

O espelho é tela: a espacialização do corpo-imagem

The mirror is canvas: the spatialization of the body-image

Paula Trusz Arruda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

ORCID: 0000-0002-5700-1245

Resumo

Este texto parte da pergunta: seriam as redes sociais os espelhos da contemporaneidade? Para tentar respondê-la, investiga, através da arte, sobre a condição da tela de cristal dos smartphones enquanto espaço de autorrepresentação na contemporaneidade, em detrimento do que teria sido o espelho para o mundo moderno. Para tal objetivo, parte do estudo sobre as mulheres e a mirada de si, e, por fim, analisa a produção da artista Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) e suas relações com a rede social Instagram.

Palavras-chaves

Espelho. Corpo-imagem. Instagram. Cindy Sherman.

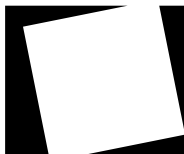
Abstract

This text starts from the question: are social networks the mirrors of contemporaneity? To try to answer it, it investigates, through art, the condition of the crystal screen of smartphones as a space of self-representation in contemporary times, to the detriment of what would have been the mirror for the modern world. For this purpose, it starts from the study of women and the gaze of the self, and, finally, analyzes the production of the artist Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) and her relations with the social network Instagram.

Keywords

Mirror. Body-image. Instagram. Cindy Sherman.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As coisas que perdemos no fogo

Tudo era diferente desde que as fogueiras haviam começado. Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar taxis e metrô, a abrir contas no banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos, às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhe dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstras?

(ENRÍQUEZ, 2017)

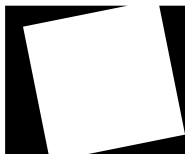
Um mundo de homens e monstras, é essa a sociedade almejada por um grupo de mulheres que se autoimolam, com o intuito de tornar seus corpos disformes. Esta é uma breve descrição do conto *As coisas que perdemos no fogo* (2017), presente em livro homônimo de autoria da escritora e jornalista argentina Mariana Enríquez. Na história, a relação com o fogo inicia através de uma reação das mulheres a dois casos de feminicídio, nos quais os maridos incendiaram suas esposas enquanto estas dormiam, ambos os casos motivados por ciúmes. A autoimolação, dessa forma, partia de um desejo de ampliação vingativa a partir da iniciativa dos homens em mutilar as mulheres através de queimaduras, afirmando essa transformação dos corpos em algo da ordem da deformação auto imposta, e não da morte. A monstruosidade que Enríquez traz é diretamente ligada à aparência desses corpos. Quer dizer, dentre as opções de reação à violência masculina, as mulheres voltam-se aos seus próprios corpos, no sentido de destruir o mundo criado por eles, emancipando-se de seus olhares cobiçosos e violentos. Em *As coisas que perdemos no fogo*, os corpos femininos devem se deformar para se libertar.

***Nós aproximamos você das pessoas e coisas que ama*¹**

Este título foi retirado do blog do *Instagram*, na seção *sobre nós*, e traz aquela que alega ser a função primeira das redes sociais: a de colocar usuários em contato com seu círculo afetivo e seus interesses pessoais. No entanto, cabe um olhar desconfiado a esta generosidade. Giselle

1 <<https://about.instagram.com/pt-br/about-us>>. Frase retirada da seção "sobre nós", do site do *Instagram*, em 25 de setembro de 2021. Visto em setembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Beiguelman, artista e professora livre-docente da FAU-USP, em seu livro *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), traz que as palavras de ordem da contracultura, no contexto das redes sociais, foram esvaziadas de sentido ao serem apropriadas pela publicidade, passando então a serem associadas ao poder corporativo e do Estado (BEIGUELMAN, 2021, p.282 e 283), e que

Repetem-se, como mantras, cada uma com seus acordes próprios, as ideias de uma comunidade para todos, o espaço aberto, a cultura grátis, o compromisso com o compartilhamento e a conexão entre as pessoas. Mas que tipo de esfera pública podemos de fato discutir a partir de espaços de confinamento subjetivo e sensorial tão evidentes? E se essas apropriações têm [...] sua fundação assentada na dominação das imagens que produzimos e nas que são produzidas algoritmicamente sem que saibamos ou vejamos, a discussão passa necessariamente por outra ética das imagens e das redes. (BEIGUELMAN, 2021, p.283)

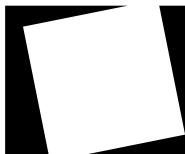
Quer dizer, o uso das redes sociais na contemporaneidade se tornou muito mais complexo do que um atalho afetivo aos interesses pessoais, mas mediando relações interpessoais e institucionais, agindo diretamente na produção das subjetividades e dos corpos, e, conseqüentemente, nos modos de ser e estar na contemporaneidade. O que, como destaca a autora, tem relação direta com uma ética das imagens e das redes. Sendo assim, urge investigar a rede social *Instagram* com mais profundidade, a fim de estudar alguns modos que a arte encontra para se fazer potência através desta plataforma.

O *Instagram* é um dos aplicativos mais baixados no mundo desde seu lançamento, em 06 de outubro de 2010. Nesta data, seu uso ainda era restrito ao sistema operacional iOS, utilizado em *iPhones*, *iPads* e *iPods Smart*, todos aparelhos da Apple, tendo sido lançado para Android apenas em abril de 2012, uma semana antes da compra do *Instagram* pelo *Facebook*, por 1 bilhão de dólares, em 09 de abril de 2012². Em número gerais, em 2013 o *Instagram* possuía 150 milhões de usuários, enquanto que em julho de 2021 chegou à marca de 1 bilhão e 74 milhões³. Os três países com maior número de usuários são: a Índia, com 180 milhões; os

2 *Facebook Buys Instagram for \$1 Billion*. Matéria de Evelyn M. Rusli. Abril, 2012. Disponível em: <<https://dealbook.nytimes.com/2012/04/09/facebook-buys-instagram-for-1-billion/>>. Visto em setembro de 2021.

3 *Instagram by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts*. Janeiro, 2021. Disponível em:<<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>>. Visto em agosto de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Estados Unidos, com 170 milhões; e o Brasil, com 110 milhões, de acordo com pesquisa de julho de 2021⁴. Além disso, como mostrado em estudo realizado pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), 82% da população brasileira tem acesso domiciliar à internet⁵, e 81% utilizou alguma rede social em 2021⁶.

Um dos teóricos referenciais para o estudo das culturas digitais, o russo Lev Manovich, professor na The Graduate Center, City University of New York (CUNY), no livro *Instagram and contemporary image* (2017) reúne textos publicados entre 2015 e 2016, no qual dedica-se a analisar o trânsito de imagens no *Instagram* durante o período de 2012 a 2015, em 16 cidades do mundo. De acordo com ele:

Diferentes elementos da fotocultura que ao longo dos séculos XIX e XX foram separados, agora foram combinados em uma plataforma simples. [...]. Câmera, papel fotográfico, uma câmara escura, espaços de exposição como galerias e locais de publicação como revistas existem juntos em um dispositivo portátil. Este meio de plataforma única é um desenvolvimento notável na história da mídia moderna. Ele permite que você capture, edite e publique fotos, veja fotos de seus amigos, descubra outras fotos por meio de pesquisa, interaja com elas (como, comente, repita, poste em outras redes), entre em conversas com autores de fotos e outros que saíram comentários, criar coleções de fotos, alterar sua ordem, etc., tudo a partir de um único dispositivo.⁷ (MANOVICH, 2017, p.11)

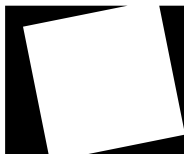
4 *Leading countries based on Instagram audience size as of July 2021*. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>>. Visto em agosto 2021.

5 *TIC Domicílios 2021: Domicílios com acesso à internet*. Disponível em: <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/domicilios/A4/>>. Visto em agosto de 2022.

6 *TIC Domicílios 2021: Usuários de internet, por atividades realizadas na internet - comunicação*. Disponível em: <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/individuos/C5/>>. Visto em agosto de 2022.

7 *Different elements of photo culture that throughout 19th and 20th century were separate, now have been combined in a simple platform. [...]. Camera, photo paper, a darkroom, exhibition spaces such as galleries, and publication venues such as magazines exist together in one hand-held device. This single platform medium is remarkable development in the history of modern media. It allows you to capture, edit, and publish photos, view photos of your friends, discover other photos through search, interact with them (like, comment, repost, post to other networks), enter into conversations with photo authors and others who left comments, create photo collections, change their order, etc. all from a single device*. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Manovich coloca, assim, parte da importância e do sucesso do *Instagram* no seu poder de condensar vários momentos de produção e distribuição da imagem fotográfica tal qual produzida a partir da matéria fílmica, desde a captura da luz, os processos laboratoriais, circulação, exibição e etc. Soma-se a isso o fato de que enquanto há um saber técnico para a produção de imagens fotográficas em laboratório, utilizando câmeras que demandam um fazer mais especializado, os recursos disponibilizados pelo *Instagram* vão justamente na contramão disso, na tentativa de reduzir ao máximo restrições causadas por possíveis desconhecimentos técnicos. São disponibilizadas pré-configurações de controles de luminosidades, ISO, polarizadores e demais operações típicas dos processos fotográficos, para que usuáries apenas selecionem aquela que achar mais adequada à situação e ao seu gosto pessoal. Ou seja, a usabilidade do *Instagram* busca facilitar ao máximo a experiência de usuárie, mobilizando esforços para que o design da plataforma e seus recursos proporcionem um uso intuitivo e fluido, mas com resultados estéticos semelhantes àqueles obtidos, até então, apenas por profissionais.

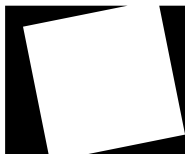
As espacialidades do corpo-imagem [superfície]

Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista, ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água. Extasia-se ante si mesmo e fica imóvel, de rosto imóvel também, fica hirto como uma estátua de mármore de Paros.

(OVÍDIO, 2017, p.191)

Dando prosseguimento à discussão, cabe aprofundá-la no sentido de uma investigação mais específica sobre possíveis relações entre a espacialidade imaterial do *Instagram* e sua propriedade de compartilhamento de imagens. Para isso, partirei da noção de *espelho*, por seu caráter multiplicador do real, bem como por seus simbolismos. Sobre estes últimos, cabe destacar alguns, no sentido de tentar apontar complexidades a que está atrelado. O dicionário de símbolos *The woman's dictionary of symbols and sacred objects* (WALKER, 1988, p.145 e 146) destaca a relação, para algumas culturas, entre as superfícies reflexivas e a captura das almas, como um tipo de portal para outros mundos; também seu caráter de vidência e de revelação da verdade, através da catoptromancia; e, ainda, a participação dos espelhos em mitos da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

antiguidade grega, como a tomada da alma de Dionísio pelos Titãs⁸, e o apaixonamento de si de Narciso, que deixou-se morrer impelido pela paixão de sua própria imagem refletida na superfície das águas de uma fonte (OVÍDIO, 2017, p.187-197). Já no *A dictionary of symbols* (CIRLOT, 2001, p.211 e 212), o espelho aparece também enquanto símbolo da imaginação e da consciência, “por sua capacidade de refletir a realidade formal do mundo visível”; do pensamento, por seu caráter autocontemplativo e de reflexo do universo; e ainda destaca que o espelho teria relação com a lua, por relacionar-se ao que é passivo e reflexivo, como a luz da lua em relação ao sol.

O filósofo francês Michel Foucault, através de radioconferências, empreendeu alguns estudos sobre as qualidades dos espelhos e suas relações com os corpos e os espaços, o que resultou em dois textos: *As heterotopias* (1966) e *De espaços outros* (1967). Neles, o filósofo realiza uma espécie de genealogia do espaço no pensamento ocidental a partir do conceito de *heterotopia*. Segundo ele, a Idade Média teria sido um momento histórico em que havia

um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, ao contrário, abertos e sem defesa; lugares urbanos e lugares rurais (isso para a vida real dos homens). (FOUCAULT, 2013a, p.113)

A essa hierarquização de lugares, Foucault chamou de “espaços de localização”. Ainda de acordo com o filósofo, os estudos de Galileu modificaram essa visão de mundo, colocando em evidência uma espacialidade que se expandia ao sistema solar, bem como a uma alteração nos modos de compreender o universo a partir da transição no entendimento de um sistema geocêntrico por um heliocêntrico, o que acabou por constituir “um espaço infinito, e infinitamente aberto; de tal modo que o lugar da Idade Média aí se encontrava, de certa maneira, dissolvido” (FOUCAULT, 2013a, p.113). A esse outro modo de perceber os espaços Foucault chamou de “extensão”.

8 Esta versão do mito vem da tradição órfica e identifica Dionísio com Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, que teria sido atacado ainda bebê por Titãs, a mando de Hera. Mais detalhes podem ser consultados em: TARZIA, Milena. **O orfismo e a representação mítica de Dionísio-Zagreu na Grécia clássica: uma análise historiográfica**. Tese de doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, 270f., 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Finalmente, a esses dois momentos, Foucault adicionou um terceiro, a “alocação”, ampliando a ideia de “extensão”, e que diria respeito a seu tempo contemporâneo, e que ele definiu como sendo “relações de vizinhança entre pontos ou elementos [...]” (FOUCAULT, 2013a, p.114), e que

[...] o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações. (FOUCAULT, 2013a, p.114)

O espaço relacional de Foucault já não é o mesmo da atualidade, considerando que as tecnologias recentes possibilitam a criação de espaços de existência que vão além da materialidade, acumulando tempos e vivências. Nesse sentido, as redes sociais possuem papel definidor no que seria esse alargamento da noção de espaço para além da alocação foucaultiana, pois elas são, muitas vezes, o campo fértil onde se criam e habitam corpos-imagem de indivíduos duplicados, como que espelhados da realidade matérica.

Por isso, para pensar sobre o espelhamento, pode-se seguir a pista do conceito de *heterotopia*, conforme pensado por Foucault. Primeiramente, o filósofo distingue as heterotopias das utopias, já que, de acordo com ele, “é preciso reservar esse nome [as utopias] para o que verdadeiramente não tem lugar algum” (FOUCAULT, 2013b, p.21). As heterotopias, em contrapartida, seriam lugares reais e efetivos, como

espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2013a, p.115 e 116)

Além disso, assumiriam formas consideravelmente variadas, e poderiam assumir um caráter temporal, como os museus e as bibliotecas, em que o tempo se acumularia ao infinito:

A ideia de tudo acumular, a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura. (FOUCAULT, 2013b, p.25)

Nos trechos destacados há algo como a ideia de acúmulo - de alocações, lugares, de tempo -, o qual é uma característica da virtualidade, em especial para os trânsitos que se dão através dos espaços das redes sociais e de todas as demandas das virtualidades. O espaço virtual, local onde se dão as relações virtualizantes, é onde os corpos-imagens se constroem e se (auto)representam, e, com isso, “[...] a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013b, p.24). Mas, mais que afirmar que o espaço virtual é ele, em si, heterotópico, essa noção poderia ser expandida para a justaposição de espaços, esse conjugado entre a realidade matérica e o mundo virtualizado, e assim os espaços vividos contemporaneamente seriam heterotópicos por si sós.

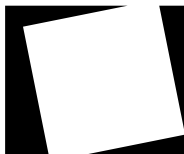
O espelho, então, é trazido aqui não no sentido estrito de reflexo duplo idêntico à realidade vivida, mas sim enquanto uma das mais antigas maneiras de representação e reprodução do mundo. Foucault, ainda durante sua discussão sobre os espaços, diz que o espelho seria uma experiência mista e conjugada entre a utopia e a heterotopia. O espelho teria um caráter de utopia por ser um lugar sem lugar:

No espelho eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2013a, p.116)

Ou seja, a utopia do ver-se. No entanto, junto de seu caráter de utopia, Foucault ainda argumenta que o espelho seria também uma heterotopia no sentido que “o espelho realmente existe e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali” (FOUCAULT, 2013a, p.116):

O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2013a, p.116)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Segundo Foucault, dessa forma, a experiência de colocar-se frente a um espelho desvela tanto o absolutamente real quanto irreal, revelando o desejo narcísico de ver-se. E é nessa direção que surge a possibilidade de relacionar a experiência de enfrentamento com o espelho com as vivências contemporâneas nos espaços virtualizantes, em especial as redes sociais.

O papel do espelho na construção do sujeito enquanto um ser inteiro e social é desenvolvido com bastante atenção no texto *O estádio do espelho* (1949), do psicanalista francês Jacques Lacan. Segundo ele, o estádio do espelho pode ser compreendido

como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago. (LACAN, 1998, p.98)

O termo *imago* é entendido, neste contexto, como sendo uma representação prototípica que residiria no complexo, e que “diz respeito a uma função informativa e formadora” (AGUIAR, KASZUBOWSKI, 2015, p.91). Espécie de “imagem ideal” (LAMBOTTE, 1996, p.159) que rege de uma forma inconsciente as escolhas de objetos. Então, o estádio do espelho seria essa assunção de si enquanto imagem, mas uma imagem próxima do que seria um modelo de si ideal: “imago do corpo próprio” (LAMBOTTE, 1996, p.159). Esse processo está atrelado a um momento específico do desenvolvimento biológico humano, visto sua relação direta com as funções motoras da criança:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o *Eu* se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LAMBOTTE, 1996, p.159)

E continua

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do *Eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado - ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de *Eu*, sua discordância de sua própria realidade. (LAMBOTTE, 1996, p.159)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Com isso, tem-se que há essa formação do *Eu* individual antes do social, os quais, juntos e assintoticamente, formam o devir sujeito. Ou seja, essas duas instâncias do *Eu* não chegam a ser coincidentes, mas é nessa distância infinita que se faz o devir sujeito: “Ver-se numa identificação com o olhar do outro dirigido para si resumiria o móbil do estádio do espelho, cujos efeitos de boa ou má imagem determinarão a problemática narcísica” (LAMBOTTE, 1996, p.159).

Essa noção de construção da imagem de si através da espectralidade⁹ está também presente no texto *O corpo utópico* (1966), de Foucault, em que o filósofo irá justamente desenvolver sobre algumas noções sobre o corpo em sua relação com a utopia e os espelhos: “o corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária” (FOUCAULT, 2013b, p.11). Disso, tem-se que as superfícies refletoras, tais como o espelho, possuem essa qualidade de manifestar a inteireza do ser, encadeando-o a um estar no mundo, e retirando-o de uma visão segmentada de si:

Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013b, p.10)

Disso, tira-se que há um desejo por completude, a qual só se realiza através da espectralidade, e Foucault tira disso, então que “[...] pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal” (FOUCAULT, 2013b, p.8).

FIG 02:

Regina José Galindo,
*¿Quien Puede Borrar Las
Huellas? / Quem pode
apagar as marcas?*, 2003

Caminhada da Corte
da Constitucionalidade
até o Palácio Nacional
da Guatemala, deixando
rastros de sangue em
memória às vítimas
do conflito armado na
Guatemala.

As mulheres e o espelho: sobre a mirada de si

No entanto, especificidades surgem ao debate quando propomos um recorte de gênero, e em função disso cabe investigar com mais atenção sobre estas, mesmo que apenas lançando possíveis reflexões

9 Mais sobre a espectralidade pode ser consultado em MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017; ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A comunidade dos espectros I, II, III, IV**. Cultura e barbárie; São Paulo: n-1 edições.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

futuras. Na mitologia greco-romana, por exemplo, Vênus (Afrodite)¹⁰, é a deusa da beleza, do amor e da sexualidade. Na versão de Hesíodo, na *Teogonia* (HESÍODO, 2007, p.59 e 60), Vênus é nascida da espuma do mar a partir do sêmen saído do pênis decepado de seu pai, Urano (Céu); já na *Ilíada* (HOMERO, 2015), de Homero, a deusa é filha de Júpiter (Zeus) e Dione, a deusa das ninfas. Embora casada com Hefesto, Vênus teve inúmeros amores, como Adônis e Marte (Ares), e com este último teve quatro filhos, sendo um deles, Amor, também chamado de Cupido (Eros), que a acompanha em diversas das representações da deusa. Ao longo do tempo, a representação de Vênus se estabeleceu como um padrão de beleza para as mulheres ocidentais, e, durante o período do Renascimento, especificamente, foi aproximada de representações simbolistas neoplatônicas (ECO, 2004, p.188)¹¹. Seus símbolos são: a pomba, a maçã, a concha e o espelho¹².

Destes, o espelho é elemento recorrente, sendo justamente um dos símbolos associados às mulheres: o *espelho de Vênus*. Fazendo um recorte, no sentido de perceber algumas formas de composição com este elemento, tem-se a recorrência de algumas situações, como quando Vênus segura um espelho e olha-se (figuras 1 e 2), ou quando ela realiza sua toailete e se observa através de um espelho segurado por seu filho Amor (figuras 3 e 4), o qual, nessas ocasiões, é representado como uma criança alada. Além disso, o mais comum às representações de Vênus junto a um espelho, é que seu olhar esteja direcionado a si mesma, salvo raras exceções, incluindo a pintura de Peter Paul Rubens, *Het toilet van Venus* [A toailete de Vênus] (figura 3), e, de Paulo Veronese, *Venere allo specchio* [Vênus ao espelho] (figura 4), obras em que a deusa observa quem a observa através de um jogo de olhares promovido pelo espelho, quando observamos seu rosto refletido na superfície espectral.

A mulher que se observa é um dos temas do livro *Modos de ver* (2010), do crítico de arte inglês John Berger. O livro é referencial aos estudos sobre o olhar, bem como sobre modos de representações e seus

10 Optou-se por trazer primeiramente o nome romano e, entre parênteses, o nome grego. Essa escolha justifica-se porque o nome da deusa nas obras selecionadas é sua variante romana, Vênus.

11 Umberto Eco destaca as *Vênus Gêmeas*, do Banquete, de Platão; as *Vênus Celeste e Vulgar* (*amor sacro e amor profano*), de Ticiano; e a *Vênus Genitrix*, a mãe Vênus. (ECO, 2004, p.188).

12 <<https://www.theoi.com/Olympios/Aphrodite.html>>. Visto em novembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

imbricamentos. Mas, junto a isso, Berger investiga também sobre como as representações das mulheres são pautadas pelo olhar do homem, o *male gaze*, ou, o *olhar masculino*, e que, neste processo, as mulheres não apenas devem se fazer ser vistas, mas devem se ver constantemente:

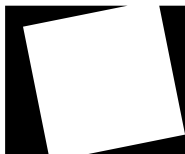
Nascer mulher é nascer para ser mantida pelos homens em um espaço limitado previamente designado. A presença social da mulher se desenvolveu como resultado de sua engenhosidade para viver sob essa tutela e dentro de um espaço tão limitado. Mas isso foi possível ao custo de dividir o ser da mulher em dois. Uma mulher deve continuamente contemplar a si mesma. Deve ser constantemente acompanhada pela imagem que tem de si mesmo. [...] E assim ela passa a considerar que *examinante* e *examinada* nela são dois elementos constituintes, mas sempre diferentes, de sua identidade como mulher. (BERGER, 2010, p.54)¹³

Além de Berger, outra importante referência para os estudos sobre o *olhar masculino* parte de Laura Mulvey, crítica de cinema e professora de estudos de mídia na Birbeck College, no texto *Prazer visual e cinema narrativo* (1983). De acordo com a autora:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". (MULVEY, 1983, p. 444)

13 *Nacer mujer ha sido nascer para ser mantida por los hombres dentro de un espacio limitado previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada caso constantemente por la imagen que tiene de sí misma. [...] Y así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer. A tradução é minha.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 01:

(esq.) Tiziano Vecellio.
Venere allo specchio
[Vênus ao espelho].
c.1555. Óleo sobre
tela. 1055x1245 cm.
National Gallery of Art,
Washington, DC. Andrew
W. Mellon Collection.



FIG 02:

Peter Paul Rubens after
Tiziano Vecellio. *Venus
und Cupid* [Vênus e
Amor]. c. 1606 - 1611. Óleo
sobre tela. 137x111 cm.
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid.

FIG 03:

(esq.) Peter Paul Rubens.
Het toilet van Venus [A
toailete de Vênus]. 1614-
15. Óleo sobre madeira.
124x98cm. Liechtenstein
Museum, Viena.

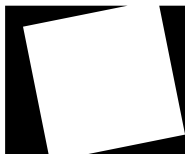


FIG 04:

Paolo Veronese. *Venere
allo specchio* [Vênus ao
espelho]. c.1582. Óleo
sobre tela. 165x124,5cm.
Joslyn Art Museum,
Omaha.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A partir disso, o espelho traz às mulheres, também, o simbolismo do autocontrole. Quer dizer, é como se houvesse uma tradição representativa a qual colocaria o espelho como um objeto de manutenção do controle dos corpos das mulheres através do olhar. Seguindo o pensamento de Berger e Mulvey, dessa forma, enquanto o olhar do homem seria o olhar ativo, de poder e controle do outro, à mulher caberia o olhar sob si mesma, condicionado a partir do olhar e controle masculino e suas regulações - as quais abrangeriam tanto as minúcias comportamentais das esferas pública e privada, bem como no sentido de manter-se aprazível e bela conforme modelos e padrões vigentes.

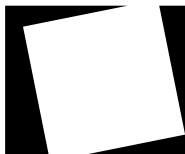
Além da aproximação da Vênus com o espelho, destaca-se outras situações referentes à tradição imagética ocidental: a personagem bíblica a *Grande Meretriz* e a mulher com espelho como alegoria da vaidade. A *Grande Meretriz*, ou *grande Prostituta*, também conhecida como a *prostituta Babilônia*, é uma personagem que aparece nos capítulos 17 e 18 do Apocalipse, no Antigo Testamento. No texto bíblico, primeiramente é dito que ela está sentada à beira de muitas águas, as quais seriam os povos, multidões, nações e línguas (BÍBLIA. A.T., Apocalipse, 17: 1 e 15, p.1521 e 1522), e versículos adiante temos uma descrição física mais completa:

Então vi uma mulher sentada sobre uma Besta de cor escarlate cheia de nomes blasfemos e com sete cabeças e dez chifres. A mulher usava vestido cor de púrpura e escarlate. Estava toda enfeitada de ouro, pedras preciosas e pérolas. E tinha na mão um cálice dourado cheio de abominações e das impurezas de sua prostituição. (BÍBLIA. A.T., Apocalipse, 17: 3 e 4, p.1521)

Na sequência do texto bíblico, temos que a grande prostituta representa a ruína dos povos e que a besta que faz sua montaria simboliza o Império Romano e suas profanações. No texto do apocalipse não há a referência ao espelho, já que o que a mulher segura em sua mão é um cálice dourado. No entanto, algumas representações desta passagem a colocam com o espelho na mão (figuras 5 e 6).

É possível relacionar o espelho com as águas, visto que ambos são superfícies refletoras, mas a adição deste objeto também evoca a noção de vaidade, fazendo uma aproximação indireta com as representações alegóricas deste pecado capital. Quando a mulher segurando um espelho é a alegoria da vaidade, percebe-se algumas mudanças de postura e elementos em relação à Vênus, por exemplo, já que esta última tende

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 05:

(esq.) Artista desconhecido. *The Great Harlot of Babylon* [A grande prostituta da Babilônia] (detalhe). C.1255–1260. Tinta têmpera, folhas de ouro, bico de pena. 31.9 x 22.5 cm.



FIG 06:

Hannequin de Bruges. *Die Hure von Babylon* [A prostituta da Babilônia], 1377-82. Tapeçaria. 610x2400cm. Angers, Château d'Angers.



FIG 07:

(esq.) Abraham Janssens I. *Lascivia*. c.1618. Óleo sobre tela. 118,2x98,4 cm. Adam Williams Fine Art, NY.

FIG 08:

Peter de Witte [Pietro Candido]. *Allegorie der Eitelkeit* [Alegoria da vaidade]. c.1600. Óleo sobre madeira. 41x28 cm. Coleção privada.



a não ser representada com certa mundanidade voluptuosa. Esta seria característica típica da incorporação da vaidade, que, como na figura 7, se recosta seminua enquanto lança um olhar enviesado e sedutor através do espelho àquele que a observa; ou tal qual na figura 8, que apresenta duas faces, os seios túmidos e uma cobra envolvendo a mão que segura o espelho.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Dessa forma, tem-se, a partir deste recorte, que dentro de uma tradição da história da arte ocidental e eurocêntrica, o espelho, ao dividir a cena com uma mulher, relaciona-se ao autocontrole desta através do que se espera em função das regulações incutidas pelo *olhar masculino*, como Vênus; mas também traz um caráter de volúpia e sedução - potências de destruição de povos, como trazido no relato e nas representações da Grande Prostituta, e na alegoria da vaidade.

Séculos depois, no contexto da contemporaneidade artística, a associação entre a representação da mulher junto a um espelho persiste, mas abre-se a conotações distintas. Em 1996 foi realizada a exposição *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*¹⁴, no Whitney Museum, em Nova Iorque, Estados Unidos. A exposição fez uma retrospectiva da produção artística de Nan Goldin (Washington/EUA, 1953), e também resultou em um documentário sobre a artista¹⁵. No texto *In/of her time: Nan Goldin's photography* (1996), publicado no catálogo da referida exposição, a curadora estadunidense Elisabeth Sussman afirma que um dos motivos recorrentes na produção de Goldin é o da mulher no espelho¹⁶, mas que

Nas fotografias de Goldin, a sensação de possessão masculina tradicionalmente sugerida pela imagem no espelho é invertida. Aqui, a duplicação atua como confirmação, como aprofundamento, como um diálogo às vezes lúdico entre a mulher e ela mesma. É como se o autoconhecimento ou o amor próprio fosse um platô da ampla paisagem erótica de *The Ballad [of Sexual Dependency]*, e o reflexo no espelho fosse apenas um aspecto do erotismo autocontido captado pelos amigos nas cidades europeias [...]. (SUSSMAN, 1996, p.35 e 37)¹⁷

Assim, na análise de Sussman, essa *sensação de possessão masculina* seria suplantada por uma noção de *autoconhecimento* por parte da

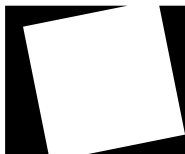
14 A exposição *I'll be your mirror* foi realizada em 1996 no Whitney Museum of American Art, NY.

15 *I'll Be Your Mirror*. Direção: Edmund Coulthard e Nan Goldin. 1996, 50 min.

16 Dentre elas, Elisabeth Sussman aponta as seguintes fotografias de Nan Goldin: *Self-portrait in blue bathroom, London, Suzanne with Mona Lisa, Mexico City, Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin* e *Amanda in the mirror, Berlin*. (SUSSMAN, 1996, p.35).

17 *In Goldin's photographs, the sense of male possession traditionally suggested by the mirror image is reversed. Here, the doubling acts as confirmation, as deepening, as sometimes playful dialogue between the woman and herself. It is as if self-know-ledge or self-love is one plateau of broad erotic landscape of The Ballad, and the mirror reflection is but one aspect of the self-contained eroticism caught by the friends in European cities, particularly Berlin, although New York remained her base.* A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

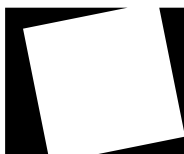
e-ISSN: 2179-8001

mulher. O espelho, então, seria um meio de diálogo interno, no sentido de escapar das lógicas de representação da mulher que estariam embasadas no *olhar masculino*. Se seguirmos a sugestão de Sussman, dessa forma, o objeto espelho passa a ampliar seus significados, ressignificado como estratégia de resistência a partir da apropriação de uso por parte da mulher: a mirada de si como autoexibição e autodeclaração enquanto sujeito. Quer dizer, ver-se no espelho remetendo ao desejo de completude de si e do corpo, conforme o pensamento de Foucault, trazido anteriormente, mas também inserindo este corpo no mundo, colocando-se como sujeito em âmbitos sociais e coletivos.

Na fotografia *Self portrait in my blue bathroom, Berlin, 1991* (figura 9), Goldin se fotografa. A única parte do corpo da artista que vemos é seu rosto, o qual está refletido em um espelho. Este, por estar em uma porta entreaberta de armário, nos revela, quase que por acaso, a artista com os olhos fixos em si mesma. A dinâmica dos reflexos joga com o posicionamento da câmera, sugerindo um olhar flagrante, mas através do título da fotografia é revelado que se trata de um retrato de si mesma, de uma artista que se encara. A expressão de Goldin, bem como as nuances da construção da cena, em nada lembram as representações de Vênus ou as alegorias da vaidade, as quais parecem estar mais colocadas como um oferecimento à vista do outro. No lugar de um olhar voyeurístico que capta seu momento de banho, Goldin revela apenas seu rosto. O banheiro enquanto espaço da intimidade e da privacidade por excelência, revela, aqui, a complexidade de uma mulher que se encara, marcando sua existência no mundo. Como quando a artista comenta sobre as fotografias que fez após sua internação em uma clínica de desintoxicação, no documentário *I'll be your mirror* (figura 10): “Estas foram as minhas primeiras fotos sóbria, que tirei a meio caminho de casa, uso-as para reaprender primeiro o meu rosto, e depois o mundo exterior”¹⁸.

18 “This was my first pictures sober, which I took a half way house, I use them to relearn first my face, and then the outside world” (19min57s - 20min06s). *I'll Be Your Mirror*. Direção: Edmund Coulthard e Nan Goldin. 1996, 50 min. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 09:

Nan Goldin. *Self portrait in my blue bathroom*, Berlin, 1991. Cibachrome photograph.

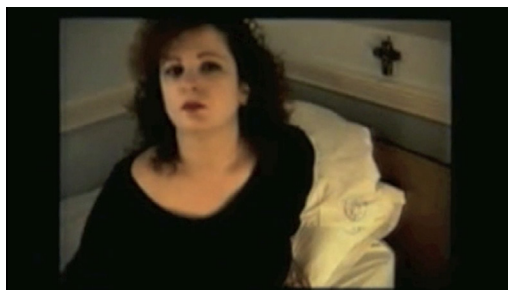
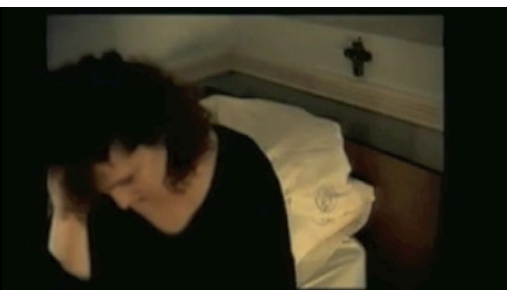


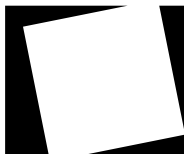
FIG 10:

Frames do documentário *I'll Be Your Mirror* (1996).

Na atualidade, as superfícies espectrais desdobram-se também em telas cristalinas e câmeras portáteis, revelando especificidades a partir de seus modos de produção de imagem. A pesquisadora espanhola Piedad Solans, no artigo *Lo sublime tecnológico: cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna* (2004), atualiza a discussão a respeito do espelho na contemporaneidade, questionando seu caráter de superfície simbólica de representação do mundo e da imagem especular por excelência, defendendo que

Se o espelho era na modernidade a superfície simbólica em que o ser e o mundo eram representados e a imagem espelhada em que se verificava a existência do corpo e a confirmação de sua identidade, a cena artística pós-moderna não é mais produzida no espelho, em vez disso, ele muda seus reflexos para a transparência do cristalino. E não apenas ao vidro, mas as relações e associações das imagens com

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

o vidro. Poderíamos dizer que, se o modelo de identidade moderno apontava para uma construção física do corpo, na pós-modernidade não há corpos físicos, mas transparências, envelopes, ausências que se resolvem em presenças simuladas. (SOLANS, 2004, p.282)¹⁹

Quando Solans escreveu este texto, na primeira década do século XXI, os telefones celulares e as câmeras portáteis não tinham ainda o caráter ubíquo que têm na atualidade, muito menos a complexidade tecnológica de acúmulo de usos e funções sociais. Neste intervalo temporal, muitas funções que uma vez já foram relacionadas ao espelho, ou mesmo à fotografia, acabaram condensadas nos *smartphones* contemporâneos.

A autora argumenta que, enquanto os espelhos apontam para a construção física dos corpos, nossas relações com o cristalino da tela seriam da ordem da imaterialidade, da transparência, da ausência, e de presenças simuladas. Isso porque, ainda de acordo com a autora, o que caracterizaria o *crystal*, e conseqüentemente o corpo que é refletido, seria sua falta de densidade e sua quase inexistência, e que o corpo orgânico, existencial e espesso teria

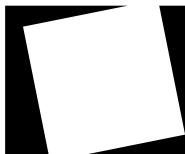
perdido no cristal seus estratos psicológicos, seu drama, seu corpo histórico para se converter em pegada, rastro, eco, toque evanescente, fantasmas aparecendo e desaparecendo no tato enganoso e ambíguo do cristalino. (SOLANS, 2004, p.283 e 284)

A partir dessas características, Solans diz que o corpo, nesta superfície fantasmática, atuaria, ele mesmo, como apenas mais uma imagem oferecida à economia e, por isso, haveria essa conversão de sujeito em um *algo* dentro de uma lógica mercadológica dentro dos circuitos das redes sociais, um “[...] algo que nem é coisa, mas sim imagem, aparência, memória do corpo, da coisa, um reflexo transparente, sem consistência: o corpo virtual da tecnologia” (SOLANS, 2004, p.284)²⁰.

19 *Si el espejo fue en la modernidad la superficie simbólica en que se representaba el ser y el mundo y la imagen especular en que se verificaba la existencia del cuerpo y la confirmación de su identidad, el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo, sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino. Y no sólo al cristal, sino a las relaciones y asociaciones de las imágenes con el cristal. Podríamos decir que, si el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción física del cuerpo, en la posmodernidad no hay cuerpos físicos sino transparencias, envolturas, ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida. A tradução é minha.*

20 *[...] ni siquiera en cosa sino en imagen, apariencia, memoria del cuerpo, dela cosa, en reflejo transparente, sin consistencia: el cuerpo virtual de la tecnología. A tradução é minha.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Embora o tom adotado pela autora pareça bastante pessimista, suas ponderações parecem encontrar eco nas dinâmicas contemporâneas relacionadas aos corpos e sua transfiguração em corpo-imagem. Nesse sentido, a investigação a respeito destas temáticas encontra eco nos usos que Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) tem realizado em seu perfil no *Instagram*. Ali, a artista parece retomar modos de produção que lembram suas produções artísticas prévias. No entanto, em função da produção e compartilhamento dessas imagens estarem atreladas às redes sociais e aos aplicativos de edição de imagem, cabe investigar com mais atenção no sentido de estudar especificidades próprias desses meios.

Cindy Sherman e o *Instagram*

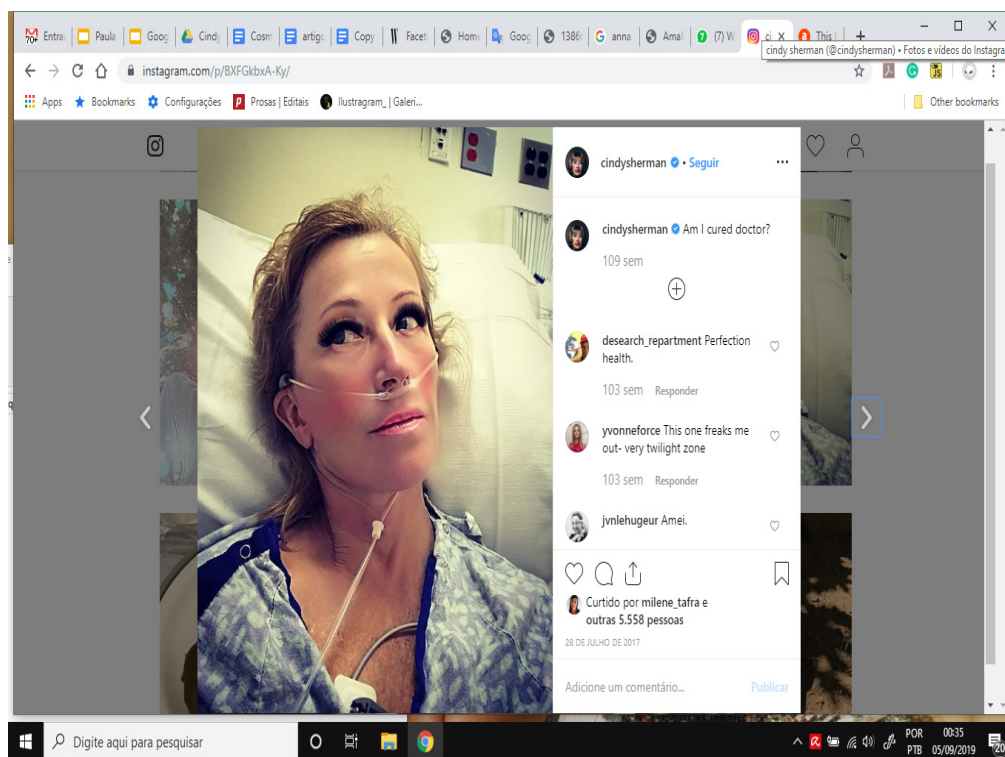


FIG 11:
Postagem no *Instagram*
de Cindy Sherman (@
cindysherman), 28 de
julho de 2017.

Em julho de 2017, Cindy Sherman tornou público seu perfil na rede social *Instagram*, liberando o acesso às suas postagens para todo e qualquer usuário, e não só aos seguidores aprovados (figura 11). Dada a ampla visibilidade da artista, esta mudança chamou bastante a atenção daqueles que se interessam por arte contemporânea, já que

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Sherman se mantém desde a produção de seus consagrados *Untitled Film Stills*, ao final da década de 1970, até a presente data como um farol de referência para o campo artístico e, mais especificamente, da chamada fotografia pós-moderna (CRIMP, 2005, p.110, 123 e 254). Neste sentido, é de se imaginar que os interessados em arte contemporânea e fotografia ficassem curiosos em relação ao tipo de conteúdo produzido e compartilhado por Sherman em seu perfil pessoal no *Instagram*, um dos aplicativos mais baixados desde o seu lançamento, sendo o segundo aplicativo mais baixado no mundo em 2021 e no primeiro quarto de 2022²¹.

Dentre o que Sherman vinha postando estavam: fotos de seu papagaio *Mister Frieda*, de seu sítio, registros de viagens e demais cenas cotidianas. Havia também *selfies* da artista, alteradas através de aplicativos de edição como *Facetune*, *Perfect365* e *YouCam Makeup*, nos quais é possível modificar inteiramente o rosto modelando expressões, adicionar maquiagem e perucas, mudar o tom da pele e dos dentes e tantos outros recursos. O site *Artnet* foi o primeiro a notificar o fato, em 02 de agosto de 2017²², publicando um breve artigo de autoria da escritora e curadora londrina Caroline Elbaor²³. Deste artigo, destaca-se o seguinte trecho:

Embora suas obras não sejam tecnicamente autorretratos, o método de Sherman de virar as lentes para si mesma é estranhamente apropriado aos nossos tempos, nos quais a *selfie* encenada se tornou tão onipresente que agora é alimento para exposições e frequentemente citada como uma forma de arte em em si.

Há aí uma aproximação entre a produção artística de Sherman à lógica da *selfie* encenada a partir do movimento de virar a lente para si mesma. No entanto, Elbaor não chega a realizar um aprofundamento sobre esta questão, deixando em aberto que tipo de continuidade seria essa e de que formas se daria.

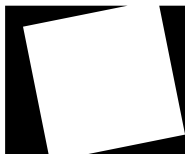
Além dessa, outras reportagens foram publicadas ao longo do mês de agosto de 2017 em jornais como, por exemplo, *NY Times* e *The Guardian*

21 Ficando atrás apenas do aplicativo TikTok, da empresa chinesa *ByteDance*. Mais dados sobre usos e downloads de aplicativos podem ser consultados em: <<https://sensortower.com/blog/q1-2022-data-digest>>. Visto em agosto de 2022.

22 *Cindy Sherman Just Made Her Instagram Account Public and It's Amazing*. Matéria de Caroline Elbaor, *Artnet*, agosto de 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/cindy-sherman-instagram-1039676>>. Visto em maio de 2021.

23 <<https://carolineelbaor.com>>. Visto em julho de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

na esfera internacional, e *Folha de São Paulo* e *Estadão* no contexto brasileiro²⁴. Noah Becker²⁵, artista e editor nova-iorquino, ao escrever para o *The Guardian*, em 09 de agosto de 2017, procurou antes a galeria *Metro Pictures* (Nova Iorque/NY), que representava Cindy Sherman no período, buscando um posicionamento oficial da galeria e da artista sobre o fato, e obteve como resposta que “Cindy prefere não comentar sobre suas postagens no Instagram”. No entanto, o silêncio de Sherman foi oficialmente quebrado em novembro de 2017, data de publicação de um número da *Revista W*²⁶ com a capa dedicada à artista, e que trazia em seu miolo uma matéria, um ensaio fotográfico e uma entrevista com Sherman. Nessa ocasião, a artista contou para o crítico de arte Andrew Russeth que começou a editar as *selfies* durante um período em que esteve hospitalizada, e ao longo de sua recuperação divertia-se explorando as possibilidades dos aplicativos:

“Todas essas imagens do Instagram são, para mim, apenas uma brincadeira”, diz ela. “Eu não acho que isso concorra de forma alguma com meu trabalho sério. Eles são apenas divertidos, como uma pequena distração.” Mas embora ela diga que esses “esboços bobos” ainda não influenciaram sua arte diretamente, ela parece estar gostando da facilidade com que esses programas funcionam. “Não sou tão perfeccionista ao usar os aplicativos. Se você pode apagar o fundo e adicionar outro fundo, eu realmente não me importo se as bordas estão todas limpas e se parece meio descolado, ou se as coisas se sobrepõem de uma maneira não tão perfeita. É meio que me libertando um pouco e talvez me deixando mais aberta à experimentação²⁷”

24 Dentre algumas das publicações citadas estão:

<www.nytimes.com/2017/08/06/arts/design/cindy-sherman-instagram>, <www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>, <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1908381-cindy-sherman-constroi-pesadelos-em-selfies.s> e <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fotografa-cindy-sherman-faz-selfies-como-so-ela-sabe-no-instagram,70001932023>>. Visto em maio de 2021.

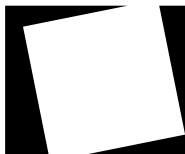
25 Noah Becker é um artista nova-iorquino e, desde 2005, editor da revista de arte *Whitehot Magazine of Contemporary Art LLC* <<https://whitehotmagazine.com/>>. Visto em julho de 2021.

26 *Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her “Selfie” Project for W, and What’s Behind Her Celebrated Instagram*. Matéria de Andrew Russeth. Novembro, 2017. Disponível em:

<<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em maio de 2021.

27 “All these Instagram images are, for me, just playing around,” she says. “I don’t think it at all competes with my serious work. They’re just fun, like a little distraction.” But while she says that these “silly sketches” have not yet influenced her art directly, she

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Se a artista, no período, via suas publicações apenas como uma brincadeira, Russeth tensiona esta afirmação ao comentar que a artista parecia estar gostando dos processos de produção e edição de imagem dos aplicativos, mesmo que *ainda* não considerasse que estas experimentações influenciassem ou se relacionassem com o *corpus* de sua produção artística. Alguns outros trechos da matéria são significativos neste sentido, como quando Russeth diz que

como ela resistiu por muito tempo às leituras autobiográficas de seu trabalho, ultimamente tem sido intrigante vê-la pegar e brincar com o *Instagram*, uma plataforma que prospera na interação do pessoal e do artificial, especialmente quando se trata de autorretratos.

Destaca-se aqui o tom que o crítico de arte assume ao comentar sobre as experimentações da artista no *Instagram*, dando a ver seu entendimento de que esta rede é dada à autobiografia e ao autorretrato, mas através da interação entre o pessoal e o artificial. Como se, justamente aquela que nunca quis ser vista como uma artista que produz autorretratos se colocasse em um tipo de armadilha autorreferencial.

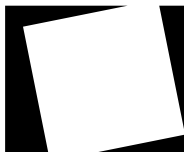
Ainda na mesma reportagem, Sherman comenta sobre o uso de aplicativos de edição de imagem, dizendo sobre eles que *na verdade*, “trata-se apenas de tornar as coisas mais bonitas”²⁸. Quer dizer, talvez o esforço inicial de Sherman em criar essas figuras editadas esteja assentado na subversão do esperado embelezamento que os aplicativos tentam proporcionar, propagandeando recursos e ferramentas voltados aos padrões de beleza contemporâneos - como por exemplo, lábios carnudos, nariz afilado, maçãs do rosto proeminentes, pele viçosa e sem marcas de expressão. Vale destacar que os aplicativos de edição de imagem citados por Sherman foram lançados na década de 2010²⁹, e vêm na esteira do lançamento do *Instagram*, no mesmo ano. As reportagens citadas anteriormente dão a ver as primeiras impressões de jornalistas culturais especialistas a respeito das ações da artista no

does seem to be enjoying the ease with which these programs function. “I’m not such a perfectionist with using the apps. If you can erase the background and add another background, I don’t really care if the edges are all clean, and if it looks kind of funky, or if things overlap in a not-so-perfect way. It’s kind of freeing me up a little bit and maybe making me more open to experimentation”. <<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em junho de 2021. A tradução é minha.

28 *It’s really only about making things prettier.* A tradução é minha.

29 Os aplicativos *Perfect 365*, *Facetune*, e *YouCam Makeup: Selfie Cam e Transformação Virtual* foram lançados, respectivamente, em 2012, 2013 e 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Instagram, e elencam algumas leituras que foram realizadas sobre as experimentações de Cindy Sherman na citada rede social e de que modos foram analisadas. Com isso, é possível perceber os primeiros discursos que aproximaram suas postagens de sua produção artística prévia.

No texto *The coming of age: Cindy Sherman, feminism and art history* (2017), a crítica de arte e historiadora estadunidense Abigail Solomon-Godeau investiga a produção de Sherman paralelamente ao desenrolar do feminismo branco ocidental:

[...] em termos de idade, políticas feministas e pensamento feminista são paralelos às vidas de Sherman e suas contemporâneas, e, portanto, o feminismo é um movimento que amadureceu conforme elas também foram amadurecendo.³⁰ (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.199)

A partir disso, traz que, com exceção de algumas fotografias dos *Untitled Film Stills*, poucas obras de Sherman mostram mulheres que poderiam ser descritas como glamourosas ou sedutoras (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.189). Solomon-Godeau lembra que quando a artista trata sobre o nu feminino, é de forma perturbadora, completamente

distante de convenções a respeito do corpo branco erotizado conforme a tradição ocidental. Exemplo disso seriam as *Sex Pictures* (figura 12), produzidas entre 1992 e 1993, em que as imagens foram produzidas através do arranjo e montagem a partir de modelos anatômicos, mostrando cenas carregadas de agressividade e violência (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.191).

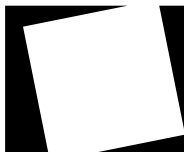


FIG 12:

Cindy Sherman. *Untitled #250 [Sex pictures]*. 1992. Chromogenic color print. 127x190,5cm.

30 [...] in terms of age, feminist politics and feminist thought parallel the lives of Sherman and her contemporaries, and thus feminism is a movement that came of age as they did. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Junto a isso, outro ponto trazido por Solomon-Godeau diz respeito às séries *Hollywood/Hampton pictures*, de 2000/2002, e *Society Portraits*, de 2008 (figuras 13 e 14). De acordo com a autora, esses dois momentos da produção da artista dialogam com o tema da passagem do tempo, mais diretamente com a relação das mulheres com o envelhecimento. Sobre a série *Hollywood/Hampton pictures*, do início dos anos 2000, por exemplo, Solomon-Godeau diz que:

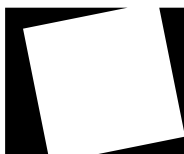
[...] os vários tipos femininos desta série são tão tipológicos quanto os das obras anteriores, mas de maneira perturbadora, parecem agentes de seu próprio absurdo (ou pior). O que é outra maneira de dizer que onde a série de mulher-como-imagem de Sherman insiste na ausência essencial de um sujeito feminino "real", estas parecem ser acusações paródicas – caricaturas – de mulheres reais que vã e lamentavelmente tentam negar as depredações da idade e que igualmente em vão tentam uma auto-modelagem com base nos meios de comunicação de massa imagens de feminilidade desejável.³¹ (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.201)

FIG 13 [esq.]:
Cindy Sherman. *Untitled*
#353 [Hollywood/
Hampton pictures]. 2002.
Chromogenic color print.
91,44x60,96cm.

FIG 14: Cindy Sherman.
Untitled #533 [Society
Portraits]. 2010.
Chromogenic colour print.
86,4x59,1cm.

31 [...] *the various feminine types in this series are as typological as those in the earlier works, but in a disturbing way, they seem like agents of their own absurdity (or worse). Which is another way of saying that where Sherman's woman-as- image series insists on the essential absence of a "real" female subject, these appear to be parodic indictments — caricatures — of actual women who vainly, and pitifully, attempt to deny the depredations of age and who equally vainly attempt a self-fashioning based on mass*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Enquanto que na série *Society portraits*, ainda segundo a autora, a artista realiza uma espécie de paródia de mulheres ricas nova-iorquinas, inclusive com algumas semelhanças a pessoas que circulavam por eventos de arte do período (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.203). Sobre essas imagens, Solomon-Godeau destaca que

o que é preocupante nesta série [*Society portraits*] é a mudança de [...] manifestações fantasmáticas e muitas vezes misóginas para aspectos das representações da feminilidade [em trabalhos anteriores] à prática muito mais fácil da sátira social e paródia. Em outras palavras, a implicação disso é que é a própria mulher que é responsável por sua própria decadência, vaidade, vulgaridade e absurdo. O que é, de fato, semelhante a culpar a vítima. Vaidade teu nome é Mulher. (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.203)³²

Interessantes estes pontos de vista, pois complexificam as produções de Sherman, tensionando alguns pontos e revelando ambiguidades. As postagens que a artista realiza no *Instagram* podem se relacionar com as séries destacadas anteriormente, e parecem trazer algumas inquietações que se desdobram destas. Como exemplo, e seguindo o pensamento de Solomon-Godeau, a hipótese que relaciona os trabalhos da artista aos efeitos da passagem do tempo nos corpos de mulheres, e a influência dos meios de comunicação contemporâneos na auto-modelação destes corpos.

Visto que o envelhecimento da mulher deve ser não apenas evitado, mas também arditosamente escondido e disfarçado, a utilização exagerada de filtros por parte de Sherman dá a ver uma atualização do que já coube exclusivamente à maquiagem, aos produtos milagrosos de *skincare* e aos procedimentos cirúrgicos. No entanto, enquanto estes atuam no corpo físico, os filtros – mutantes e efêmeros – se colocam como o meio de transformação e alteração dos corpos-imagem, habitantes da virtualidade. É cada vez mais raro encontrarmos algum *smartphone*, computador ou tablet que não ofereça em suas configurações de fábrica algum filtro de modificação do rosto, o que acaba por naturalizar edições e correções do que é percebido como *imperfeição*.

media images of desirable femininity. A tradução é minha.

32 [...] what is troubling in this series is the shift from [...] demonstrations of the fantasmatic and often-misogynist aspects of representations of femininity to the far easier practice of social satire and parody. In other words, the implication is that it is the woman herself who is responsible for her own decadence, vanity, vulgarity, and absurdity. Which is, in effect, akin to blaming the victim. Vanity thy name is Woman. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

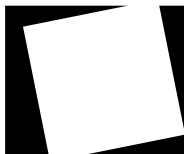
Na citação de Solomon-Godeau trazida anteriormente, a autora destaca uma espécie de responsabilização às mulheres pelo aspecto decadente e vulgar de seus corpos quando deixam explícita sua tentativa em escapar do envelhecimento. Ou seja, às mulheres cabe a irrealizável tarefa de parar o tempo, retardando a morte enquanto se mantêm eternamente jovens, em uma obrigação vitalícia e irreal aos moldes de Sísifo, que “ora busca, ora empurra a pedra que há de voltar a cair” (OVÍDIO, 2017, p.245):

Nas modificações dos corpos da contemporaneidade, tanto físicas quanto digitais, o mote parece ser o mesmo: negar a passagem do tempo, eliminar os vestígios de qualquer organicidade, ‘purificando’ o *eu* visível do que teria de mais humano (e possivelmente efêmero e falho). (GALINDO, 2018, p.64)

Visto que, na atualidade e dentro das lógicas das redes sociais, corpos e subjetividades se constroem na exterioridade, quer dizer, quando se fazem visíveis através do compartilhamento público (GALINDO, 2018, p.50), Cindy Sherman, com suas *selfies*, instaura a possibilidade de existência dessas mulheres monstruosas. Dar a ver essas monstros é trazê-las à vida na contemporaneidade. A tela que se faz espelho de si, neste caso, não visa a autorregulação centrada no *olhar masculino*, mas sim o desvela.

Esses rostos irrealis, às vezes monstruosos, às vezes risíveis, dão um lampejo de futuros possíveis, em que não haveria limites para as manipulações e modificações desses corpos-imagem. Nestes futuros, os corpos-imagem das mulheres são cada vez mais distantes dos corpos físicos que caminham, se alimentam, dormem e acordam – que vivem e que morrem. Quer dizer, conforme o tempo passa, dando seus sinais em nossos corpos, a quantidade de maquiagem e de uso de filtros, de alteração do rosto aumenta, afastando-se cada vez mais do referencial humano. Nesse contexto, transformar-se em monstros parodia a eterna juventude idealizada. Como no conto de Mariana Enriquez, *As coisas que perdemos pelo fogo* (2017), em que a autora cria um mundo em que as mulheres fazem-se monstruosas através da auto imolação, Cindy Sherman povoa a virtualidade de mulheres deliberadamente alteradas e remodeladas, levadas a um tal extremo que transformam-se em monstros. Afinal de contas, “quando chegaria o mundo ideal de homens e monstros?”

PORTO ARTE

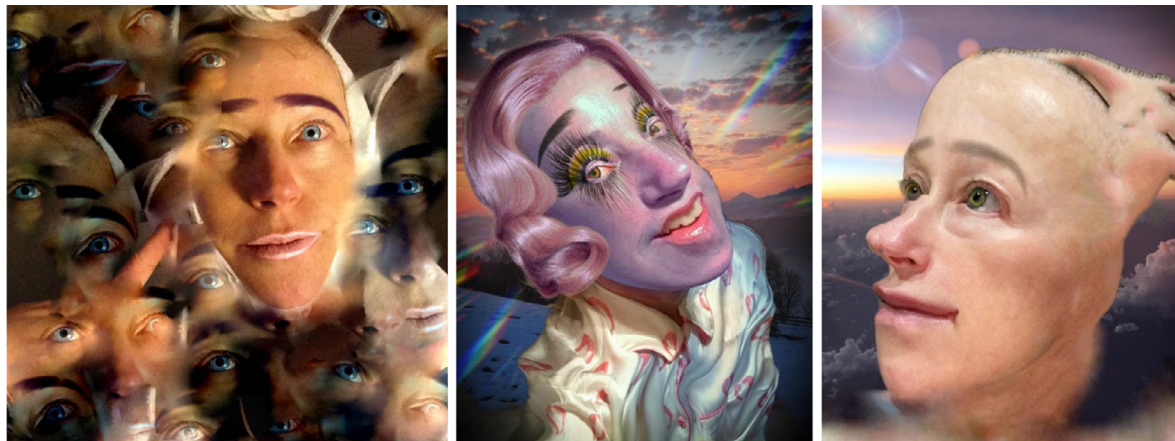


Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Referências

AGUIAR, F., KASZUBOWSKI, E. *O registro imaginário nos antecedentes lacanianos*. *Ágora* (Rio de Janeiro) v. XVIII n. 1 jan/jun 2015 , p.85-100.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021. Coleção Exit..

BERGER, John. **Modos de ver**. 2ª ed., 8ª tirada. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

BÍBLIA. Português. **Nova Bíblia Pastoral**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Luiz José Dietrich, José Ademar Kaefer, Maria Antônia Marques, Rafael Rodrigues e Shigeyuki Nakanose. 22ª ed. São Paulo: Paulus, 2018.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Edição digital: 2017. e-ISBN 978-85-510-01454-5.

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. *Estudos avançados* 27 (79), 2013a.

FIG 16 [esq.]:

Cindy Sherman. *Untitled*
Instagram post. 2017-
08-02. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BXT6LGXAMbf/?taken-
by\u003dcindysherman](https://www.instagram.com/p/BXT6LGXAMbf/?taken-by\u003dcindysherman)

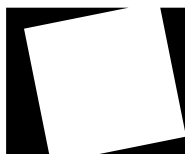
FIG 17: Cindy Sherman.

Feeling perky. 2017-
11-09. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BbSyVQ8gtKH/?taken-
by=cindysherman](https://www.instagram.com/p/BbSyVQ8gtKH/?taken-by=cindysherman)

FIG 18: Cindy Sherman.

Head Space. 2017-
12-15. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BcvOOIMgP3n/?taken-
by=cindysherman](https://www.instagram.com/p/BcvOOIMgP3n/?taken-by=cindysherman)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchaill. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

GALINDO, Manuela Arruda. *Selfies e subjetividade contemporânea*. In: MONTARDO, Sandra Portella. **Selfies: subjetividade e tecnologia**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução: Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

J. E. CIRLOT. **A dictionary of symbols**. Tradução do espanhol por Jack Sage. Taylor & Francis e-Library, 2001. ISBN 0-203-13375-7.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAMBOTTE, M.C. *Estádio do espelho (conceito)*. In: KAUFMANN, Pierre (ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. 2017. Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>.

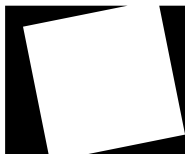
MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983, p. 437-453.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

SOLANS, Piedad. Lo sublime tecnológico. *Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna*. In: PÉREZ, David (ed.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography after Photography: Gender, Genre, History**. Durham: Duke University Press, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

SUSSMAN, Elisabeth. *In/of her time: Nan Goldin's photography*. In: SUSSMAN, E., GOLDIN, N., ARMSTRONG, D., HOLZWARTH, H., et al. **Nan Goldin: I'll Be Your Mirror**. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

WALKER, Barbara. **The woman's dictionary of symbols and sacred objects**. New York: HarperCollins Publishers, 1988.

Links

Cindy Sherman constrói pesadelos em selfies grotescos no Instagram. Matéria de Sila Martí. Agosto de 2017. <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1908381-cindy-sherman-constroi-pesadelos-em-selfies.s>. Visto em maio de 2021.

Cindy Sherman Just Made Her Instagram Account Public and It's Amazing. Matéria de Caroline Elbaor, Artnet, agosto de 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/cindy-sherman-instagram-1039676>>. Visto em maio de 2021.

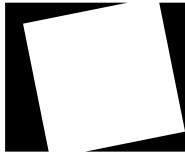
Cindy Sherman Takes Selfies (as Only She Could) on Instagram. Matéria de Jason Farago. Agosto de 2017. <www.nytimes.com/2017/08/06/arts/design/cindy-sherman-instagram>. Visto em maio de 2021.

Facebook Buys Instagram for \$1 Billion. Matéria de Evelyn M. Rusli. Abril, 2012. <<https://dealbook.nytimes.com/2012/04/09/facebook-buys-instagram-for-1-billion/>>. Visto em setembro de 2021.

Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her "Selfie" Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram. Matéria de Andrew Russeth. Novembro, 2017. <<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em maio de 2021.

Fotógrafa Cindy Sherman faz selfies como só ela sabe no Instagram. Matéria de Jason Farago. Agosto de 2017. <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fotografa-cindy-sherman-faz-selfies-como-so-ela-sabe-no-instagram,70001932023>>. Visto em maio de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

How Cindy Sherman's Instagram selfies are changing the face of photography. Matéria de Noah Becker. Agosto de 2017. <www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>. Visto em maio de 2021.

Instagram by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts. Janeiro, 2021. <<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>>. Visto em agosto de 2021.

Leading countries based on Instagram audience size as of July 2021. <<https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>>. Visto em agosto 2021.

Site da curadora Caroline Elbaor

<<https://carolineelbaor.com>>. Visto em julho de 2021.

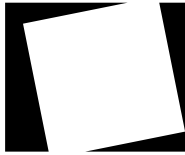
TIC Domicílios 2021: Domicílios com acesso à internet. <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/domicilios/A4/>>. Visto em agosto de 2022.

<<https://about.instagram.com/pt-br/about-us>>. Acesso em setembro de 2021. Frase retirada da seção *sobre nós*, do site do *Instagram*, em 25 de setembro de 2021.

<<https://sensortower.com/blog/q1-2022-data-digest>>. Visto em agosto de 2022.

<<https://www.theoi.com/Olympios/Aphrodite.html>>. Visto em novembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.48

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

PAULA TRUSZ ARRUDA

Formada em Artes Visuais: Licenciatura (2022) e Bacharelado (2011) pelo Instituto de Artes da UFRGS. Mestre em História, na linha de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e graduanda em Museologia pela mesma universidade. É professora de educação básica desde 2016 e editora de arte da Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. Prepara tese de doutorado sobre a autorrepresentação de artistas mulheres em ambientes virtuais pelo PPGAV-IA/UFRGS.

Como citar: Trusz Arruda, P. (2024). O espelho é tela: a espacialização do corpo-imagem. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144200>