série é possível conferir o experimentalismo inaugural de Cindy Sherman, que encena personagens que parecem pertencer a uma *sketch* de um programa televisivo de comédia, ao ponto de criar *blackfaces* muito semelhantes enquanto tonalidades entre si e conotar uma concepção homogênea da racialidade negra, que embora sejam as únicas criadas no conjunto de suas futuras séries, demonstram que nessa época se tratava de um “(...) mito visual obsoleto que ainda estava em boas condições de funcionamento” (Jefferson, 2005, p. 3, tradução nossa) – informando-nos o quanto a homogeneização das características étnico-raciais é um dos riscos, que se corre ao criar personagens através de estereótipos referenciais.

Em *The Bus Riders* (1976), Cindy Sherman toma como referência diferentes características visuais e comportamentais de pessoas comuns, enquanto assume a sua presença como “disparadora” de um evento, onde a transformação ficcional da realidade em “(...) imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos – são extraordinariamente consoantes a esse processo” (Jameson, 2006, p. 44). Por outro lado, as marcas indelévels nas imagens dessas fotografias, demonstram o lado experimental e rudimentar da construção de um formato basilar de grande parte das futuras séries fotográficas de Sherman. A saber, este formato consiste genericamente na elaboração de ações, que preparam seu corpo para atuar como plataforma da “aparição” das personagens desvanecedoras da presença do “sujeito-pessoa” Cindy Sherman. Sobre isto, a própria Sherman (1994) declara:

Quando realmente pareço clicar de repente, é quando eu nem reconheço o que está no espelho. Quero dizer que de certa forma, talvez seja como uma possessão, mas acho que é por isso que não sinto, que sou eu ou que seja uma fantasia de algum desejo oculto. Porque nunca foi planejado, é como se de repente esta aparição estivesse lá (comunicação pessoal, tradução nossa).

Esta camuflagem “camaleônica” ganha uma nova forma na série *Untitled Film Stills* (1977–1980), criada a partir de referenciais clichês das representações femininas em várias mídias de massa. No entanto, percebe-se em toda a série uma tentativa de sintetizar na fotografia de *still*, ou seja,

aquela destinada a apresentar o lado mais atraente de uma peça publicitária, a encenação de personagens que funde códigos visuais diretamente relacionados ao cinema, seja nos enquadramentos e ângulos fotográficos; ou mesmo na simplicidade gestual de suas expressões e poses. Nesta série, nota-se com transparência sua capacidade de utilização da fotografia como um dispositivo que desestabiliza as referências realistas da própria fotografia, praticando-a enquanto resultado da assimilação visual dos códigos das mídias de massa e criando imagens ficcionais, que exploram os diferentes papéis do feminino no imaginário cultural. Sobre a ficcionalidade intencional do seu ato fotográfico, Sherman (1994) reflete:

Através de uma fotografia você pode fazer as pessoas acreditarem em qualquer coisa. Isso é realmente o que as câmeras fazem. É realmente uma pessoa por trás disso, descobrindo maneiras de contar mentiras através da câmera. Quero dizer, algumas pessoas usam uma câmera diretamente e documentam exatamente o que veem. Mas acho mais interessante mostrar o que talvez nunca tenham visto e que você sabe que está mostrando, o que talvez é da imaginação de alguém (comunicação pessoal, tradução nossa).

As 69 fotografias dessa série constroem um panorama visual da representação feminina em sua multiplicidade icônica, invariavelmente relacionado com os estereótipos encontrados nas imagens de fotonovelas, revistas, jornais, programas televisivos e nos filmes cinematográficos. Suas composições remetem a uma elaboração, que embora seja fragmentada e descontínua, consegue evocar na imaginação do observador, uma ação que se desenrola em um contexto ficcional. Estas fotografias podem ser observadas como contraponto às grandes e universais narrativas dos romances, das peças teatrais, dos filmes de longa metragem, entre outros. Por oferecer pequenos “relatos” visuais que se encerram em si mesmos, embora façam parte de um mesmo universo diegético. No conjunto dessa série, percebe-se a impossibilidade de descrevermos uma história complexa e universalista, pois, nela encontramos justamente a passagem “(...) dos grandes para os pequenos relatos, do global para o local, do extraordinário para o ordinário, do novo para o déjà-vu, ou seja, do universal para o particular” (Rouillé, 2009, p. 356). Sobre a incompletude de uma narrativa “clássica” nessa série fotográfica, a própria Sherman (1994) esclarece:

Eu realmente não penso em termos de uma narrativa completa, talvez eu invente um pequeno cenário sobre o que quer que tenha acontecido no momento, mas nunca fui além de juntar as coisas e torná-las realmente sequenciais (comunicação pessoal, tradução nossa).

A ficcionalidade da série *Untitled Film Stills* despoja conceitualmente, a fotografia do seu valor essencialista de reprodução fidedigna da realidade, ao conotar em seus fragmentos narrativos, não exatamente a proclamada “morte do autor”, mas um esvanecimento da particularidade do “sujeito” autorretratado da própria Sherman, o que colabora para borrar a figura consagrada do “autor” enquanto “(...) um estilo pessoal, particular, tão inconfundível quanto a nossa impressão digital, tão incomparável quanto o nosso próprio corpo” (Jameson, 2006, p. 23). Ora, quando Sherman se transforma em variadas personagens que possuem especificidades que as diferenciam umas das outras, suas fotografias criticam indiretamente a figura unívoca e singular do autor, criando um discurso visual sobre a multiplicidade das subjetividades identitárias, ao configurar uma autoria através de uma noção de representação onde “(...) o sujeito é um simulacro, um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências” (Fabris, 2004, p. 66).

As fotografias de *Untitled Film Stills* atuam como fraturas que expõem a fragilidade da idealização modernista do autor, por serem autorrepresentações multifacetadas de uma mesma “autoria”, levando-nos a questionar constantemente quem é Cindy Sherman e desagregar do “sujeito” contemporâneo o compromisso com um “(...) eu único e de uma identidade particular, de uma personalidade singular e de uma individualidade, da qual se espera que se gere sua visão própria e singular do mundo” (Jameson, 2006, pp. 23-24). Isto, fica perceptível na seguinte declaração, onde Sherman (1994) fala sobre como a fragmentação narrativa dessa série, possibilita abrir espaço para o espectador realizar suas próprias reflexões sobre tais fotografias:

O que estou realmente tentando fazer nessa série, o que eu estava tentando era fazer as pessoas inventarem histórias sobre os personagens, basicamente. Para que pudessem imaginar um filme inteiro, talvez baseado em torno desse personagem. Então

muitas mulheres são quase sem expressão, têm apenas uma experiência ou estão prestes a experimentar algo e fica no ar sobre o que vai acontecer. Então espero que isso mexa com muitas e variadas memórias (comunicação pessoal, tradução nossa).

Talvez este descompromisso em criar uma marca estética única e incomparável, seja responsável por suas fotografias serem carregadas de referências dos mais variados campos da criação visual. Neste sentido, faz-se importante salientar o papel da televisão como importante meio transmissivo de comunicação (inclusive de filmes), que impactou as concepções criativas de vários artistas contemporâneos. A multiplicidade de formatos da linguagem televisiva, que pendula entre a ficcionalidade do cinema e o realismo jornalístico, deve ser considerada como um dispositivo da comunicação de massa, que transformou a receptividade das imagens e estabeleceu efeitos criativos na geração de artistas como Sherman (2004):

Eu diria que minha inspiração vem de muitas influências relacionadas às mídias ao meu redor. Eu cresci nos anos 50 e acho que foi a primeira geração que cresceu assistindo televisão o tempo todo. Então essa foi uma influência importante (comunicação pessoal, tradução nossa).

Embora a interferência da linguagem do cinema seja facilmente perceptível na série *Untitled Film Stills*, também se percebe uma interferência da linguagem televisiva no trabalho de Cindy Sherman, justamente pela sua intrínseca capacidade de assimilação dos distintos códigos visuais em sua síntese videográfica:

Entre os canais semióticos múltiplos acima mencionados, a televisão é, sem dúvida, aquele que leva a multiplicidade ao limite de suas possibilidades. Antes de tudo, porque a televisão, por sua própria constituição, é capaz de absorver para dentro de si quaisquer outras linguagens: rádio, teatro, cinema, apresentação musical, shows, publicidade, esportes, jornalismo. Certamente, ao serem absorvidas dentro da linguagem específica que é a televisão, essas linguagens passam por transformações, por vezes, bastante radicais. Isso, entretanto, não modifica a natureza da linguagem da televisão em si que é, justamente, feita dessas absorções e misturas, em uma sintaxe que lhe é muito particular (Santaella, 2001, p. 388).

Mesmo a televisão podendo ser considerada uma espécie de metáfora da absorção de linguagens na produção fotográfica de Sherman e que influenciou, por exemplo, a concepção criativa da série *The Bus Riders*, nota-se a linguagem cinematográfica (enquadramentos, campo/contracampo, profundidade de campo, raccord, eclipse, montagem alternada ou paralela etc.), atuando como a principal referência de *Untitled Film Stills*. Seja na escolha dos figurinos, nas poses, expressões faciais que direcionam o olhar das personagens para fora do campo visível da imagem, nos cenários internos ou externos; percebe-se que a série *Untitled Film Stills* funciona como uma síntese da visualidade cinematográfica, que utiliza na limitação da captação fotográfica alguns códigos específicos do cinema, no intuito de expressar uma incompletude narrativa e deixar abertos caminhos para o espectador conduzir por conta própria o seu trajeto contemplativo. Não obstante, a coleção das fotografias dessa série possui um aspecto simplório, realizado utilizando espaços e figurinos improvisados para simular uma cena cinematográfica, que garantiu um certo nível de controle da composição das imagens e, neste caso, apagar parcialmente as marcas visíveis do seu processo criativo. Verifica-se no seguinte relato de Sherman (1994), alguns detalhes sobre a aparência provisional desta série:

Eu sempre trabalhei em casa e onde quer que eu estivesse morando. Meu estúdio era apenas um pequeno canto no quarto, mesmo quando eu estava fazendo muito preto e branco. Muitas das fotos internas eram apenas eu reorganizando os móveis no loft e fazendo um cantinho parecer um pequeno quarto de motel. Então eu fotografo no saguão do prédio ou no corredor, às vezes, na rua (comunicação pessoal, tradução nossa).

Ao explorar a relação entre os planos, enquadramentos e recursos específicos do cinema, Sherman elabora um roteiro que suprime de seu conteúdo visual, referências propriamente contemporâneas para possibilitar “(...) a sua recepção como mais uma obra nostálgica – como uma narrativa situada em algum passado nostálgico indefinível” (Jameson, 2006, p. 27), como se na raiz conceptiva da série houvesse o intuito de fazer parecer que estamos “(...) condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens pop e estereótipos sobre o passado, que permanece para sempre fora de alcance” (Jameson, 2006, p. 30). A própria Sherman (1994) informa sobre este aspecto

saudosista dessas fotografias: “Originalmente, eu queria que meu trabalho tivesse a aparência de fotos de filmes antigos que você encontra em uma lixeira de um brechó barato” (comunicação pessoal, tradução nossa).

A mescla de métodos composicionais fotográficos, com elementos convencionais e estereotipados de diferentes filmes, exemplifica sua capacidade de criar um efeito *pastiche*<sup>6</sup> no seu diálogo visual enquanto fotógrafa, com outros campos artísticos, através da apropriação das mais variadas referências “(...) capazes de proporcionar ao espectador a falsa sensação de familiaridade com o conteúdo” (Bertinato, 2013, p. 20). Simultaneamente, demonstra como esta assimilação de linguagens em suas obras não possui o objetivo de parodiar as “(...) idiosincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que ridiculariza o original” (Jameson, 2006, p. 21). Ao contrário, busca imprimir em suas obras “(...) o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico” (Jameson, 2006, p. 23). Ou seja, esta série funciona como um *pastiche* entre o cinema clássico/moderno europeu e hollywoodiano, que busca mais refletir ou mesmo reavaliar a iconicidade feminina, do que realizar uma paródia ridicularizadora das próprias referencialidades.

Diferentemente de *The Bus Riders*, que evoca um tom paródico na reprodução dos estereótipos das pessoas em um ficcional momento de locomoção, na série *Untitled Film Stills* não percebemos nenhuma conotação propriamente cômica, seja nos seus diferentes contextos, poses, expressões ou figurinos. A combinação sóbria de elementos convencionais do cinema, pode ser conferida

---

<sup>6</sup> O conceito de *pastiche* aqui aplicado, refere-se especificamente a capacidade criativa de certos artistas contemporâneos de realizarem referências mais ou menos diretas às outras obras artísticas, sem necessariamente copiá-las para zombá-las, sem levar o espectador ao sentimento cômico que pode ocorrer diretamente através da *paródia*. Ou seja, o *pastiche* diz respeito a uma característica de algumas obras consideradas “pós-modernas”, de realizarem uma espécie de revisão indireta do cânone ou de outras formas “menores” de arte, seja no intuito de criticar ou homenagear – variando seu intuito de acordo com a concepção criativa dos artistas. Este conceito é apontado por Fredric Jameson, mais pontualmente elaborado no artigo “Pós-modernidade e sociedade de consumo” (1982) e posteriormente no artigo “Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio” (1984) – onde também desenvolve a ideia de “morte do autor” e a perda do senso histórico na contemporaneidade.

na fotografia<sup>7</sup> *Untitled film #21*, onde a personagem utiliza um figurino característico das *femme fatales* do cinema clássico, enquanto projeta seu olhar para o extracampo da imagem, que por sua vez se encontra inclinada pela utilização do “ângulo holandês” para trazer uma sensação de desorientação da personagem, ao mesmo tempo em que desafia a lógica da escala dos elementos da cena, com a intensa profundidade de campo gerada pelo foco nítido nos prédios ao fundo e, principalmente, na protagonista em primeiro plano.

Sua síntese conceitual está fincada nos elementos cinematográficos transpostos para um contexto autorretratista, elaborada para não ridicularizar as referências e gerar diretamente o riso, mas inferir indiretamente sobre a crença de que na contemporaneidade “(...) a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no seu museu imaginário” (Jameson, 2006, p. 25). O *pastiche* sutil contido nesse conjunto de fotografias, consiste mais em um tipo de escárnio as regras canônicas impostas aos artistas, do que diretamente ao conjunto de diretores cinematográficos e seus filmes, que podem ser mencionados como referências para as fotografias de “Untitled Film Stills”. Sobre o aspecto relativo ao *pastiche* que perpassa essa série, podemos conferir no seguinte relato de Sherman (1994):

Eu sempre estou ansiosa para tirar sarro do lado sério das imagens, para que não seja lido como algo realmente horrível. Não estou interessada nesse tipo de nível de choque. Estou interessada no nível de choque que revele mais a imaginação das pessoas do que as referências sugeridas pelas fotografias (comunicação pessoal, tradução nossa).

Essa complexa assimilação de linguagens possui em seus processos criativos, a capacidade de gerar numerosas discussões sobre questões conceituais da arte contemporânea e, induzir o expectador a realizar uma contínua revisão sobre suas próprias referências visuais. Também é possível afirmar que *Untitled Film Stills* representa a coleção fotográfica de Cindy Sherman, que mais pode ser relacionada com os signos convencionais da linguagem cinematográfica. Entretanto, percebe-se que o “efeito cinema” permeia os processos criativos

---

<sup>7</sup> Fotografia *Untitled film #21* de Cindy Sherman no site do MOMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56618> - Acesso em: 10/07/2023.

de algumas de suas futuras séries, o que relaciona sua produção fotográfica com mais uma característica conceitual da arte contemporânea. De acordo com Dubois (2009):

(...) o mundo da arte contemporânea se encontra cada vez mais marcado por essa presença insistente do que se poderia chamar de um “efeito cinema”, igualmente profundo e superficial, com frequência monumental, e mesmo fetichista, eventualmente poético, por vezes inteligente, senão sensível. Um “efeito cinema”, de todo modo, extremamente diversificado e multiforme. E que opera em todos os níveis: nos planos institucional, artístico e teórico (p. 179).

Esse efeito conceitualmente fílmico presente no âmbito conceitual da arte contemporânea, discutido por Dubois (2009) e outros autores, é facilmente verificado na totalidade da série *Untitled Film Stills*, mas também, pode ser percebido em *Rear Screen Projections* (1980), onde é explorada ainda mais a superficialidade fílmica em suas fotografias, por utilizar um cenário projetado como fundo ficcional e a película colorida como suporte da captação. Se em *Untitled Film Stills* as personagens encenadas por Sherman possuem um gestual contido, nas fotografias de *Rear Screen Projections* conferimos protagonistas que “(...) exibem uma autoconfiança explicitada de imediato pelas roupas, pelos cortes de cabelo e por uma gestualidade corporal mais desinibida” (Fabris, 2004, p. 62). A utilização de fundos desfocados que borram as especificidades dos cenários e centralizam as ações das personagens retratadas, possibilitou que Sherman tivesse um maior controle na produção dos detalhes da série, por ter sido totalmente realizada dentro do seu estúdio.

Contudo, identifica-se em *Rear Screen Projections* uma complexificação desse “efeito cinema”, pela utilização de cenários que criam uma ambivalência nos planos fotográficos e sugerem a existência de distintas artificialidades paralelamente assimiladas nas imagens – amplificando ainda mais a ficcionalidade de suas cenas. Este trabalho fotográfico nos leva a pensar o cinema enquanto metáfora dos procedimentos criativos na contemporaneidade, sendo importante salientar que as consequências do “(...) modus operandi do cineasta pode ter influenciado a operação artística ao fornecer um modelo de prática do presente capaz de transformar seus métodos de

produção e exposição” (Moreno, 2016, p. 45). Isto também atesta, que mesmo havendo rupturas entre as concepções criativas da arte contemporânea e as modernistas, os ecos do “efeito cinema” já podiam ser percebidos em obras realizadas por artistas considerados modernos:

A primeira obra de arte a tirar as consequências do cinema é *Roda de bicicleta*, de Marcel Duchamp. Foi concebida em 1913, ou seja, quase vinte anos após as filmagens de *L'Arroseur arrosé* [*O Regador regado*]. Logo, o ready-made (apresentação tal qual de um objeto em série) representa a primeira obra cinematográfica *em seu princípio*, ou seja, a primeira a tirar partido dessa nova linguagem, sem, no entanto, imitar suas formas (Bourriaud, 2011, p. 35).

Nas fotografias de *Rear Screen Projections* visualizamos o resultado de um trabalho, que reelabora a síntese já construída em *Untitled Film Stills* (encenação de diferentes personagens femininas), combinando a iluminação do fundo projetado com aquela incidente sobre o corpo das personagens, o que gera uma sensação incômoda causada pela diferença entre a textura artificial da projeção e do realismo figurativo da “modelo-atriz”. Deste modo, Cindy Sherman reatualiza a linguagem cinematográfica como princípio criativo na contemporaneidade, enquanto mantém a seriação da multiplicidade figurativa das personagens e repete a realização do *pastiche* na incorporação dos códigos referenciais do cinema cada vez mais televisivo. A potência do diálogo entre a fotografia e o cinema nestas fotografias, dá-se justamente pela tensão existente entre a projeção fotográfica operar como um cenário, que intensifica a sensação da imagem em movimento e potencializa a precisão da *mise-en-scène* das personagens. Esta série fotográfica propicia a percepção de aspectos dos processos criativos na arte contemporânea, dentre os quais podemos frisar:

Abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana: a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos, paródia, *pastiche*, ironia, diversão e a celebração da “ausência de profundidade” da cultura; o declínio, da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser apenas repetição (Featherstone, 1995, p. 25).

Diferentes séries fotográficas de Cindy Sherman, poderiam ser utilizadas como refletoras destas e outras características da arte contemporânea. Assim como, serem analisadas enquanto obras que substanciam continuidades e interrupções criativas dos modelos canônicos do modernismo. A práxis artística de Cindy Sherman, situa-se na interseção entre conceitos modernos e contemporâneos – por isto, oferece um vasto material fotográfico capaz de estimular discussões sobre o diálogo entre diferentes as matrizes das artes visuais da história da arte e, conseqüentemente, auxiliar a compreensão das operações artísticas que utilizam a fotografia enquanto dispositivo assimilador de linguagens. As séries fotográficas aqui analisadas, demonstram o trabalho de uma artista no início de um processo criativo alinhado intuitivamente com experimentações, que descentralizavam a figura do “eu” convencionalmente autorretratado, criando fantasias que permitiram a inventividade múltipla da autorrepresentação, enquanto tecia diálogos com as mais variadas vertentes das culturas visuais. Por isso, o extenso trabalho fotográfico de Cindy Sherman (que não se resume as séries aqui mencionadas) sugere uma concisa conexão entre a fotografia, cinema, televisão e outros meios criativos, reformulados conceitualmente para exprimirem um *pastiche* imerso no “efeito cinema” - característicos do modo criativo e expositivo da arte contemporânea; que torna a sua fruição em um procedimento de invariável resgate subconsciente das referências diretas e indiretas sugeridas pelo resultado final de cada uma de suas fotografias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As séries fotográficas anteriormente mencionadas, oferecem múltiplas possibilidades analíticas, sejam relacionadas ao campo das artes visuais ou mesmo em seu diálogo com outros campos do conhecimento. Aspectos dos seus processos criativos, permitem a compreensão de como ocorreu a elaboração conceitual de cada série: a escolha dos seus figurinos e adereços, elementos compositivos do cenário, encenação das personagens no momento da captação, iluminação e enquadramentos fotográficos. Constatase que as fotografias das

séries *The Bus Riders*, *Untitled Film Stills* e *Rear Screen Projections*, funcionam como um *pastiche* visual criado pela mescla de componentes das variadas linguagens (cinema, jornal, cartaz, pôster, fotonovela, revistas de imprensa sensacionalista, programas televisivos etc.), que busca mais homenagear do que criticar as referências encontradas em seu campo visual e fora dele.

Por meio da particularidade multiplicativa da figura autorretrata, Cindy Sherman aponta para a disruptiva discussão sobre a “morte do autor” moderno, ao passo em que constrói narrativas fragmentadas e descontínuas para explorar a singularidade visual de cada cena retratada. Assim, suas fotografias são aqui encaradas como dispositivos que nos auxiliam a compreender algumas características da arte contemporânea, principalmente, aquelas contrastadas com os princípios do modernismo. Isto não quer dizer, que estas características sejam as únicas existentes entre o trabalho de Cindy Sherman e a arte contemporânea – todavia, as que foram supracitadas nesse artigo podem colaborar para traçarmos alguns contornos da sua atuação no campo das artes visuais e sua especificidade na história da arte.

## REFERÊNCIAS

- Bertinato, F. (2013). *A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Bourriaud, N. (2011). *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cattani, I. (Org). (2007). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Delpeux, S. (2018). *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*. Revista Visuais, Campinas – São Paulo, nº 6, vol. 4, pp. 86-100.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius.
- Dubois, P. (2009). *O efeito cinema na Arte Contemporânea*. In: L. C. Costa (Org.), *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ.

Fabris, A. (2004). *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Fatorelli, A. (2013). *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac.

Featherstone, M. (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.

Jameson, F. (1995). *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.

Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

Jameson, F. (2006). *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Jefferson, M. (2005). *Playing on Black and White: Racial Messages Through a Camera Lens*. New York Times, Nova Iorque, 10 jan. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/01/10/arts/design/playing-on-black-and-white-racial-messages-through-a-camera.html>. Acessado em: 10/07/2023.

Krauss, R. (2006). *Cindy Sherman: Untitled*. In: J. Burton (Org.), *Cindy Sherman*. Cambridge: London: Mit Press, October Files, 6, pp. 97-141.

Machado, A. (2001). *O quarto iconoclasmo: e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC.

Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e do pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.

## FILMES

Cindy Sherman. *Doll Clothes*. [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Obra autoral, 1975. (2.22 min.), mute, black and white, Super-8.

Robert McNab & Mark Strokes. *Nobody's Here But Me*. [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: BBC, 1994. (55 min.), son., color.

Direitos Autorais (c) 2023 Willams Lucian Belo Ramo



Este texto está protegido por uma licença [Creative Commons](#)

Você tem o direito de Compartilhar - copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato - e Adaptar o documento - remixar, transformar, e criar a partir do material - para qualquer fim, mesmo que comercial, desde que cumpra a condição de:

Atribuição: Você deve atribuir o devido crédito, fornecer um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer forma razoável, mas não de uma forma que sugira que o licenciante o apoia ou aprova o seu uso.

[Resumodalicença](#) [Textocompletodalicença](#)