

**REPRESENTAÇÃO ENTRE A ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA:  
UM OLHAR PANORÂMICO E UM ESTUDO DE CASO**

By *Paulo Salvetti Jr* - PPGAVI/UFRGS<sup>1</sup>

**RESUMO**

O artigo estabelece uma abordagem da questão da representação desde o contexto modernista, tomando alguns paradigmas da literatura/pintura brasileiras e do crítico norte-americano Clement Greenberg, até à arte contemporânea, nomeadamente no contexto dos paradigmas ditados por Joseph Kosuth e Arthur Danto. No final, consideram-se algumas fotografias da artista Cindy Sherman, sobre as quais se compõe um estudo de caso a partir das questões debatidas.

**Palavras-chave:** Arte Moderna, Arte Contemporânea

---

<sup>1</sup> Graduado em *Letras Vernáculas* pela *Universidade Estadual de Londrina*, especialista em *Teorias e História da Arte: Modernidade e Pós-modernidade*, pela mesma instituição, e Mestre em *Artes Visuais* pela *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, tendo desenvolvido pesquisa sobre a relação entre corpo e autobiografia, na dissertação chamada "*Percursos para a Construção do Corpo em Trânsito*", orientada por Blanca Brites.

## 1. INTRODUÇÃO

A questão da representação figurativa antes, durante e depois da Arte Moderna é de extrema relevância para o percurso do corpo nas artes. Neste artigo a intenção será comentar brevemente alguns paradigmas apontados por pensadores da história da arte em relação a tal questão, com o foco voltado para a Arte Moderna e para a Contemporânea. Ao longo da escrita tomamos, inicialmente, a produção do Brasil para mostrar algumas idéias do início da Arte Moderna, depois passamos para algumas reflexões teóricas propondo um breve diálogo entre Clement Greenberg, Arthur Danto e Hans Belting, no anseio de delinear questões da figurativização e, também, definições entre Arte Moderna e Contemporânea. Na seqüência, propomos uma rápida exposição da obra de Henri-Pierre Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, que servirá de base teórica para a parte final, na qual passamos, finalmente, a analisar um fragmento da produção da norte-americana Cindy Sherman, na intenção de verticalizar a discussão acerca da representação na Arte Contemporânea.

## 2. MIMESE EM CRISE

Como estamos acostumados a saber, a passagem entre o final do século XIX para o início do XX e o desenrolar desse período é de grande rompimento para o percurso das artes. Tomando o Brasil como exemplo, ao observar a relação da literatura entre um século e outro se nota que essa apresentou em sua ficção personagens com características jamais vistas em tempos anteriores. Isso porque, ao longo do século XIX, tanto o Romantismo como o Realismo e o Naturalismo buscaram, dentro de perspectivas peculiares, verosimilhança na caracterização dos personagens, uma vez que é nesse século que a literatura em prosa se afirma no Brasil, tendo a necessidade de se filiar à realidade para cativar leitores em desenvolvimento. Desse modo, mesmo na ficção narrativa romântica, lembrada pelo nacionalismo exacerbado e pela idealização, nota-se a necessidade de valorizar o real. José de Alencar, por exemplo, recobriu seus romances de notas de rodapé, as quais, volta e meia, trazem ao leitor um fato documental que

certifica a procedência de determinada informação presente no romance, na busca de imprimir verosimilhança à narrativa. No caso da ficção Realista, a abordagem da realidade burguesa em meio às dificuldades humanas diante da sociedade propõe uma aproximação mais clara ainda com o real, gerando um personagem que estaria sendo problematizado muito próximo da representação de um homem contemporâneo à narrativa. É o caso dos três romances célebres de Machado de Assis<sup>2</sup>, que tematizam as mazelas humanas dos personagens envolvidos. No início do século XX, no entanto, vemos surgir um novo personagem, como é o caso de *Macunaíma*<sup>3</sup>, da obra homônima de Mário de Andrade, o qual se distancia absolutamente das possibilidades e das intenções de verosimilhança. Essa distância demonstra entre nós as evidências de uma produção artística modernista.

Ainda tomando as idéias de Mário de Andrade como exemplo, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, publica em seu livro *Paulicéia Desvairada* o famoso “Prefácio interessantíssimo”, no qual proclama o *desvairismo*, em analogia aos manifestos das vanguardas históricas. Num jogo de ironia pura, Mário de Andrade questiona os padrões das artes clássicas, assim como também questiona os próprios manifestos da *nova arte europeia*. Em fala sobre a mimese aponta que:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda.  
Belo da natureza: imutável, o objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa (ANDRADE, 1966, p.19).

Nesse sentido, pode-se notar que sua concepção de arte nega a imitação, no sentido aristotélico, entendendo que nem mesmo os autores que buscaram reproduzir a realidade de fato o fizeram, pois na verdade só puderam sempre deformar a natureza. Em seqüência desse pensamento, propõe *Macunaíma* como um personagem simbólico, na medida em que traz em seus genes a essência reinterpretada do folclore brasileiro,

---

<sup>2</sup> Refiro-me aos romances da fase realista de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, *Quincas Borda*, publicado em 1891 e *Dom Casmurro*, publicado em 1900.

<sup>3</sup> A obra *Macunaíma* foi publicada em 1928.

porém caricatural, uma vez que se afasta do real sendo projeção ou deformação deste. Vale lembrar que Macunaíma é um indígena negro brasileiro dotado de poderes que o permitem, por exemplo, metamorfosear-se ou teletransportar-se.

Tanto Mário de Andrade mostrou-se adepto dos novos padrões de representação na Arte Moderna, que, anteriormente às publicações citadas, fez parte do grupo que aclamou a Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti, de 1917, em São Paulo. A artista, recém chegada de estudos na Alemanha e nos Estados Unidos, mostrou quadros de uma pintura pós-impressionista, evidentemente influenciada pelo Expressionismo. Suas obras romperam com a representação mimética ao buscarem uma expressão interior através de cores fortes e formas distorcidas. Como é o caso de quadros como *O Homem Amarelo*, *O Japonês*, *A estudante Russa* e *O Torso/Ritmo* (Figura 1).



**Figura 01** - *O Torso/Ritmo*, Anita Malfatti 1915-1916  
(Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural)

O descompromisso com a verosimilhança aparece no corpo pintado pela artista, que não se preocupa com as formas clássicas de representação. Anita Malfatti propõe formas que sugerem movimento, mostrando um corpo mais dotado de curvas ritmadas do que de ilusão verosímil. O fundo, ao invés de localizar o corpo em algum lugar real, contribui para sua forma rítmica, propondo movimentos em carvão e cores.

Esse procedimento, notado em Andrade e Malfatti, da quebra de um protocolo de representação mimética para a construção de uma perspectiva mais *livre* em relação às formas e expressões também será explorado por outros artistas, como Oswald de

Andrade e Alcântara Machado, na Literatura, e Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, nas Artes Visuais.

### 3. ARTE MODERNA POR DEFINIÇÃO

Levando em conta que a Arte Moderna brasileira e Arte Moderna europeia estão diretamente relacionadas, essas questões que se apresentam no Brasil em torno da década de 1920 já se apresentavam na Europa anteriormente. Inclusive, a questão da quebra do mimetismo é vista por diversos pensadores da história da arte como um dos principais indícios do rompimento causado pela Arte Moderna. Exemplo clássico desse pensar é Clement Greenberg, que ao longo de suas críticas reviu a história da arte interessado no caminho da arte figurativa para a abstrata<sup>4</sup>. Conforme o crítico:

A experiência, e somente a experiência, me diz que a pintura e a escultura figurativas raramente atingiram mais do que uma qualidade menor nos últimos anos, e que a grande qualidade é atraída cada vez mais para o não-figurativo. Não que a maior parte da arte abstrata recente seja grande; ao contrário, é ruim; mas isso ainda não impede que o melhor dela seja o melhor da arte do nosso tempo. (GREENBERG, 1996, P. 146)

Para Greenberg o *natural* da pintura não é representar a realidade, pois ela nunca será, de fato aquela realidade representada, tornando-se, nesse sentido, falsa e arbitrária. O ideal da pintura para ele é a pintura abstrata, por estar comprometida em trabalhar com aquilo que é a pintura de fato: cores e linhas sobre um plano, e não com a representação ilusória da mimese da realidade por meio da falsa tridimensionalidade. Greenberg, inclusive, chega ao limite de apontar que a produção artística medieval seria superior à do período renascentista, uma vez que, no Renascimento, a busca científica por um tema que fosse representado na ilusão de confundir-lo com a realidade tornavam a arte apenas um veículo funcional de comunicação de algo que ela de fato não o era. Nesse sentido, a arte medieval que, apesar de também explorar uma temática específica, utilizou da planaridade que é natural da pintura e, portanto, tornou a essência da arte menos falseada.

---

<sup>4</sup> A referência a Clement Greenberg deve-se mais à sua representatividade diante da relação entre Arte Moderna e mimese do que propriamente a uma concordância com o pensamento do crítico.

Greenberg foi responsável por escrever uma narrativa da Arte Moderna, que esteve pautada, principalmente, na defesa da originalidade da obra de arte e na sua fidelidade àquilo que lhe era natural. Para ele a Arte Moderna se inicia com Manet, uma vez que foi desse artista a iniciativa em explorar na pintura a planaridade que lhe é peculiar, essa estratégia de desviar das tendências da ilusão tridimensional é o que o crítico chamaria de *franqueza*. Portanto, os Impressionistas seriam os primeiros modernistas, uma vez que são eles os responsáveis pela passagem do mimético ao não-mimético. Mas o auge da Arte Moderna, para Greenberg, certamente instaura-se naquela pintura a qual ele foi maior admirador. Trata-se da pintura abstrata norte-americana, ou o Expressionismo Abstrato, que consagraria pintores como Pollock, Rothko e Barnett Newman. Greenberg (1997) sugere, recoberto de estratégias retóricas,:

Se eu disser que desde os dias do cubismo não se viu uma galáxia de pintores vigorosamente talentosos e originais como a formada pelos expressionistas abstratos, serei acusado de exagero chauvinista, ou até de falta de senso de proporção. Mas será que posso ao menos sugeri-lo? Não faço à arte americana concessões que não faça a qualquer outro tipo de arte. (p. 91)

Posterior a Greenberg, mas tomando suas idéias como uma narrativa possível no âmbito do modernismo, Arthur C. Danto<sup>5</sup>, filósofo norte-americano aponta em seu livro *Após o fim da arte: Arte contemporânea e os limites da história* uma possibilidade em estabelecer limites entre a Arte Moderna e a Arte Contemporânea.

Danto (2006) concorda com as idéias de Greenberg, entendendo que o ponto do declínio do mimetismo configura o início da Arte Moderna. Como segue em sua fala:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as

---

<sup>5</sup> Arthur Danto propõe em *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história* que a história da arte está marcada por eras. Amparado no livro *A Imagem antes da era da arte*, de Hans Belting, para Danto, a era da arte começaria com as idéias de Giorgio Vasari, uma vez que surge daí o conceito de artista e a legitimidade de uma produção ligada a um autor. No entanto, a Era da Arte, para Danto, se encerraria com a Arte Moderna, que seria a Era dos Manifestos, uma vez que essa não mais se filia ao padrão de concepção artística de Vasari. Agora, o ponto central de sua obra em questão é discutir o que acontece depois com o fim do Modernismo, período chamado pelo autor de Arte Contemporânea. Desse modo, Danto constata que, após a década de 1960, e em especial com as *Brillo Box* de Andy Warhol, as narrativas que conduziram a história da arte se interromperam e, nesse sentido, a história da arte haveria se encerrado. Não é que Danto declare o fim da arte, o que ele propõe é que as narrativas que imprimiam certa diacrônica à produção artística foram interrompidas, sendo substituídas pela idéia de bifurcamentos de tendências, e na qual a obra de arte teria se desvinculado de modelos e se amparado paradigmáticos.

próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. (DANTO, 2006, p. 9)

A essência do pensamento de Greenberg está bastante presente na fala do autor, uma vez que entende a Arte Moderna como aquela que vai filiando-se a si mesma, sendo auto-reflexiva e metalingüística. É nesse sentido que o modernismo se configurará na obra de Danto, como um momento posterior ao paradigma da representação assinalado por Vasari, sendo um período de reflexão acerca da sua própria identidade, e buscando no interior da arte reconhecer a sua própria estrutura como essência. É nesse sentido que Danto aponta que a Arte Moderna não mais apresenta sua potência na subjetividade e no idealismo romântico:

Minha percepção é a de que o modernismo não segue o romantismo dessa maneira, ou não meramente: ele é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. (DANTO, 2006, p.10)

Nesse ínterim, Arthur Danto, embora faça ressalvas acerca de algumas limitações da idéia de Greenberg, entende que o modernismo é o período por excelência no qual a representação figurativa dá espaço a uma nova possibilidade expressiva em arte, que seria a reflexão acerca de sua natureza estrutural, valorizando a pintura pela sua capacidade formal de expressão mais do que por sua capacidade figurativa discursiva da realidade.

#### **4. ARTE CONTEMPORÂNEA**

No entanto, na década de 1960 algumas mudanças notáveis na produção da arte estadunidense apontam perspectivas diferenciadas daquelas máximas elegidas por Greenberg e cunhadas por Danto. Surge Andy Warhol, e suas *Brillo Box*, que dariam espaço para Greenberg tecer comentários sobre o caminho decadente tomado por alguns artistas. Greenberg não conseguia entender aquele tipo de manifestação artística

como o fim de um período, mas, assim como viu o auge do modernismo na década de 1950 com a “Pintura à Americana”<sup>6</sup>, viu um momento de decadência.

É nesse período de mudança dos paradigmas que Danto se desprenderá das idéias de Greenberg e entenderá estabelecer-se, durante a década de 1960, um novo momento da história da arte: o seu fim. Entendendo a história da arte como uma narrativa, o filósofo explica:

Em nossa narrativa, no início só a *mímesis* era arte, e então diversas coisas se tornaram arte, mas cada qual tentando extinguir seus adversários até que finalmente, evidenciou-se a não existência de condicionamentos estilísticos ou filosóficos. Não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é presente e, eu diria, o momento final da narrativa mestra. É o fim da história. (DANTO, 2006, p. 52)

Como se pode constatar, Danto entenderá por fim da história da arte o fim de uma narrativa linear que legitimava a obra de arte, em grande parte, apoiada na presença, ou não, da verosimilhança na representação figurativa. O que acontece, a partir da produção de Warhol, é que não há mais um indicativo institucionalizado que a reconheça enquanto obra de arte, de modo que os parâmetros que configuram esta noção não mais estão apoiados em tendências lineares do pensar a arte. Em entrevista à Folha de São Paulo, Danto afirma:

Eu então achava que isso era perfeitamente geral, que se a "Brillo Box" de Warhol fosse arte, qualquer coisa poderia ser arte, e portanto não havia nenhum modo especial de ser da obra de arte. Se não era mais possível dizer quais eram as obras de arte – uma vez que qualquer coisa poderia parecer uma obra de arte, e não ser uma obra de arte –, não havia mais nenhuma direção na história. Tudo era possível. Isso queria dizer que tudo que tivesse sido pensado como importante sobre arte não mais pertencia ao conceito de arte. Uma definição filosófica de arte não poderia excluir nada. A arte estava liberada da história da arte, era o que eu sentia (GUIRALDELLI JR., 2006).

Obviamente que as afirmações de Arthur Danto enchem os olhos de polêmicas e questões, como, por exemplo, acerca dos rumos da reflexão crítica da obra de arte, entre

---

<sup>6</sup> “Pintura à Americana” é o título de um dos ensaios de Greenberg publicado, pela primeira vez, em 1955, em *Partisan Review*, aqui consultada pelo livro organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim *Clement Greenberg e o debate crítico*.

outras. Mas buscarei dar atenção aqui à idéia do rompimento da Arte Contemporânea com a Arte Moderna em virtude, mais uma vez, do paradigma da representação figurativa. Nota-se que Andy Warhol nas *Brillo Box* refez uma caixa que estava disponível em todos os supermercados para a compra de sabão nos Estados Unidos. O artista tomou a caixa da realidade e a refez, agora de madeira, na intenção de obra de arte. Agora, vejamos, temos, como aponta Danto, um novo precedente em relação à mimese. Antes da Arte Moderna tínhamos a idéia de obra como cópia da realidade, na idéia de Vasari, que seria tanto melhor quanto mais se aproximasse da realidade. Depois esta foi subvertida, mostrando que a função da arte seria a da reflexão sobre ela própria, na idéia de Greenberg, sendo melhor quanto mais se afastasse da representação figurativa e se fidelizasse ao seu suporte, e, de repente, aparece Warhol com uma obra que era idêntica à realidade, e que, caso não fosse discursivizada como artística, poderia ser confundida com a realidade. Este rompimento com as expectativas, que gera a necessidade de se reorientar o paradigma legitimador da arte, seria o princípio da Arte Contemporânea, para Danto.

Para apontar a força de sua proposição Arthur Danto retoma o famoso texto de Joseph Kosuth “A arte depois da Filosofia”, escrito em 1969, que diz:

Trabalhos de arte são proposições analíticas<sup>7</sup>. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição* de arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori*. (KOSUTH, 2006, p. 219-220)

Na reflexão de Kosuth, a arte não teria nenhuma função imediata além de ser arte, formando uma tautologia. Essa proposta, aparentemente simples, é capaz de dismantlar tudo aquilo que sustentou a história e crítica de arte até então. Basta pensarmos nos pressupostos Greenbergianos que entendia que a obra deveria afastar-se da figuração e ser fiel à verdade de seu suporte, entre outros pontos. Na proposição de Kosuth, a proposta da obra estaria contida na sua própria essência artística, que exatamente não estaria exterior a ela, como são os pressupostos. E, nesse sentido, o

---

<sup>7</sup> Baseado na distinção de Kant entre analítico e sintético, Kosuth cita A. J. Ayer «Uma proposição é analítica quando sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência» (citado por Kosuth, 2006, p. 219).

próprio artista e autor afirmará, no mesmo texto, que «A informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos de um artista é necessária para a apreciação e o entendimento da arte contemporânea» (KOSUTH, 2006, p. 224). Nesse sentido, numa situação de exibição da *Brillo Box*, como comentávamos anteriormente, há a necessidade do contexto ser discursivizado para que se busque nela o que tem de artístico uma vez que o é. Em decorrência dessa nova situação, na qual a pergunta suscitada pela obra deixa de ser o que é arte e passaria a ser, nas palavras de Danto (2006) «Por que sou uma obra de arte?» (p. 17), é que se deflagra toda esse novo contexto de inserção e de veiculação da arte.

Hans Belting (2006), historiador da arte alemão, mesmo antes de conhecer Arthur Danto, também publicou artigos sobre o fim da história da arte. Segundo o historiador: «Hoje mesmo entre os artistas e os historiadores da arte perdeu-se a noção de um acontecimento dotado de sentido, a que uns dão continuidade e outros narram» (p. 171). Portanto, o autor está de acordo com a idéia de Danto do fim da história da arte enquanto o fim de uma narrativa mestra, uma vez que a consciência da continuidade tornou-se caótica. Belting apoiar-se-á também na questão da representação como paradigmática para os rumos da história da arte, e de que a autonomia da obra de arte em relação àquilo que a legitima está ligada à falência da história da arte:

(...) a história da arte investiga, como se sabe, obras portadoras de representação, mas também executa uma representação em si mesma ao fazer sua aparição, utilizando um discurso de tipo especial, o discurso da história da arte. O antigo procedimento de explicar o mundo pela sua história vive hoje uma crise: a crise da representação. (...) [a] ordem habitual dissolveu-se no momento em que a presença da obra na modernidade encontrava sentido em si mesma. A forma artística adquiria aí tanta autoridade quanto antes detinham o motivo e o conteúdo e representava a autonomia do processo da obra, tal como Yves Klein igualmente a parodiava e celebrava. (BELTING, 2006, p. 223-224)

A partir do momento em que a arte toma consciência de sua própria tautologia, para utilizarmos a consideração de Kosuth, a sua autoridade torna-se maior que aquela que vinha sendo ditada pela história da arte e pela estética. Desse modo, o *discurso da história da arte*, como lhe chama Belting torna-se precário, uma vez que vinha cumprindo um caminho, relativamente linear, de apontamentos sobre o potencial de representação das obras e, no século XX, as obras perdem a obrigação com a representação e

constituem-se de outras buscas menos previsíveis. É como se a discursividade da obra, interagindo com seu contexto, fosse o suficiente para legitimá-la, tornando-a autônoma. Desse modo, a história da arte não teria a mesma função de outrora. Mas Belting (2006), assim como também assinala Danto, não acredita que o rompimento com a linearidade da história da arte esteja ligado ao fim da arte e nem ao abandono completo da história:

No entanto, a arte (justamente ainda) contemporânea não registra apenas despedidas, mas também sempre novos encontros com a história da arte como terreno de continuidade mítica e de uma esperança que se encontra oculta no ato de repetição (p. 177)

Constatando, assim, que a Arte Contemporânea não é um prolongamento linear da história da arte exatamente porque não rompe em definitivo nem com o período imediatamente anterior e nem com os outros, valendo-se muito mais de uma exploração diversa da atualidade, assim como da história passada, do que de sua negação.

## 5. DA SOCIOLOGIA À ARTE: O CORPO COMO OBRA

Incrementando a discussão e buscando subsídio para a análise da obra de Cindy Sherman na seqüência, desfocarei, por um instante, a questão do campo da arte, ampliando a questão para a sociologia. Nesse breve percurso, ressaltarei a questão do corpo como elemento indispensável para a Arte Contemporânea. Para tanto, chamo à luz a obra *O corpo como objeto de arte* (1998), de Henri-Pierre Jeudy<sup>8</sup>, que propõe uma discussão sobre as relações que se estabelecem entre corpo, sociedade e arte.

Jeudy trabalha com a idéia de que as concepções de corpo diferenciam-se de um indivíduo para o outro, de modo que cada um tem um conceito diferente. Para isso, o autor parte do conceito de *imagens corporais* que, segundo ele, é peculiar a cada um, sendo fruto de uma construção pessoal, de modo que um bebê não tem consciência de sua imagem corporal, e, à medida que a vai construindo, inspirado na figura de sua mãe, vai desenvolvendo sua própria identificação. Paralelamente às *imagens corporais*, existem as *representações corporais*, que são imagens coletivas e, portanto, cercadas de modelos e padrões, uma vez que são imagens que devem fazer sentido a todos que as vêem. Nesse ínterim, *imagens corporais* diferenciam-se de *representação corporal*, uma

---

<sup>8</sup> Jeudy é um sociólogo francês, professor na área de estética, e que busca ao longo de suas reflexões confluências interdisciplinares.

vez que as primeiras fazem parte do campo das imaginações enquanto que as representações fazem parte do campo dos simbolismos, ainda que as imaginações também levem em conta os simbolismos. Portanto, as representações estão ligadas às encenações que buscam no corpo um padrão, um estereótipo, sendo este o espaço para se entender o corpo como objeto de arte.

Desse modo, de forma sintética, o corpo como objeto de arte seria uma forma de enxergar o corpo idealizado em um padrão ideal, atemporal e sublime, fruto de uma convenção de ordem social. No entanto, as imagens corporais, não são conduzidas nesse mesmo sentido, de modo que haverá sempre um choque entre as compreensões simbólicas e imaginárias.

Para Jeudy, não é o corpo na arte que dita o modelo da sociedade, uma vez que a arte geralmente propõe uma representação do corpo. Isso se decorre da questão de que as experiências estéticas não são capazes de completar o desejo humano diante do corpo. Nas palavras do autor:

A não-satisfação do desejo existe na medida do poder metamórfico das imagens corporais. (...) Se as representações do corpo na arte servissem apenas como modelos às imagens corporais na vida cotidiana, não deixaríamos o esteticismo e, mais particularmente, preservaríamos a idéia de uma organização econômica do prazer, tomando o conhecimento da arte como um meio de substituição e de compensação na falta de satisfação do desejo. (JEUDY, 2002, p.27)

Esta idéia decorre da constatação de que, assim como as imagens corporais, a concepção de beleza é, em parte, subjetiva, uma vez que o que orienta a noção de beleza não é o relativismo do Belo. «O que um indivíduo considera belo não é o necessariamente para qualquer pessoa. A idéia de beleza depende tanto das convenções quanto da soberania do sujeito e da arbitrariedade de suas escolhas» (JEUDY, 2002, p.25). Sendo assim, não é nem só o homem e nem só arte que determinam algo: acredita-se na idéia de que as imagens corporais são instáveis, incontroláveis e que através da arte, já que se trata esta de um veículo operador de rupturas no tempo e no espaço, essas imagens tornam-se «representações estáveis, até mesmo modelos culturais de percepção». Nesse sentido, «a referência implícita ao corpo como objeto de arte funciona culturalmente como um estereótipo que ordena as

representações do corpo, respondendo ao princípio comum de uma idealização estética» (JEUDY, 2002, p. 29).

Para o autor, uma imagem corporal nada mais é do que uma ilusão, uma vez que, *a priori*, estas imagens são todas surrealistas. Isso quer dizer que, sendo o corpo ao mesmo tempo espaço de criação e da destruição da representação, toda vez que se cria uma imagem corporal está se buscando elementos de uma visão pluralizada. Em uma representação mental de uma imagem corporal unem-se sinestesia, poder imaginário, carga onírica, simultaneamente. Quando a essas imagens busca-se aplicar limitações racionais, elas se reduzem, de modo que «a linguagem só permite organizar classificações arbitrárias, que tornarão o sentido da interpretação sempre próximo da ilusão» (JEUDY, 2002, p.28).

Sendo assim, ao mesmo tempo, não se pode dar um sentido determinante para as imagens corporais, uma vez que sua realidade é ilusória, e muito menos se deseja perder tais imagens. É nesse sentido que se deflagra o corpo como objeto.

Ele se presta assim a todas as projeções e construções estéticas. Mesmo que os critérios convencionais da percepção estética do corpo parecessem determinar nossa maneira de vê-lo, seu poder de discriminação é negado pela força das imagens corporais. (JEUDY, 2002, p. 29)

No caso da Arte Contemporânea<sup>9</sup>, Henri-Pierre Jeudy propõe um capítulo no qual apresenta a premissa de que as super exibições do corpo, desafiando seus limites, acabam colocando a expressão antes da representação, notando ser esta uma marca dessa produção artística. Nesse sentido, mesmo as obras que trabalham com a representação de um modo mais convencional, quando são permeadas pelo exagero exibicionista, seja na repetição, seja no corpo escancarado, perdem a carga representativa que tiveram outrora, tendo-a substituída por uma tendência expressiva. Ou seja, a ênfase não será a representação em si, mas a expressividade possível, através dela, acrescidas à obra.

O corpo, como poder ativo das afecções, é exaltado pois ele não é mais tomado por suporte necessário de nossas representações. A imediatidade da expressão para ser a negação do poder da representação. (JEUDY, 2002, p. 109)

<sup>9</sup> O autor ao desenvolver a idéia que segue, apoia-se especificamente na performance, mas acredito que podemos ampliar tal explicação para outras obras que envolvam a super-exibição do corpo, como ensaios fotográficos e vídeos.

Jeudy, nesse sentido, propõe à representação figurativa do corpo um novo status, dentro do campo das super exibições. Não se trata nem da mimese recorrente antes da Arte Moderna e nem da abstração durante esse período. Trata-se, na Arte Contemporânea, de um recurso discursivo que toma o corpo como mecanismo expressivo, não sendo o foco a sua figura em si, mas as potências expressivas possíveis através dela.

Diante das alterações de contexto inerentes às décadas de 1960 e 1970, o corpo em artes deixa de servir como a referência do espelho que representa o corpo, e explora a expressividade possível através dele, analogamente, as super exibições conduzem a certa ilusão em relação ao que pode o corpo, aproximando-se do campo das imaginações. A arte passa a lutar contra o estereótipo ditado pela história e passa a tornar-se espaço de atividade social, trazendo a exibição do corpo para o espaço público em demonstração do rompimento dos limites entre arte e vida.

No entanto uma nova problemática se instaura. Ao buscar radicalmente romper com os estereótipos do corpo como modelos padronizados, as tentativas reincidentes das artes acabam incorrendo em novos padrões e, em consequência, estereótipos.

É o princípio da mediação que provoca, ao mesmo tempo, uma aceleração da produção e da circulação dos estereótipos e uma equivalência entre os signos culturais que traduzem o ritmo da Moda. A arte torna-se uma verdadeira máquina de produzir a estereotipia cultural, pois foi sempre considerada origem de uma vanguarda estética que, nas sociedades contemporâneas, conduz a aventura dos signos. (JEUDY, 2002, p. 114)

Deste modo, a busca pela originalidade em arte converte-se muito rapidamente em reprodução contaminada, e os discursos muitas vezes contradizem-se com a própria questão discursivizada. E Jeudy constata:

Esse é o paradoxo das formas universais e mediatizadas da cultura contemporânea: como a heterologia cultural que constituía o estereótipo pode acontecer, não mais como uma contradição prévia, mas como um efeito da própria estereotipia? (JEUDY, 2002, p. 114-115)

## 6. CINDY SHERMAN: REPRESENTAÇÃO – EXPRESSÃO

Nesta parte final, proponho uma análise de um fragmento da obra de Cindy Sherman mostrando um modo de trabalho de representação figurativa possível para na produção de uma artista contemporânea.

Cindy Sherman apresenta um trabalho bastante instigante no qual desenvolve séries fotográficas que focalizam temas diversificados dentro do universo feminino. Suas séries abordam, em geral, um questionamento crítico, muitas vezes irônico e bem humorado, acerca da própria cultura e olhar contemporâneos.

Em quase todas as séries, Cindy Sherman utiliza-se do auto-retrato, sendo a modelo da maior parte de suas produções. Nesse sentido, sua referência é de grande valia para a observação da representação figurativa na Arte Contemporânea, uma vez que ela mesma é a figura de quase todas as suas fotos. Mas a idéia de auto-retrato proposta por ela é um dos grandes pontos de discussão de sua obra. Cindy posa para sua objetiva, mas sem buscar explorar seu retrato subjetivo ou sequer sua intimidade. Trata-se de um personagem, construído por ela, que representará algo ligado à discussão do ensaio proposto pela artista. Para tanto, além da composição formal das fotografias, Cindy Sherman propõe o que podemos chamar de ação performática, uma vez que organiza uma *performance* para se autofotografar. Nessas performances a artista buscará compor um protótipo, um modelo, um rótulo que será uma espécie de personagem representado por ela. Sobre o caráter performativo, Margarida Medeiros (2000) comenta:

O caráter performativo da fotografia está pois associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas: através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de discrição quanto a seu dispositivo falseante. O auto-retrato fotográfico comporta assim, pela sua imediatez, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse acto, transformar a sua existência. (p. 117)

Exemplo desse procedimento artístico destaca-se desde a primeira série de sucesso de Sherman, *Untitled Film Stills*, que foi composta entre 1977 e 1980, sendo toda formada por auto-retratos que buscam uma impressão simulada da artista vivenciando cenas hollywoodianas de filmes de segunda linha. Trata-se de fotos

relacionadas ao clima cinematográfico como se fossem *stills* de filmes, ainda que tal clima tenha feito parte apenas da representação performática da artista. A criação desses ambientes e de estereótipos fotográficos faz, já numa observação de primeira vista, notar que a questão da identidade entre os retratos aponta para personagens diferenciados, dando ênfase à questão da ação performática que recria situações, ambientes e tipos diferentes em cada nova foto. Desse modo, Cindy Sherman, ao escolher as situações dessa série, identifica momentos estilizados possíveis dentro do ambiente cinematográfico, ou seja, os sujeitos desenvolvidos por ela não apresentam verticalização psicológica. Assim sendo, a artista afasta-se da complexidade íntima para abordar estereótipos sociais.

No detalhado trabalho de Margarida Medeiros sobre o auto-retrato existe uma atenção especial para a Cindy Sherman, e especificamente a respeito dessa série ela diz:

O trabalho da artista é pois o de representar papéis, mas de uma forma [...] naturalista: nada nos remete para o original do qual esta imagem seria uma encenação ou uma cópia no sentido platônico: elas são antes um simulacro, uma cópia da cópia, já que tentam imitar um instante de uma seqüência fílmica imaginária. Desde logo Cindy Sherman se inscreve numa lógica pós-modernista, já que se permite a construção de um sistema significativo cujo referencial é engolido pelo próprio processo de fabricação, impossível está de poder aparecer diante de nossos olhos – porque não existe (MEDEIROS, 2000, p. 121-122).

Ao observarmos um número variado de obras da série *Untitled Film Stills*, fica bastante clara uma intenção constante que se mostra nos ambientes e nos sentidos das fotos: todas as obras vivem um clima desse simulacro ambientado no cinema citado anteriormente. A partir desses falseamentos dissimulados, o trabalho de Cindy Sherman será conduzido no sentido de identificar questões do campo social e potencializar suas características. Desse modo, basta que observemos a variedade de sujeitos que figuram retratados por Cindy Sherman para notarmos que a identidade do trabalho não acontece diante da representação íntima e subjetiva da artista e nem mesmo das personagens retratadas, como comentávamos. Observa-se que a identidade do trabalho está relacionada com a discussão sugerida pelas fotos, que problematizam os padrões

hollywoodianos. Assim, vê-se representado, quase sempre, um grupo de personagens bastante padronizados, comuns aos filmes de enredo facilitado e estrutura simplificada.

Dessa forma, estão presentes os tipos *mocinha ingênua*, *mulher fatal*, *garotinha do interior na cidade grande*, *a malvada*, ou, ainda, *a dona de casa* e *a pin-up*, como podemos notar nas duas obras que destaco da série:



**Figura 02** - *Untitled Film Still #3*. 1977.  
Fonte: Cindy Sherman:Retrospective

Na primeira imagem citada da série, Figura 02 – *Untitled Film Still #3*. 1977, pode-se logo notar a busca pela pose cotidiana, contudo estilizada. Trata-se de uma possível dona de casa, que poderia estar presente em vários dos filmes americanos das décadas de 1950/1960. A estilização com tendência cinematográfica surge primeiro da própria postura da personagem num corpo extra-cotidiano, entendido assim por sua sensualidade e vitalidade, apesar de enquadrar-se numa ornamentação cotidiana. Os outros elementos, como a pia, o detergente, a xícara, revelam um cenário mais realista do que a própria modelo. A maquiagem pesada, a roupa justa e o laço de tecido por trás da saia fazem compor esse sentido estilizado. Outrossim, vale dar nota para os contrastes entre o braço esticado que eleva o ombro e entrecorta a cabeça de expressão

destacada, e outro braço que enlaça a cintura num envolvimento que sugere uma ação posada diante do *click*.

Observando a imagem, algumas sugestões são imediatas, primeiro a idealização do protótipo de mulher socialmente enquadrada, sendo ao mesmo tempo dona de casa, bonita, sensual e impecavelmente vestida. Lembra aquela idéia que temos quando comparamos uma situação cotidiana real com uma vivida cinematograficamente e notamos as falhas de verosimilhança. A dona de casa tem em sua função social somente o pretexto de sua condição de mulher sensual. Assim sendo, seu dia-a-dia não aparece representado em sua figura física, já que não faz parte do estereótipo da mulher perfeita os desgastes que sua vida pode lhe oferecer. Fica clara a idealização de um padrão estereotipado. No entanto, essas marcas que evidenciam a noção de que a imagem é cópia (já que faz referência aos *still* fotográficos sem sê-los) da cópia (já que o cinema também representa a realidade sem sê-la) gera certa noção de humor e crítica, uma vez que vemos evidenciados os mecanismos de construção da idealização.



**Figura 03** - *Untitled Film Still #7*. 1978.  
Fonte: Cindy Sherman:Retrospective

Na segunda imagem, Figura 03 – *Untitled Film Still #7*, 1978, permanece a idéia da estilização, porém dentro de um ambiente bastante diferenciado. Trata-se da *pin-up*, que, entre outras poucas coisas, busca exibir a sua beleza e sensualidade. A pose sugere um flagrante, que fica evidentemente construído na preparação corpórea que leva a mão à altura da região pubiana, levantando a saia, propondo uma situação de inesperado. Contribuem para a situação, a expressão ligeiramente boquiaberta acompanhada do cabelo desarrumado e do braço repousado sobre a cortina que cobre a porta. Claro que tal situação seria a própria imitação da mimese do inesperado, já que o próprio ato acaba por sugerir a proposta de sensualidade, que é o maior foco da figurativização da *pin-up*. Temos um destaque para o corpo que está recoberto por vestido curto branco e meias brancas com ligas, caracterização ideal da mocinha sensual norte-americana. Outro elemento interessante é a própria coadjuvante – mulher de chapéu na direita/abaixo, que vem para reforçar a idéia imitativa de uma situação de não exibição explícita, mas sim de um ato cotidiano. Nesse caso, temos a valorização da *pin-up* enquanto estereótipo, mais uma vez ressaltando a valorização da beleza e da sensualidade da mulher. A própria concepção de *pin-up* traz consigo a idéia sexualizada da exibição informal, ou seja, o próprio estereótipo propõe a pose sensual buscando parecer fruto do acaso, elevando, assim, a idéia de que o comportamento sensual é inerente ao cotidiano da figura. Sendo assim, Sherman apoia-se nessa proposta, mas, como tem a intenção de estilizar o modelo convencional de *pin-up*, acaba por produzir uma caracterização que cria um fingimento de uma situação de acaso.

Em *Untitled Film Still*, a busca de referências na cultura de entretenimento, ditada pelo cinema das décadas de 1950/1960, aborda um pouco do histórico contemporâneo das novas possibilidades de padronização estética ditadas pelas mídias. As personagens femininas que ali se revelam são recorrentemente dotadas de *glamour* e idealização. As mulheres são vistas como a sociedade gostaria que elas fossem, sempre padronizadas dentro de alguns dos estereótipos possíveis. Ora a garota ingênua e doce, vinda do interior para a cidade grande em busca de nova expectativa de vida; ora a mulher fatal, sedutora, misteriosa que envolve e cativa somente com seu olhar.

Desse modo, Cindy Sherman trouxe por meio de suas obras questionamentos dos padrões estéticos estereotipados num tempo de cultura de massa. Tais reflexões nos colocam questões como: Existem modelos exemplares seguidos por todos?; Existem limites para o corpo?; O que pode o corpo?

A ação performativa desenvolvida por Sherman reafirma a discussão do conceito de auto-retrato. Ao longo da história, tal conceito, ainda que tenha variado de acordo com as tendências e com as técnicas, sempre fez uma referência à pessoa do próprio artista que estaria retratando e sendo retratado. A partir do momento em que Cindy Sherman *transforma-se* na figura a ser retratada ela não mais será ela mesma e sim outra da qual é um simulacro. E, portanto, não mais estaremos tratando da idéia de auto-retrato enquanto o artista simplesmente se expõe, teremos o artista articulando sua representação em um jogo de sentidos.

Desse modo, há uma grande alteração de ordem de identidade. Se tomarmos um exemplo cotidiano, notaremos que diferentes são as possibilidades de sermos fotografados para a nossa identificação em um documento e de sermos fotografados disfarçados de outro indivíduo. No segundo caso, a identidade torna-se ficcional, e a discussão em torno dela será de outra instância. Trata-se agora de uma artista criando, através de seu próprio corpo, um outro para se tornar tema de sua própria discussão. Esse mascaramento, proposto pela criação do personagem, dá à obra certa intenção social de discussão do outro em si.

É como se a idéia de uma *performance* para o ato fotográfico fosse ampliadora dos sentidos possíveis na criação, já que trará para objeto de discussão inúmeras outras possibilidades que não só aquelas subjetivamente ligadas à artista. É nesse sentido a fala de Margarida Carvalho, quando diz:

Tal lógica pós-modernista de suspensão de referente, através da construção de um sistema significante, simultaneamente mimético e irônico, está patente nas famosas imagens-simulacros de *Untitled Film Stills*, que recriam de modo naturalista o universo feminino dos anos 50/60, levando-nos a acreditar que estamos diante de fotogramas extraídos de filmes. (CARVALHO, 2006, p. 2)

Tal procedimento faz pensar que a obra de Cindy Sherman insere-se em um novo universo discursivo, no qual a recriação do outro servirá para deflagrar pontos que merecem destaque no debate da contemporaneidade.

O grupo de fotos que compõe a série, por ser de grande quantidade, no caso de *Untitled Film Stills* totalizam 69 imagens, alude à idéia de super exibição performática de Judy, uma vez que, apesar de metamorfosear-se, Cindy é ela mesma em todas as imagens, super exibindo-se em questionamento aos limites do corpo. Desse modo,

---

levando em consideração as idéias do autor francês, podemos pensar que seu trabalho se coaduna com a proposta de potência maior na *expressão* do que na *representação*.

Nesse sentido, ao experimentar o que pode o corpo, Sherman desafia os limites de seu próprio corpo não tematizando a si mesma, mas buscando recriar estereótipos conhecidos. Instaure-se nesse recurso à reflexão e ao humor por meio da ironia, uma vez que Cindy conduz seu discurso num sentido em que, ao tratar do corpo como objeto de arte, modo como ele é visto pelo cinema ao qual ela se refere, ironiza este procedimento, e utiliza o espaço da arte para questionar, ao mesmo tempo, os estereótipos sociais, muitas vezes buscados como essência ideal para os corpos, e o próprio veículo de arte, como é o caso do cinema, como propagador desses padrões.

Ao discutir os limites possíveis para o corpo, Cindy Sherman acaba ampliando seu campo discursivo. Ao propor o auto-retrato como linguagem discursiva, a artista torna especular não exatamente sua *imagem corporal*, no sentido de Jeudy, uma vez que a representação não alude à imagem corporal, mas sim à própria arte, em um procedimento metalingüístico. Além das questões sociais, é a arte que se apresenta auto-retratada e discutida, sendo sua produção também uma reflexão acerca do paradoxo apontado por Jeudy para as formas mediatizadas da cultura contemporânea. Talvez Cindy não resolva a questão paradoxal, mas certamente seu procedimento de ironização do estereótipo, tanto do ponto de vista social quanto do ponto de vista da própria linguagem artística, sugere um caminho perspicaz no que concerne a essa questão. Em seus trabalhos posteriores, Cindy permanece com essas discussões questionando os estereótipos na moda, com a série *Fashion*, nos contos de fada, na série *Fairy Tales*, nas iconografias tradicionais do Renascimento, Barroco e Neoclassicismo, na série *History Portraits*. E, certamente, com essas repetições, ainda que cada uma guarde sua novidade discursiva, Cindy também incorreu na orientação de certo padrão dentro de sua produção. No entanto, a partir da década de 1990, a artista reorienta sua produção, deixando um pouco de lado a exclusividade do auto-retrato e passando a propor novas questões em séries como *Sex Pictures*, na qual trabalha com bonecos fragmentados evidenciando a sexualidade, e *Horror and Surrealist Pictures*, trabalhando com o terror das representações corporais, mostrando, por toda a sua trajetória, a força de uma artista contextualizada com a dinâmica por vezes extasiante da produção artística contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins, 1966.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CARVALHO, Margarida. Cindy Sherman: “Jogo de Máscaras”. Disponível em: <http://www.interact.com.pt/interact10/interfaces/interfaces3.html>, Acesso em: 10 de maio de 2008.
- CRUZ, A.; SMITH, E. JONES, A. *Cindy Sherman: Retrospective*. Nova York: Thames & Hudson Inc., 1997
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006
- GHIRALDELLI JR, Paulo. “Isto não é um quadro” (entrevista com Arthur Danto especial para o jornal *Folha de São Paulo*). Disponível em: <http://portal.filosofia.pro.br/noticia/arthur-danto-para-paulo-ghiraldelli.html>. Acesso em: 25 de Julho de 2008.
- GREENBERG, Clement. “Pintura à Americana”. IN: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia [organização, apresentação e notas]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Cultura: Ensaios Críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KOSUTH, Joseph. “A Arte depois da Filosofia”. IN: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia [seleção e comentários] *Escritos de Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- MEDEIROS, M.. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000