

O AUTORRETRATO E O DISPOSITIVO FOTOGRAFICO: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE CINDY SHERMAN

SELF-PORTRAIT AND THE PHOTOGRAPHIC DEVICE: AN ANALYSIS
OF CINDY SHERMAN'S ARTWORKS

Liene Nunes Saddi

Doutora em Artes Visuais pela Unicamp; docente nas Faculdades Integradas de Bauru, Bauru, SP, Brasil;
e-mail lienesaddi@gmail.com

Paula Machado

Especialista em Imagem, Gestão e Cultura Contemporânea pelo CEI Madalena; coordenadora do
Casaberta – Núcleo de Estudos em Imagem, Bauru, SP, Brasil; e-mail paula.mchado@gmail.com

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar os autorretratos produzidos pela artista norte-americana Cindy Sherman a partir da perspectiva dos Estudos Visuais, em diálogo interdisciplinar entre os campos da Arte, da Comunicação e da Filosofia. Dentro do *corpus*, foram elencados dois projetos da artista: a série *Untitled Film Stills*, produzida entre 1977 e 1980, e seu canal de Instagram, em atividade desde 2016. O estudo procurou investigar em que medidas o trabalho da artista evidencia a condição contemporânea, em uma dinâmica social e cultural atrelada à visualidade e à dependência do olhar do Outro diante da imagem de si mesmo. Apontou-se também em seus projetos a existência de procedimentos poéticos de jogo, encenação, memória e fragmentação, entre outros, e as diferentes apropriações da artista sobre o dispositivo fotográfico.

Palavras-chave: Cindy Sherman, Fotografia, Autorretrato, Encenação, Estudos Visuais.

Abstract: The aim of this article was to analyze, through the perspective of Visual Studies and interdisciplinary dialogue between the fields of Art, Communication and Philosophy, the self-portraits produced by American artist Cindy Sherman. The *corpus* included the project *Untitled Film Stills*, produced between 1977 and 1980, and her Instagram account, which has been active since 2016. The study investigated in which ways these works addresses the contemporary condition, in a cultural and social dynamic that is linked to visuality and that subordinates our self-images to the gaze of the Other. Poetic procedures as performance, play, memory and fragmentation, among others, were also pointed, as well as the artist's appropriation of the photographic device.

Keywords: Cindy Sherman, Photography, Self-portrait, Performance, Visual Studies.

1. INTRODUÇÃO

No belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição. Adora nele a si mesmo. No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera tudo belo o que lhe devolve a sua imagem. O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência. O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio do seu tipo (NIETZSCHE, 1889).

A produção de retratos e autorretratos pode ser localizada em diferentes suportes e formatos ao longo dos séculos, mas se potencializa após o advento da imagem técnica, em especial através da organização do espaço discursivo da fotografia na imprensa, nos museus e na vida privada. Com a aceleração iconográfica (RAMIREZ, 2004) e com o caráter cada vez mais expositivo do discurso estético a partir do século XIX (KRAUSS, 2002), articulou-se um contato exponencial com a visualidade, que hoje é preponderante nas formas de relação com o mundo e de mediação com o real.

Nesse sentido, a recorrência da *selfie* fotográfica aparece como indicador de um corpo social que cada vez mais performa para as redes, ao ritualizar, se apropriar, reinventar e jogar com as ferramentas de produção e circulação de imagem contemporâneas. O autorretrato nas redes sociais dialoga também com uma tendência que vem sendo observada junto com o próprio desenvolvimento da imagem técnica, e que diz respeito ao acesso e apropriação das ferramentas de produção de imagem e ao aumento da afirmação da figura do Eu. A este respeito, Medeiros (2000) aponta a relação entre a cultura da celebridade e do carisma com a importância social e cultural adquirida pelo retrato fotográfico, bem como a dependência narcísica que se instala entre o gesto de fotografar a si mesmo em relação a um Outro que a todo tempo nos observa.

Fotografar é um processo intuitivo e **mágico** de transformação de luz em matéria, ou de luz em pixel. Mágico no sentido de magia, de existência no espaço-tempo do eterno retorno (FLUSSER, 2011). A imagem é, no contemporâneo, instrumento que substitui o evento pela cena, transformando a mediação entre homem e mundo no próprio mundo: “Imagens são mediações entre homem e mundo. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens” (Ibidem, p. 17).

Artistas como Cindy Sherman, Nan Goldin, Francesca Woodman, Duane Michals, entre outros, são exemplos de quem parece ter estado atento a esta dinâmica de relação com as imagens e incorporaram o ato de produzir autorretratos como poética artística, o que propiciou outros questionamentos a partir de suas obras. Caso de destaque é o de Cindy Sherman, artista norte-americana nascida em 1954, que baseou toda sua produção ao longo de décadas a partir da construção de personas e do uso de seu próprio corpo em procedimentos de encenação.

Seus trabalhos desenvolvidos desde os anos 1970 tiveram grande reconhecimento de crítica, instituições, curadorias e teóricos, em séries fotográficas inicialmente pensadas para impressão, e mais recentemente concebidas para circulação em seu perfil do Instagram. Seu trabalho dialoga diretamente com um *modus operandi* humano que aponta a ambiguidade entre o ato de **buscar a si** ou **mascarar a si** através da manipulação da própria imagem.

Diante da relevância desta produção de imagens que acompanhou inclusive a transição do analógico para o digital na fotografia, realizaremos uma análise de dois projetos desenvolvidos em momentos distintos da trajetória da artista: a série *Untitled Film Stills* (1977-1980), e sua conta do Instagram, criada em 2016. Para esta análise, utilizaremos a abordagem dos Estudos Visuais, que compreendem a imagem como fenômeno complexo, atrelada a “múltiplos mecanismos – sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos, tecnológicos, etc. – que intervêm na formação das imagens, e assim nos são apresentadas como formações compostas por diversas camadas que interagem entre si” (DOMENÈCH, 2011, p. 20-21).

Assim, ao se interrogar as imagens da artista nessa perspectiva, mais do que descrevê-las, é recomendado que elaboraremos perguntas que nos ajudem a conversar com seus trânsitos, sua composição e sua ecologia (Ibidem, p. 36). Do que uma imagem se nutre e como ela se relaciona com o real?

2. UNTITLED FILM STILLS (1977-1980): ENCONTRO COM O FOTOGRAFICO

Untitled Film Stills é uma série fotográfica que começou a ser produzida em 1977. No ano anterior, a artista havia produzido um trabalho de recortes chamado *A Play of Selves*, que já continha seu interesse na criação de personas e representação de personagens através da mudança de figurino, cabelo e maquiagem (Figura 1). Contudo, por conta do estilo de colagem e da semelhança das personas com ‘bonecas’, Sherman comenta que ainda não

estava satisfeita com este tipo de trabalho (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011, p. 6), e que apenas no ano seguinte, ao manusear uma revista com fotos de mulheres, ela teve maior clareza sobre como desenvolver sua poética através do ensaio fotográfico. Nos anos que se seguiram, foram dezenas de personagens criadas, inspiradas no look de filmes dos anos 40, 50 e 60, misturando elementos do cinema *noir* e de obras de suspense e terror, material que faz parte do repertório e memória da artista. A série completa contém cerca de setenta fotografias em preto e branco, coletadas em situações distintas ao longo dos anos de produção.

Para as fotografias em espaços internos, seu próprio apartamento/atelier foi utilizado muitas das vezes como locação, com o desenvolvimento de cenários e objetos de acordo com a persona criada; já para as fotos externas, a ideia era não gerar identificação com a cidade em que a imagem havia sido captada, priorizando elementos que não evidenciassem o local da personagem (FIGURAS 2 e 3).

Figura 1 - A Play of Selves, Cindy Sherman, 1976.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

Figura 2 - Untitled Film Stills #11, Cindy Sherman, 1978.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

Figura 3 - Untitled Film Stills #25, Cindy Sherman, 1978.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

Poética e discurso se alinham: a escolha pela fotografia, e não pela pintura ou pela colagem, é fundamental para o êxito da sua narrativa ao longo de sua carreira. É por meio da fotografia que a artista pode performar, criar cenários, inserir elementos, retirar e conferir, de forma quase imediata, o resultado de suas ações. Há uma espécie de jogo, de inserção e retirada de elementos de forma intuitiva do quadro fotográfico. Ela posa para a câmera porque, talvez, só ela compreenda a brincadeira que propõe, remetendo à leitura de Flusser sobre o aparelho técnico:

Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas (FLUSSER, 2011, p. 37).

Note-se também a ciência da artista no fato de que algumas imagens teriam que ser assumidas de acordo com suas condições de captura, seja pelo fato de outra pessoa realizar o disparo da câmera – em geral colegas, amigos ou familiares, de acordo com o momento – seja pela própria estética desejada pela autoria: “as fotografias deveriam parecer que custaram cinquenta centavos, [...] eu não estava buscando uma exposição perfeita. Uma razão pela qual eu estava interessada na fotografia era me afastar do preciosismo do objeto de arte”. (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2011, p. 10, tradução nossa).

A composição e a disposição destas imagens estão conectadas pela ambiguidade, o que é evidenciado tanto pela ausência de título nas fotografias, optando-se por numerá-las, quanto pela escolha de expressões neutras na encenação de cada personagem. Retirando o excesso de encenação de suas performances, a norte-americana remove da imagem uma das características mais presentes em *stills* - que em essência têm como propósito a divulgação da mercadoria fílmica -, e se apropria do referencial gestual de filmes europeus, em especial do neorealismo italiano (Ibidem, p. 8). Ao mesmo tempo, incorpora aspectos visuais do cinematográfico em suas imagens, compondo ora frames estáticos dotados de *mis-èn-scene* fílmica, indicando as mudanças de atenção do espectador entre campo e extracampo (Figura 4), ora utilizando a profundidade de campo (Figura 5) “para enfatizar a presença de certos elementos do representado” (RAMIREZ, 2004, p. 228).

O que Sherman faz, e que de certa forma as pinturas de Toulouse-Lautrec (Figura 6), como contemporâneas do início do cinematógrafo, prenunciam, é deslocar o tempo fílmico para o instante fotográfico. O que se espera de uma imagem é a condensação do tempo: uma compressão, um amassamento do tempo e do espaço. O fotógrafo é um contorcionista que deve aprender o poder da síntese. O cineasta, ao contrário, é aquele que abre espaço para a imagem dançar. As imagens feitas pela artista estão no entre: estão prontas para atuar e para se movimentarem, mas são limitadas pela falta de continuidade que a fotografia, por não conter dentro de si um mecanismo de reprodução de uma sequência de imagens como o cinema, e acabam falhando.

Figura 4 - Untitled Film Stills #84, Cindy Sherman, 1980.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

Figura 5 – Untitled Film Stills #64, Cindy Sherman, 1980.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

Figura 6 – A Lavadeira. Henri de Toulouse-Lautrec, 1889.



Fonte: arhive.com

É essa falha a essência do trabalho. É o público que movimenta a imagem mesmo com a falta de continuidade que o *frame* tem. Em tempos de ciência textual e descritiva, o trabalho de Sherman aponta para uma ideologia imaginística: o que está não é o que importa, a imagem esconde o que acontece (FLUSSER, 2011).

O projeto traz também, mesmo não tendo vinculação aos movimentos feministas, um olhar para estes múltiplos femininos em uma perspectiva para além dos procedimentos da

indústria cinematográfica. Em *Untitled*, o corpo, penteados, maquiagem e roupas são artifícios declarados, e a expressão facial dessas figuras nos convida a ouvir seu silêncio e fazermos perguntas a elas, para além do consumo de suas imagens. Atrizes como Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Anna Magnani e Sophia Loren fazem parte de um imaginário que simbolizam um feminino idealizado por décadas na produção cinematográfica, e Sherman se apropria destas arquetípias para desenvolver suas próprias personas. Tratam-se de atuações sobre atuações, em camadas de performatividade.

Nesta série, Sherman não olha para a câmera. Com gestos e códigos que remetem à filmes americanos dos anos 50, o olhar lateral e vazio lembra as primeiras bonecas Barbie, inspiradas em uma boneca alemã do pós-guerra, chamada Bild Lilli. A boneca, uma espécie de prostituta, foi originalmente uma personagem de tirinhas do jornal alemão Bild-Zeitung, voltadas ao público adulto. Lilli, assim como a Barbie, tinha os olhos virados para a lateral, não encarando o espectador como se não pudessem reconhecer o outro presente (Figura 7). O olhar frontal só foi desenhado no brinquedo a partir dos anos 70, provavelmente por conta do discurso feminista que ganhava força na disputa travada sobre o corpo da mulher.

Ainda assim, em *Untitled Film Stills*, não se trata de um olhar nulo ou vazio: é um olhar que olha algo ou alguém. É um olhar de presença. Há alguém na cena que não sabemos quem é. Talvez a cena principal esteja acontecendo bem perto de nós e não podemos ver. Só há pistas, resquícios, mas não a imagem do que acontece de fato. O olhar onipresente, que tudo olha, que tudo vê, se mostra frágil e furado. Nem tudo conseguimos ver. Cindy aponta para esse furo do não-todo. A cena não está toda ali, está em partes. Este não-todo volta a aparecer, inclusive, em seus trabalhos seguintes, nos quais partes de corpos humanos são fragmentados e recombinaos (Figura 8), formando uma nova corporalidade não possível naturalmente. Não só não existe um todo, bem como não é possível reconfigurar as poucas partes que restam.

Figura 7 – Similaridades entre a Boneca Bild Lilli e a primeira Boneca Barbie



Fonte: Aventuras na História – UOL, 2019.

Figura 8 – Untitled (Puzzle), Cindy Sherman, 1990.



Fonte: artnet.com.

3. DO ANALÓGICO AO DIGITAL: O ESPELHO COMO ELEMENTO ILUMINISTA

Há coerência e compreensão do suporte escolhido pela artista em cada período. Na fase das fotografias analógicas, a artista se propõe a esmiuçar os tipos de películas, cor, enquadramento, prolongamento do tempo fotográfico, construção de cenário, da pose ou mesmo congelamento de um gesto em movimento. O analógico demanda tempo maior de preparo e de espera, já que o que se fotografava não era possível ser visto de forma imediata. O digital muda completamente tudo quando se fundamenta no instantâneo, sendo possível ver uma imagem no mesmo momento em que ela foi tirada como em um espelho.

O espelho está presente na câmera como elemento refletor da imagem formada pela lente. É o espelho que transmite uma imagem captada pelo conjunto ótico para o sensor (ADAMS, 2000). O espelho funcionaria, aqui, como mediador, como canal para a imagem percorrer de um sistema de captação para o sistema de fixação. Esse processo, que acontece no interior da câmera escura, longe dos olhos, é uma interessante metáfora do que acontece nos processos externos: uma pessoa, quando se depara com sua própria imagem, se enxerga de forma invertida, nunca real. Uma pessoa nunca saberá o que se é, de fato, quando se olha por um espelho. O que procuramos quando nos olhamos no espelho, senão olhar pela perspectiva de quem nos olha?

Sherman parece ter internalizada a questão da busca diante do espelho, tanto na sua fase digital quanto na analógica (Figuras 9 e 10). O espelho é uma superfície lisa e polida que consegue refletir de forma regular a luz. Há vários elementos que refletem a luz na natureza: a água, os metais, algumas pedras preciosas, o vidro, as porcelanas, a luminosidade, o tom

claro. Em nossa cultura ocidental estão presentes os elementos cintilantes: na construção civil, na decoração das casas, na louça, nas jóias: tudo tende a revelar, mostrar o que há por trás. Não há mistério, segredos, sombras. Há um culto à claridade, à reflexão daquilo que se mostra por completo. A racionalidade nos atingiu em cheio. (TANIZAKI, 2017). A câmera - como nós conhecemos - só possibilita registrar uma parte daquilo que já está dado no campo do material, nunca da imaginação. Uma boa foto é aquela que parece, mesmo que não seja. Uma foto ruim é aquela que não parece, mesmo que seja. A semelhança que buscamos na nossa cultura somos nós de frente um espelho, procurando ser aquilo que projetamos.

Figura 9 – Foto publicada no Instagram de Cindy Sherman em 06 de novembro de 2017.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BbK5GkmgOi/>

Figura 10 – Untitled Film Stills #56, Cindy Sherman, 1980.



Fonte: The Museum Of Modern Art, 2011.

A presença do espelho no trabalho de vários artistas remete a uma tentativa de se conhecer. Há uma busca por conhecimento luminoso, revelação absoluta de todas as faces ocultas do ser. Muita luz ofusca, muita sombra não nos permite ver. Seria possível compreender em detalhe quem somos? Será que realmente está no campo do saber e do conhecimento? Sherman, como um vampiro, parece não acreditar na imagem fixa que o espelho revela, apagando, rasurando e brincando com essa imagem refletida - se é que há alguma imagem refletida ali. Queremos ser a imagem daquilo que projetamos, mesmo não sendo na realidade. Nossa neurose é essa busca por uma imagem fixa, paralisada, imóvel, não hesitante, construída para satisfazer uma insatisfação latente com o que não é controlável.

4. PRIVADO/PÚBLICO, FEIO/BELO: TENSIONANDO POLARIDADES

O trabalho mais recente da artista, sua conta no Instagram, acontece dentro de um espaço privado. A artista parece indicar que locais públicos já são desnecessários e assim como o emissor, os receptores estão consumindo imagens em locais privados. Com os cabos de transmissão de alta velocidade, o mundo mediado é transmitido e assistido como um filme sem começo nem fim, assim como o *feed* e *scroll* das redes sociais e a interface dos aplicativos de mensagens instantâneas.

A fotografia permite o apagamento progressivo de toda distância entre os momentos distintos de circulação pública da obra de arte [...] A criação é, em si mesma, ação comunicativa – e a ‘obra’ não acontece em algum lugar preservado do olhar geral, mas precisamente em seu lugar de recepção (BREA, 1996, tradução nossa).

A obra, assim, passa a se identificar com seu efeito de recepção. Cindy Sherman segue esta tendência do questionamento dos espaços da arte, e não só brinca com as possibilidades de desconstrução do que é fotografável, mas agora adentra por outro território: o da caixa preta até então inviolável. O sistema que opera dentro das câmeras digitais, em algum momento, pode ser aberto e reconfigurado. Aquilo que estava já pré-determinado pode ser manuseado com um pouco mais de liberdade. Sherman se apropria de ferramentas modificadoras da imagem para evidenciar, cada vez mais, as possibilidades de reconfiguração, distorção e alargamento do que merece ser exposto nesse vasto campo aberto das possibilidades de representação. Uma imagem também pode ser isso, é o que ela diz a todo momento quando joga com o improvável, com o ruído, com aquilo que não poderia ser.

Essa parece outro ponto elementar do trabalho da artista: o culto ao feio. Não à toa, ela explora este tema na série fotográfica *History Portrait*, realizada entre 1989 e 1990, e faz uma espécie de paródia com as pinturas do renascimento, escola que retoma preceitos clássicos da forma e da estética. Todo o aparato técnico, bem suas como técnicas de manuseio e operação, estão voltados ao belo. Proporções, simetrias, condições de luminosidade, tons. O ponto alto da técnica fotográfica era, até então, conseguir reproduzir a realidade material assim como é vista por um olho humano. Beleza e feiura são definidas em relação a um parâmetro, e é esse o discurso que opera no trabalho da artista. Quais são os parâmetros da nossa época? E, mais, por que essa busca incessante em torno do bonito e agradável? Queremos ficar em paz com o que vemos, isso é fato. Não queremos sair da nossa condição de integridade, de harmonia frente às ideologias as quais nos agarramos. Somos construídos por ideias, por cultura, por um discurso e, tudo que saia dessa condição, nos remete ao terror.

Ao longo de sua “vida”, a boneca Barbie pouco ou quase nada envelheceu, não casou, teve mais de 100 profissões e mais de 50.000 visuais diferentes. Se a Barbie joga com a ideologia do que é ser uma mulher ideal para uma criança ocidental, Sherman atua na contramão desse discurso se apropriando das mesmas ferramentas: a imagem, o corpo, a moda e a atuação que cada boneca e artista fazem. Incorpora a passagem do tempo, a doença, o envelhecimento e a finitude humana em suas obras. Nas selfies publicadas no Instagram, a artista explora ao máximo a passagem do tempo sobre o corpo, marcas e ranhuras, bem como procedimentos estéticos comumente realizados (Figura 11). Na rede social, as séries já não estão mais numeradas: aparecem eventualmente em meio ao *feed* de seus seguidores, como um ruído na normatividade visual das redes sociais. A artista incorpora em algumas de suas fotos a frontalidade do olhar dos selfies, mas curiosamente, no contexto digital, esse olhar parece agora desprovido de profundidade, em contraste com a série dos anos 70.

Figura 11 – Foto publicada no Instagram de Cindy Sherman em 27 de junho de 2018.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BkjRhbmATfo/>.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda busca técnica opera, em um primeiro momento, na tentativa de recriar uma experiência visual que se dá a partir da visão humana: queremos imagens que se aproximem daquelas às quais sejam possíveis encontrar em certo lastro de realidade, por mais surreal que possa ser construí-las tecnicamente (ADAMS, 2000). Fotografar é fazer mágica. O pacto é feito: me sento, me presto a ver a mágica acontecer. É preciso acreditar na magia para que ela aconteça. É preciso acreditar na fotografia para que ela aconteça em uma relação similar a de um xamã na cura de uma doença: um pacto é feito entre público, doente e xamã para que a cura seja realizada. (LEVI-STRAUSS, 2014). É preciso acreditar que ali, naquele pedaço de papel, está um fragmento de tempo, um resquício do passado: seja pelo que está inscrito na imagem, seja no próprio papel que dá o suporte e indício da passagem do tempo.

Se antes nossos antepassados se viam refletidos na água ou em espelhos, na fotografia se veem fixos em uma imagem em um processo completamente inorgânico. Não há nada na natureza que é fixo, imutável, como uma imagem pode ser. Montanhas se desfazem, águas secam, folhas caem e onde era floresta, hoje é deserto, onde era deserto, hoje é mata. Há um equilíbrio em tudo isso, onde nenhum processo cíclico deixa de acontecer por conta de uma imagem fixa do que deveria ser e que não foi. Tudo é, apenas é. Fotografar é um

caminho para a angústia ao passo em que traz um elemento não natural, não orgânico: o culto do que foi e nunca mais vai ser. Estamos à sombra do que nunca mais será, da ambiguidade entre vida e morte da imagem, tal qual Andy Warhol diante das serigrafias de Marilyn Monroe (1962) e qual o fotógrafo que amplia sua foto de forma obsessiva no filme *Blow Up – Depois daquele beijo* (1967), de Antonioni.

Se vivemos o mundo das imagens fixas, há que se recriar todo um modo de viver que não está no campo do fixo: nossos planos, desejos e, especialmente, nosso corpo muda. Nossos relacionamentos transmutam, aproximam e afastam. Fixar uma imagem e viver em função desta construção é não permitir que a dança dos ciclos aconteça. Cindy Sherman, ao brincar com papéis ao longo de décadas de produção visual, permite ao espectador o acesso a esta impermanência, e nos joga um espelho de volta para percebermos nossas próprias construções sociais. Fontcuberta, a este respeito, dirá que "...a vida cotidiana já nos empurra a uma multiplicidade de papéis sobrepostos e frequentemente enfrentados [...] Até que ponto uma combinação dessas atitudes conforma uma identidade diferenciada?" (2012, p. 93).

A imagem de si, ademais, está ligada às imagens coletivas. Sherman adotou uma linha discursiva que, mesmo não consciente, dialogou com as inquietações presentes nos trabalhos de artistas mulheres, que “em meados e fins dos anos 90 [...] se mostraram muito mais sensíveis às questões de gênero” (Ibidem, p. 93). Ao mesmo tempo, manteve os elementos das colagens, distorções e fragmentações em momentos diversos de sua obra, acentuadas agora pelas manipulações digitais.

José Luis Brea, resgatando Heidegger, aponta a **morte da imagem do mundo** e a impossibilidade de se pensar um mundo orgânico na contemporaneidade. Para Brea, essa produção por fragmentação é “como quando um espelho se rompe em uma miríade de facetas e a única imagem do mundo que lhe é dado oferecer irradia em uma infinidade de direções” (1996, tradução nossa). Cindy Sherman devolve este enunciado à própria rede social: nossa multiplicação exponencial de imagens denuncia, a olhos vistos, a impossibilidade da autorrepresentação diante da fragmentação do si mesmo.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: Senac, 2000.

BREA, José Luis. **El inconsciente óptico y el segundo obturador**: la fotografía en la era de su computerización. 1996. Disponível em:

<http://laselecta.org/archivos/joseluisbrea/Elinconcienteoptico.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

DOMENÈCH, Josep M. Català. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2012.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LINCOLINS, Thiago. **Conheça Bild Lilli, a boneca pornográfica que deu origem à Barbie**. Publicado pelo portal Aventuras na História - UOL em 23 de agosto de 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/conheca-bild-lilli-boneca-pornografica-que-deu-origem-barbie.phtml>. Acesso em: 08 dez. 2019.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2015.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Escala, 2018.

RAMIREZ, Juan Antonio. **Medios de masas e historia del arte**. Madrid: Cátedra, 2004.

TANIKAZI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Cindy Sherman**: the complete Untitled Film Stills. Nova York: The Museum of Modern Art, 2011.