

**Diana V. Almeida**

**“Corpo contingente: A série *History Portraits* de Cindy Sherman”**

Presented at *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*. Florianópolis (Santa Catarina), UFSC, 16-20 Sept. 2013

Considerada por diversos críticos e instituições museológicas uma das artistas visuais mais significativas do contexto contemporâneo, Cindy Sherman (1954-) alcançou notoriedade com *Untitled Film Stills* (1977-1980), em que representa diversas figuras femininas inspiradas no imaginário fílmico da *Nouvelle Vague* e do Novo Realismo. As suas séries subsequentes — *Rear-Screen Projections*, *Centerfolds*, *Fashion Pictures*, assim designadas pela crítica, já que Sherman, como vários outros artistas pós-modernistas, se escusa a dar título às suas obras — retomam o (anti)auto-retrato produzido em estúdio e reencenam convenções de representação dos universos televisivo e da moda, em que o corpo feminino surge como suporte idealizado de criações consumíveis. Como protesto contra o clima de censura que marcou a produção artística estado-unidense e coartou o investimento estatal nas áreas criativas, desde meados dos anos oitenta até ao início da década posterior, a artista assume, depois, um tom mais lúgubre e declaradamente provocatório, introduzindo nas suas fotografias próteses para enfatizar o carácter desmembrado do corpo, que perde a sua natureza unitária e autónoma e é reduzido a denominadores de género hiperbolizados e/ou sexualizados, como se torna evidente nas séries *Disaster Pictures*, *Sex Pictures* e *Fairy Tales*.

Considerando a performatividade como prática de desconstrução das ficções disciplinares do género (Judith Butler) e a paródia como um instrumento dialógico de recontextualização que homenageia, interroga e reescreve o cânone (Linda Hutcheon), este ensaio procura refletir sobre as estratégias de significação predominantes na série conhecida como *History Portraits* (ou *Old Masters*). A origem deste conjunto de fotografias remonta a 1988, quando a empresa nova-iorquina Arte Magnus, que se especializa em fazer serviços de mesa com a assinatura de artistas contemporâneos (desde Arman, a Kiki

Smith, passando por Joseph Kosuth ou Roy Lichtenstein), contactou Cindy Sherman para esta criar dois serviços em porcelana Limoges. Surgiu, assim, *Madame de Pompadour (née Poisson)*, concebido a partir dos modelos originais do serviço criado pela companhia francesa no século XVIII para a amante de Luís XV, figura que Sherman personifica e recria ainda na fotografia *Untitled #183*, possivelmente inspirada no retrato a óleo homónimo da autoria de François Boucher (1758), como atestam diversos detalhes, em especial o traje decotado e o recurso ao livro como elemento caracterizador desta personagem. Em 1989, no âmbito da celebração do bicentenário da Revolução Francesa, a galeria parisiense Chantal Crousel desafia a artista a criar algumas imagens inspiradas naquele período histórico e surgem as primeiras oito fotografias da série (*Untitled #193-201*). No final desse mesmo ano, e durante uma estadia de dois meses em Roma, a artista realiza mais algumas fotografias e acaba por terminar os *History Portraits* quando regressa a Nova Iorque.

É significativo o facto de Sherman ter declarado em entrevista que, em notório contraste com a atitude reverencial de gerações precedentes de artistas estado-unidenses na sua peregrinação formativa à Velha Europa, durante o período que passou em Roma mal saiu do estúdio para visitar igrejas ou museus, tendo-se inspirado para a composição destas imagens sobretudo em reproduções, pois agrada-lhe a democratização proporcionada pela fotografia enquanto *medium*. Esta abordagem remete para a qualidade de reflexo (ou *simulacrum*, no sentido baudrillardiano do termo) da imagem para a geração apelidada Picture Generation, que trabalha a partir desse vasto arquivo de projeções coletivas onde circulam e colidem uma infinidade de representações sem original. Embora a nível metodológico se continue a reportar a essa potencialidade coeva de reproduzir imagens em cadeia, Sherman abandona por instantes o repositório da cultura visual contemporânea e perscruta aqui o cânone da pintura europeia, citando vários mestres (entre os quais Rafael, Caravaggio ou Boucher) e interrogando as práticas de significação da arte erudita.

Tais pressupostos conceptuais manifestam-se também nas estratégias expositivas adotadas para a apresentação desta série, nomeadamente a opção de imprimir as fotografias em formatos bastante diversificados (como

se pode ver na imagem da exposição de 2007, no Museu de Arte Moderna de Louisiana, na Suécia) e de as expor num núcleo denso, enquadradas por molduras prateadas e douradas, concebidas pela artista e, por sua vez, ecoadas pelas próprias opções composicionais (veja-se *Untitled # 204*), num registo auto-reflexivo que questiona os processos de legitimação da arte. Para mais, nesta série, a irreverência de Sherman é acentuada pela natureza cómico-grotesca das imagens, em que a atitude assumidamente subversiva parodia não só a componente ideológica subjacente à “arte clássica”, dependente do sistema de patronagem e do enquadramento institucional (nomeadamente religioso), como também as convenções de representação usadas, em particular, na tradição da pintura figurativa, o género do retrato, enquanto expressão das qualidades morais do modelo, apresentadas através de diversos recursos técnicos e processos simbólicos que pretendiam fixar a essência da personalidade retratada.

A este respeito, sublinhe-se que Sherman desafia os conceitos de identidade essencialistas, interrogando as ficções do feminino e, nesta série em particular, do masculino, como, por exemplo, em *Untitled # 201, 210 e 213*, que pretensamente representam sábios e homens de negócios, recorrendo a diversos marcadores de estatuto, como a postura frontal e os trajes opulentos. Na verdade, a artista mostra como o corpo é, afinal, uma entidade inscrita e constricta por práticas discursivas várias, como têm vindo a sublinhar diversas teóricas feministas (remeto aqui para o excelente resumo proposto por Ana Gabriela Macedo em “Herstories: New Cartographies of the Feminine and the ‘Politics of Location’”). O facto de Sherman, como, aliás, diversas outras mulheres artistas estado-unidenses, desde Lynda Benglis a Adrian Piper, para citar algumas precursoras, usar o seu corpo como suporte da criação artística complexifica esta equação. Por um lado, o corpo torna-se pura matéria a ser inscrita, mera superfície pronta a acolher uma série de performances que hiperbolizam a maleabilidade da componente física e acentuam o potencial de resignificação do referente, num jogo que, em última instância, enfatiza o potencial de flutuação do signo, remetendo para o conceito de *simulacrum* já atrás referido. A historiadora de arte Christa Döttinger, que dedica uma monografia à série *History Portraits*, argumentando tratar-se da reinvenção do *medium* da pintura a partir do

suporte da fotografia, declara que a despersonalização contribui para este efeito ilusionista: “Sherman’s embodiment of multiple identities is pure surface, there’s no particular person underneath” (52). Esta opção estética ecoa ainda, no campo biográfico, o fascínio de Sherman pelo uso de disfarces, presentes nas brincadeiras de infância e também no início da sua vida adulta, em que chega a ir trabalhar na galeria Metro Pictures, que hoje representa a sua obra, com uma falsa identidade, o que recorda, claro, a personagem de Rose Sélavy, encarnada por Marcel Duchamp em diversos eventos sociais e aqui immortalizada por Man Ray (1921). Por outro lado, a nível conceptual, a auto-representação implica a confluência das posições de sujeito e objeto, o que assume particular relevância para as mulheres artistas, pois subverte os espaços simbólicos tradicionalmente ocupados pelo criador masculino e pela modelo/musa feminina e denuncia o voyeurismo como princípio organizador da tradição pictórica europeia, como sugere John Berger em *Ways of Seeing* (1972), referindo-se, em particular, à pintura a óleo como expressão visual da mundividência e da misoginia das classes hegemónicas. Segundo Macedo, no ensaio já atrás citado, ao acentuar a componente exegética, a auto-representação problematiza também a posição ocupada pelo espetador, que, assim, se vê a ver (79), assumindo um maior agenciamento crítico.

No caso da obra de Sherman, e em particular na série em estudo, a auto-reflexividade é ainda enfatizada pelo recurso às próteses, que ampliam as fronteiras do corpo e introduzem um elemento perturbador, dado interromperem de modo abrupto a continuidade visual da imagem e contrariarem as expectativas de verosimilhança do espetador. De facto, estas extensões corporais dissimulantes podem servir para comentar traços físicos acentuados, tal como o nariz adunco recorrente em diversos retratos de patronos renascentistas – vejam-se as fotografias *Untitled # 219* e *211*, que, adicionalmente, parecem referir-se aos retratos em forma de medalhões, comuns na época. Por outro lado, as próteses acentuam a sexualização das figuras femininas, como vimos atrás no retrato de Madame de Pompadour, cujos seios quase transbordam do vestido, com um rebordo de renda que mal cobre os mamilos, num comentário aos decotes generosos do séc. XVIII. Num gesto exibicionista que parodia a lógica subjacente às convenções de

representação da mulher, *Untitled # 198* apresenta de modo grotesco a reificação do feminino, pois retira à figura o rosto, índice da individualidade, e, alterando os limites do pudor, deixa à mostra grande parte dos seios, o que aponta para a teatralidade do género pictórico do retrato, juntamente com a máscara e o fundo drapeado, com uma iluminação contrastiva que cria vários pontos de sombra. Esta desconstrução das normas da decência e do modo como estas variam de acordo com o estatuto social da mulher retratada, atinge o ápice em *Untitled # 205*, que recria *La Fornarina* (1520), em que Rafael representa uma das suas amantes, cujos seios desnudos se encontram também delimitados pelo gesto falsamente púdico (ecoado por Sherman nesta e na fotografia anteriormente analisada) de uma mão segurando um pano transparente que revela a zona do ventre. Sherman acrescenta vários elementos perturbadores na sua versão: para começar, a fronteira entre as próteses e o corpo do modelo (neste caso, o corpo da artista) é evidenciada (note-se o rebordo nítido na parte superior do peito, abaixo do pescoço); depois, o rosto desta mulher, com olheiras marcadas e uma expressão fechada, apresenta sinais de envelhecimento e de fadiga, em contraste com a jovialidade adolescente da amante de Rafael; por fim, aqui, a figura feminina aparece declaradamente grávida, numa referência à exploração sexual de que eram vítimas as modelos dos artistas.

De facto, quanto a mim, Sherman questiona as políticas de representação do feminino com especial ênfase no conjunto de retratos dedicados à questão da maternidade, que aludem à iconografia da *Madona Lactans* mas subvertem o carácter universal e anódino do ato de amamentação, introduzindo uma componente erótica que destabiliza a imagem do feminino cristalizada pela Igreja Católica na figura da Virgem-Mãe. Em “Madonnas, Models and Maternity: Icons of Breastfeeding in the Visual Arts”, Allison Bartlett aponta para a tensão entre os modos de olhar devocional e erótico que a imagem da Virgem Mãe propicia, notando que as convenções visuais procuram resolver este conflito. Assim, no séc. XIV, o seio exposto surge parcialmente coberto pelas roupagens de Maria e destacado do corpo, ao nível quase do pescoço, como se fosse uma entidade autónoma. No entanto, no séc. XV, o pendor naturalista da representação torna problemático este seio descorporalizado e os teólogos são forçados a sublinhar o carácter aristocrático e inacessível

desta figura, que deixa de ser representada num contexto terreno (por vezes bucólico) e passa a surgir num trono, entre figuras angélicas. Bartlett clarifica que o culto da Virgem se prende com questões sócio-políticas, nomeadamente a peste e a fome que assolam a Europa no séc. XIV e a controvérsia em torno da amamentação, entre as classes privilegiadas do século seguinte: a Madona serviria para acalmar os ânimos insurrectos como uma imagem de abundância material e de conforto espiritual ou como exemplo de uma mãe abnegada.

*Untitled # 216* recorre à convenção da realeza e apresenta Maria coroada, vestida de manto azul, a cor que com é recorrentemente representada, e acompanhada por seres celestiais (vejam-se os desenhos nas cortinas suspensas). Parodiando das convenções de representação acima comentadas, o seio desnudo é uma prótese que se destaca do tronco de um modo grotesco, enquanto a figura baixa os olhos pudicamente e contempla algo que segura com a mão direita. No entanto, tal como em *Untitled # 223*, em que a figura surge ricamente vestida, e de olhar reclinado para um ser informe tapado por um pano branco, o espetador é confrontado com uma cena a que falta o elemento fundamental, que justificaria a parcial nudez da figura feminina e sobretudo a designação Madona Lactans. De facto, em ambas as imagens, o bebé encontra-se ausente, apresentado apenas por um pano branco, de onde despontam timidamente uns pés bizarros, na segunda fotografia, o que acentua ainda mais a estranheza da composição, sublinhando o esvaziamento do relacionamento idealizado entre mãe e filho.

*Untitled # 222* relaciona-se com esta mesma temática e persiste em não retratar a criança, mas introduz uma figura ausente nas cenas de maternidade – a ama de leite –, que aqui representa dois grupos excluídos, dos quais nos surgem poucos registos pictóricos, a classe popular e as mulheres mais velhas, sendo a nudez reservada a jovens atraentes e sedutoras. *Untitled # 225* volta a recorrer a diversas convenções visuais da Madona Lactans, não só através da tonalidade azul prevalecente, como através do recurso a símbolos associados à Virgem, tal a taça de vidro, que surge em diversas imagens da Anunciação como sinal da pureza, e o trigo, que, além de tradicionalmente representar o pão da eucaristia e, por extensão, o corpo de Cristo, aqui surge como uma auréola, no topo da

cabeça da personagem (segundo Cloutier-Bazzard em “Cindy Sherman: Her ‘History Portraits’ as Post-Modern Parody”, s/n). Desviando pudicamente o olhar para fora de campo, e com o gesto de uma mãe prestes a amamentar, apesar de a ausência do bebé, esta figura segura com a mão esquerda o seio direito descoberto, uma prótese de cujo mamilo está suspensa uma gota de leite, num detalhe que, se por um lado, contribui para descorporalizar a personagem, por outro aponta para a densidade da matéria, através da referência aos fluidos corporais.

Analisadas no seu contexto de produção, por referência aos E.U.A na transição entre as décadas de 1980 e 1990, as fotografias de Cindy Sherman remetem para as polémicas sobre o apoio estatal à criação artística, através do National Endowment for the Arts (vide Cloutier-Blazzard). Em 1989, dois fotógrafos são alvo de críticas violentas no Senado: Andres Serrano escandaliza os conservadores com *Piss Christ* (1989), a imagem de um crucifixo de plástico mergulhado em urina e sangue, e Robert Mapplethorpe, que nesse mesmo ano morre de HIV, é alvo de um ataque cerrado sobre a validade estética das suas representações erotizadas das práticas SM da comunidade gay. Sherman já adquirira à época a reputação e a independência financeira que lhe permitiam rebelar-se contra a América puritana, apresentando imagens que refletem sobre a censura e sobre a ideologia que permeia as políticas de apoio estatal. Note-se, ainda, que o facto de a artista optar por se travestir em *History Portraits*, em contraste com a predileção pelo retrato de tipos femininos em todas as suas restantes séries, poderá também apontar para este contexto nacional, num comentário indireto à imposição da normatividade heterossexual e ao desrespeito pela liberdade de expressão.

A polémica sobre as políticas de representação, volta a eclodir dois anos depois, em 1991, quando a fotógrafa Annie Leibovitz escandaliza o grande público com o retrato nu de Demi Moore grávida de sete meses, que fez capa da *Vanity Fair* de agosto, a que se vai juntar, em 1999, o retrato de Jerry Hall amamentando Gabriel Jagger, filho do vocalista dos Rolling Stones. O tabu da erotização do corpo materno, assexuado e virginal, segundo a dicotomia judaico-cristã que categoriza o feminino entre os pólos de santidade e de tentação carnal, é aqui posto em causa de modo flagrante, quando duas

mulheres consideradas *sex symbols* surgem retratadas enquanto mães e continuam a manter o *sex appeal*. Na contemporaneidade, a circulação de imagens sobre a maternidade continua sujeita a debate, tendo levado a rede social Facebook a censurar, em 2011 e 2012, imagens de mulheres a amamentar, alegando que violavam as regras anti-pornografia seguidas pela empresa. A esta questão junta-se, ainda, o debate aceso sobre a legislação que regula a amamentação em público, em particular nos E.U.A., onde se repetem as histórias de mulheres impedidas de amamentar ou convidadas a fazê-lo em locais fechados. Recordem-se os casos de Brooke Ryan, que em 2007 foi abordada num restaurante Applebee's, e de Michelle Hickman, que em 2011 sofreu este tipo de pressão num supermercado Target, o que gerou "nurse-outs" (protestos de mães que se juntam para amamentar) em frente a estabelecimentos destas cadeias comerciais por todo o país. Em maio de 2012, esta controvérsia adquiriu novos contornos, quando duas militares da Air Force National Guard participaram numa campanha de consciencialização organizada pelo grupo Mom2Mom e foram fotografadas a amamentar de uniforme, o que, no debate que de seguida se gerou, chegou a ser associado a atos como defecar e urinar em público com uniforme.

A negociação das políticas que regulam a imagética da maternidade e, em particular, como tenho vindo a argumentar, as práticas de amamentação, revelam os elos entre a cultura visual e a vivência quotidiana, evidenciando o modo como o corpo das mulheres continua a ser regulamentado tanto a nível simbólico como pragmático. Recorde-se que, em décadas anteriores, a opinião pública e a classe médica foram manipuladas no sentido de descredibilizar a amamentação, devido aos princípios hedonistas que regem os universos da publicidade e da moda, impondo às mulheres a ditadura da juventude eterna, e ainda devido à pressão de multinacionais, como a Nestlé, que organizaram campanhas massivas para aumentar o consumo de leite em pó e seus derivados. De momento, a amamentação tem vindo a ser incentivada como a melhor fonte nutricional para os bebés até aos 6 meses, como atesta o repto do Surgeon General, porta-voz governamental em questões de saúde nos E.U.A., intitulado "Call to Action to Support Breastfeeding" (disponível no site do NCBI, National Center for Biotechnology Information). Este texto apresenta uma série de razões para as mães



optarem por amamentar e aflora também as questões culturais relativas às políticas de representação do feminino, em particular dos seios: “In American culture, breasts have often been regarded primarily as sexual objects, while their nurturing function has been downplayed. Although focusing on the sexuality of female breasts is common in the mass media, visual images of breastfeeding are rare”. Este excerto aponta para a ambiguidade simbólica que caracteriza os seios nas sociedades ocidentais, de acordo com a lógica dicotómica que espartilha a identidade feminina entre os pólos da idealização e da reificação abjeta. Esta tensão torna-se particularmente evidente no palco mediático dos E.U.A., com as suas flagrantes diferenças culturais, onde coexistem grupos conservadores e reacionários e comunidades que valorizam e promovem a expressão da subjetividade e da diferença.

Estas reflexões visam realçar o carácter polissémico das fotografias de Sherman e o modo provocador como desconstrói as imagens de santidade associadas à maternidade e à amamentação, corporalizando as figuras apresentadas não só através do recurso a próteses, que paradoxalmente apontam para a densidade da matéria, mas também através da citação paródica de diversas normas visuais associadas à Madona Lactans, no séc. XIV e XV, época em que o seu culto foi mais forte, como atrás sublinhei. Para terminar, gostaria de referir um artista brasileiro emergente que, numa estratégia de auto-representação semelhante àquela adotada por Sherman, cita e recria a iconografia clássica, através de um processo de *mise en scène* que propõe identidades transitivas e carnavalescas. Trata-se de Alexandre Mury cuja obra conheci, por uma coincidência feliz, ao folhear a revista de uma companhia aérea nacional, quando vim do Rio de Janeiro até Florianópolis. Mury só há pouco tempo acedeu a expor a sua obra, pois não se considerava um artista e assumia o seu trabalho como um jogo prazeroso, como declaram os críticos e curadores que escrevem no catálogo da sua exposição *Alexandre Mury: Ficções Históricas*, presente na Caixa Cultural do Rio de Janeiro entre 21 de julho e 8 de setembro de 2013. Para mais, apesar de semelhanças com o modo operativo de outros criadores contemporâneos, em especial Cindy Sherman e Yasumasa Morimura, Mury declara que desconhecia estas referências quando iniciou as suas experiências estéticas. Talvez advenha daí a sua postura mais declaradamente lúdica e vitalista,

com recurso a uma escala cromática forte e o emprego de materiais e cenários quotidianos, como atesta a sua recriação de *Guernica*, de Pablo Picasso. Em contraste com o que sucede na generalidade do trabalho de Sherman, grande parte das suas obras têm um referente definido e o artista não procura esconder a fisionomia, antes assume os seus traços físicos em todas as recriações que apresenta.

No contexto da representação da maternidade, parece-me interessante observarmos ainda a releitura de uma das mais conhecidas e ambivalentes representações da *Madona Lactans*, no painel esquerdo do Díptico de Melun (ca. 1450), da autoria de Jean Fouquet, que parece ter usado Agnès Sorel, amante oficial de sua majestade, o rei Carlos VII, como modelo. Diversos críticos (Döttinger e Cloutier-Blazard, por exemplo) sugerem que esta obra terá sido o modelo para *Untitled # 216*, de Sherman, em que esta estiliza alguns dados da pintura original, mantendo o gesto da Virgem e a referência à corte celestial, por exemplo, como tivemos oportunidade de referir acima. Por contraste, em *A madona rodeada por serafins e querubins* (2012), Mury mantém e intensifica o contraste cromático e substitui os seres angélicos por bonecas de plástico com asas de papel, penduradas (enforcadas?) pelo pescoço com fios bem visíveis, o que confere um toque distópico ao exercício da maternidade; esta leitura poderá ser reiterada pelo facto de a boneca que o artista segura no colo ser uma versão descolorada das bonecas suspensas ao seu redor. A proximidade visual com o original torna-se ainda mais perturbadora por esta recriação ser protagonizada por um homem de barba branca, o que subverte não só a categoria de género atribuída à figura da mãe como ainda a faixa etária.

Gostaria de terminar remetendo ao título do meu ensaio, em que qualifico corpo como uma entidade “contigente”, ou seja, segundo algumas das definições propostas pelo *Dicionário Aurélio*: algo “Que pode ou não suceder, eventual, incerto” ou, no domínio da Lógica, “uma proposição cuja verdade ou falsidade só pode ser conhecida pela experiência e, não, pela razão”. Parece-me pertinente evocar aqui o carácter accidental das representações do corpo e mesmo das suas configurações possíveis no contexto vivencial, moldado por um sistema de regras que privilegiam certas formas de materialização, como as teóricas feministas têm vindo a demonstrar. Na série *History Portraits*,

sobre a qual me debrucei, o corpo e a identidade são, de facto, contingentes ao processo de dupla representação, remetendo para um original clássico (dificilmente identificável na maior parte dos casos) e para a teatralidade inerente à mera hipótese de ser possível realizar um retrato, em particular quando se trata do sujeito feminino, visto a feminilidade ser sempre o efeito discursivo de um jogo de máscaras (de uma “mascarada”, segundo Joan Riviere), como Sherman tem vindo a sublinhar repetidamente ao longo das décadas. Por outro lado, na cultura globalizada contemporânea, caracterizada pelo fluxo constante de corpos e imagens, acentua-se o carácter contingente das imagens que circulam no espaço virtual e no universo artístico, num diálogo multifactado que destabiliza a referencialidade.