

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
PERSPECTIVA FEMINISTA

JUDITH WILLIAMSON

*Imagens de “mulher”:
a fotografia de Cindy Sherman*

TRADUÇÃO TRACY SEGAL

ZAZIE  EDIÇÕES

Imagens de “mulher”: a fotografia de Cindy Sherman

2018 © Judith Williamson

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS / PERSPECTIVA FEMINISTA

ORGANIZAÇÃO

Ana Bernstein e Laura Erber

TÍTULO ORIGINAL

Images of “Woman”: The Photography of Cindy Sherman

TRADUÇÃO

Tracy Segal

REVISÃO DA TRADUÇÃO/PREPARAÇÃO DE TEXTO

Pedro Florim

REVISÃO DE TEXTO

Denise Pessoa Ribas e Leon Pessoa Ribas

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-29-4

Publicado originalmente sob o título Images of “Woman”: The Photography of Cindy Sherman na revista Screen, vol.# 24, nº 6, 1º de novembro de 1983; republicado em Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture (Londres: Marion Boyars, 1986). Agradecemos à autora pela cessão dos direitos de publicação.

PERSPECTIVA FEMINISTA é um selo coordenado por Ana Bernstein e Laura Erber, voltado para reflexões teórico-críticas articuladas pelo feminismo com o objetivo de fomentar, ampliar e aprofundar o debate contemporâneo sobre teoria, crítica e história das artes.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
PERSPECTIVA FEMINISTA

JUDITH WILLIAMSON

*Imagens de “mulher”:
a fotografia de Cindy Sherman*

TRADUÇÃO TRACY SEGAL

ZAZIE EDIÇÕES

Imagens de “mulher”: a fotografia de Cindy Sherman

Quando vasculho meu armário, de manhã, não estou apenas diante da escolha do que vestir. Estou diante da escolha de imagens: a diferença entre um terninho e um macacão, entre uma saia de couro e uma bata de algodão não é apenas uma diferença de tecido ou de estilo, mas de identidade. Sabemos muito bem que, dependendo do que vestir, você será vista de modo diferente pelo resto do dia; vai parecer um tipo específico de mulher, com uma identidade específica que *excluirá todas as outras*. A saia preta de couro vai descartar a inocência de menina, o macacão tipo mecânico tende a excluir a sofisticação, e o mesmo vale para o terninho e o feminismo radical. Quantas vezes eu quis vestir tudo ao mesmo tempo, ou me apresentar simultaneamente em todos os possíveis figurinos, só para dizer “fodam-se, se vocês pensam que qualquer uma dessas sou *eu*”, mas também “vejam, posso ser todas essas”.

Isso me parece ser justamente o que Cindy Sherman realiza com sua série *Film Stills*,¹ e depois com as fotografias *Untitled*.² Apresentar todas aquelas facetas ao mesmo tempo é um modo extraordinário de iluminar as imagens de “mulher” no lugar a que pertencem, isto é, no reconhecimento daquele que as vê. As fotografias de Sherman forçam no observador aquela elisão de imagem e identidade que as mulheres experimentam a todo instante: como se o vestido preto sensual as tornasse *femmes fatales*, sendo que *femme fatale* é, precisamente, uma imagem, e como tal, precisa de um observador para que funcione. É também apenas um caco do espelho, um pedaço tirado, por exemplo, da “boa menina” ou da “mãe”. Cindy Sherman estica esse fenômeno em duas direções ao mesmo tempo – daí a tensão e a agudez de seu trabalho. Dentro de cada foto, em vez de desconstruir essa elisão entre imagem e identidade, ela muito espertamente conduz o espectador a *construí-la*; porém, ao lhe apresentar um léxico inteiro de identidades femininas, todas interpretadas por “ela”, Sherman corrói suas pequenas construções na mesma velocidade em que são erigidas.

“Imagem” tem aqui sentido duplo: o tipo de mulher que fantasiamos (nossa “imagem” de agressiva, fofa, *femme fatale*, loura burra etc.) e a representação

¹ Optei por manter os títulos das exposições em inglês. Tradução livre: “Fotografias de cenas de filmagens”. [N. da T.]

² Tradução livre: “Sem título”. [N. da T.]

de fato, a fotografia. O que Sherman faz é mostrar que o tipo de “mulher”, de feminilidade, é inseparável da representação literal da imagem – iluminação, contraste, composição, estilo fotográfico. *Film Stills* é o exemplo mais explícito disso. A impressão granulada e as sombras sinistras da *Untitled Film Still 4* fazem parte da construção de nosso imaginário sobre essa mulher que vemos encostada na porta. O ângulo baixo, o foco preciso e o alto-contraste da *Untitled Film Still 16* fazem parte da imagem da mulher sofisticada porém frágil, assim como a imagem ligeiramente desfocada e o baixo-contraste da *40* fazem parte da *sua* feminilidade mais pastoral, estilo Renoir. Na *63*, a construção, em reconhecível estilo “filme de arte *nouvelle vague*”, com a pequenez da figura em meio a uma arquitetura geométrica agressiva, compõe a desorientação de menina que sentimos como vinda da mulher. Nas *Untitled Film Stills* somos constantemente forçados a reconhecer um estilo visual (muitas vezes identifica-se até o diretor) simultâneo a um tipo de feminilidade. Os dois são inseparáveis. A imagem sugere que existe um tipo específico de feminilidade na *mulher* que vemos, quando de fato a feminilidade está na imagem em si, ela *é* a imagem – “uma superfície que não sugere nada além de si mesma, e no entanto, na medida em que sugere que há algo por detrás, nos impede de considerá-la como superfície”.³

³ Jean-Louis Baudry. “The Mask”. *Afterimage*. Reino Unido, primavera 1974, p. 27.

Para além do interesse em fazer as pessoas perceberem como os filmes e representações fotográficas funcionam, a questão é – como tentei sugerir – particularmente importante para as mulheres. Considero o reconhecimento desse processo, de como a “mulher” é construída na imagem, muito libertador; tenho vontade de dizer *dãã que ridículo* para todos os homens que observam as fotos da exposição ao meu lado. Porque o espectador é forçado a entrar numa cumplicidade com a maneira como essas “mulheres” são construídas: reconhecemos os estilos, os “filmes”, as “estrelas”, e no momento em que reconhecemos a fotografia, nossa leitura torna-se a *própria* fotografia. Em certo sentido, ela é inocente: os culpados somos *nós*, que alimentamos a feminilidade pelo simples conhecimento social e cultural. Como disse um crítico, “ela mostra que, em certo sentido, nós é que compramos tudo isso”.⁴ Os estereótipos e as premissas necessárias para “sacar” cada fotografia se encontram em nossa própria cabeça. No entanto, mesmo correndo o risco de ser acusada de “essencialista”, acredito realmente que essa cumplicidade em ver seja diversa para homens e mulheres. Para nós, mulheres, sinto que as imagens mostram que não precisamos comprar as ideias, ou ao menos que não precisamos comprá-las como se fossem nosso “verdadeiros eu”. Em contraste, num debate durante a primeira retrospectiva de Sher-

⁴ Michael Starenko. “What's an artist to do?”. *Afterimage*. Nova York, janeiro 1983.

man neste país, na Bristol's Watershed Gallery, em maio, lembro-me de um homem extremamente exaltado, enfurecido com a artista pelo fato de as imagens serem tão sexistas. Ele repetia que já havia imagens suficientes de mulheres como objetos sexuais, passivas, parecendo bonecas, todas enfeitadas. Apesar de sua retórica soar *totalmente correta*, eu tinha certeza de que aquela raiva vinha de um senso de seu envolvimento, de como as imagens falavam não somente *com* ele, mas *dele* – e ele não parava de culpar Sherman por isso, transferindo-lhe seu próprio sexismo, como se ela fosse realmente meio prostituta. Sobre essa questão de ela “realmente ser”, falarei mais adiante. A maneira como somos forçados a suprir, pelo *reconhecimento*, a feminilidade “por trás” das fotos é parte de seu poder de mostrar como uma ideologia opera – não desfazendo, mas *fazendo* essa operação. No momento em que reconhecemos a “personagem”, é como se ela, de alguma forma já existisse.

Pois, o que construímos a partir da superfície de cada foto é um interior, uma mistura de emoções. Cada cenário, pose e expressão facial parece expressar, literalmente, um interior quase imensurável, a um só tempo misteriosamente profundo e totalmente impenetrável, uma identidade feminina. Claro, isso é próprio da atuação, mas essas imagens fixas [*still*] são como momentos congelados de uma atuação, por isso a percepção da personalidade parece ainda mais aprisionada dentro da própria imagem. Ela é tão in-sossa quanto (é essa a impressão que dá) cheia de sen-

timento. Mas o que conecta as emoções representadas nas fotos é o fato de todas serem *respostas* emocionais. A expressão da mulher é como a impressão de uma situação: algo está acontecendo, e seu rosto registra a *reação*. Algumas fotos mostram isso de maneira bastante explícita: a *Untitled 96*, em que uma garota segura na mão um recorte de jornal amassado, mostra bem como vemos no seu rosto, basicamente “ilegível”, certa resposta emocional, ao mesmo tempo definida e totalmente ambígua. A garota parece pensativa, mas não temos nenhuma pista de se está feliz ou infeliz, preocupada ou tranquila. Ela parece, precisamente, incerta. No entanto, entre seu rosto e o recorte de jornal opera uma infinita produção de significado, aparentemente inevitável (mal chegamos, e ela já começou) e quase evidente em sua indefinição. Outra foto do mesmo grupo, a *Untitled 90*, mostra uma adolescente, de expressão também ambígua, deitada ao lado de um telefone. Estaria ela sonhando acordada, ou ansiosa por um telefonema? (Como nas propagandas de testes caseiros de gravidez, em que se tenta fazer que a modelo pareça ávida pela boa notícia de que terá um bebê e ansiosa por se livrar logo do medo de engravidar.) De qualquer maneira, sua expressão é índice de algo ou alguém a mais, do qual nada sabemos, mas para o qual tudo no quadro converge. (Em termos semióticos, podemos falar literalmente de um índice, como uma pegada está para um pé – metáfora relevante já que tantas mulheres de Sherman parecem ter sido pisoteadas por homens, pelo destino ou por

uma trama de filme B.) Como o recorte de jornal, o telefone, ou a carta na *Untitled 5* (onde parece haver uma resposta a dois elementos – à carta e a alguém fora de quadro, à esquerda), planta-se algo na imagem como fragmento representativo da narrativa desconhecida; mas essas imagens tornam explícito o que nelas ocorre, o fato de que o significado é jogado incessantemente de lá para cá entre uma “mulher” e uma história. O enxerto confere expressão ao rosto, e o rosto confere ao enxerto uma história.

Isso é o que acontece nos filmes, fotos jornalísticas, comerciais e na mídia em geral. A imagem do rosto de uma mulher em lágrimas será usada por um jornal ou uma revista para mostrar, por *impressão*, a tragédia de uma guerra ou a intensidade de, digamos, um casamento. É no rosto que devemos ler as emoções do evento. Mas, inversamente, é o evento que confere emoção ao rosto; precisamos saber se é uma guerra ou um casamento para interpretar de maneira correta seu manancial de sentido. Do mesmo modo, no cinema, o uso do *close-up* – a mulher que berra, a mulher que chora, a mulher que assiste, a mulher apavorada, a mulher impressionada(!) – funciona como impressão da ação, como um termômetro a medir permanentemente a narrativa. E pouco importa a natureza ou o conteúdo dessa impressão, é essa própria *imprimibilidade* que parece constituir a feminilidade.

Em *Film Stills*, a própria referência ao cinema convida a essa interpretação. Um *still* de filme é, por definição, um momento na narrativa. Em cada *still*, a

mulher sugere algo diferente dela mesma, ela nunca está completa: uma narrativa deve ser invocada. A quem, ou a que, a morena da *16* está respondendo? O que está incomodando a heroína hitchcockiana da *21*? Para onde a garota da *40* olha enviesado? Mas, em seus trabalhos seguintes, chamados apenas *Untitled*, os questionamentos parecem mais interessantes e sutis, exatamente por não serem apresentados como *stills* de filmes. Algo preocupa, para não dizer apavora, as mulheres em fotos como *Untitled 80* – que renderia uns bons 90 minutos. Neste grupo, projeções de fundo criam o cenário que interage com o rosto da mulher a fim de produzir a história, e o efeito visual resulta bem semelhante a um filme. A série seguinte, da qual *Untitled 90* e *96* fazem parte, aproxima-se mais do corpo da mulher do que muitos dos trabalhos anteriores, mas ainda se usa ali um apoio, uma pista para a história. Trabalhos recentes, no entanto, sem apoios e num estilo menos “cinemático”, aproximam-se mais de uma mulher de verdade, apresentada de maneira “neutra”. Essas fotos parecem antes anúncios que filmes; ainda se baseiam em roupas, iluminação e numa expressão facial que evoca algo fora de quadro. Delas não se tira *nada* de narrativo, só nossa resposta.

A questão, porém, é que a história é *ela*. À medida que montamos os pedaços, ou adivinhamos, ou pressupomos algum significado na narrativa, descobrimos que o significado é a mulher. Ela aparece para expressar o significado dos eventos – exatamente

como ocorre nas narrativas e na mídia fotográfica, e também na vida real, com seu “eles têm, ela ostenta”. Tocando na relação entre mulheres e significados, o trabalho de Sherman ressoa em muitas outras áreas. Certamente também joga luz no processo de leitura de qualquer imagem *still*, notadamente os anúncios, na maneira como os objetos, os detalhes, a arrumação e o cenário constroem, simultaneamente, uma história e uma identidade. As mulheres nem sempre são parte desse processo visual e ideológico. Mas no trabalho de Sherman o que sobressai das narrativas imaginadas é particularmente a feminilidade. Não se exhibe apenas uma coleção de expressões femininas, mas o *processo* do “feminino” como um efeito, algo que se encena.

Esse feminino, contudo, não é mera forma sem conteúdo. Quase todas as emoções rebatidas entre a narrativa e a mulher em cada foto, apesar de imprecisas, sugerem medo, suspeita, vulnerabilidade, ansiedade ou, no melhor dos casos, incerteza. E Sherman demonstra, de forma brilhante, como essa vulnerabilidade se conecta ao erotismo, não necessariamente através de poses “sexuais” explícitas – como na *Untitled 103* e nas primeiras imagens de *Film Stills* –, mas por performar a feminilidade em suas interseções. Especialmente em seus primeiros trabalhos, parece haver sempre uma sensação de ameaça – a mulher corre perigo. Essa vulnerabilidade é sempre erótica, bem à maneira como muitos filmes de terror, sem vestígio de sexo explícito, logram um efeito

erótico apenas colocando uma mulher aterrorizada repetidamente em posição de vulnerabilidade. A feminilidade é evocada de maneira tão forte em tais situações, que estas resultam necessariamente *sexuais* – e há alguma definição de feminilidade que não o seja? É por isso que, em tantas imagens de Sherman, a simples aflição ou passividade das figuras femininas dá uma sensação levemente pornográfica – e digo isso descritiva e não pejorativamente. Sinto que Sherman apenas traz à superfície, de forma bastante clara, aquele ar pornográfico que, pessoalmente, percebo em tantas heroínas de Hitchcock, assustadas, louras e vulneráveis, ou no uso que Godard faz de Anna Karina e outras estrelas, ícones misteriosos da feminilidade, repositórios passivos do desejo. As mulheres de Sherman, de lábios entreabertos e com histórias no olhar (tão Bob Dylan), são algo para se deleitar, em sua excessiva incerteza. E, associando o erótico à vulnerabilidade, Sherman toca num nervo exposto da “feminilidade”. Com o termo, não me refiro propriamente às mulheres (ainda que seja nossa própria experiência), mas a sua *imagem*, uma identidade imaginária, fragmentada, encontrada não só em fotos e filmes, mas no tecido social de nossos pensamentos e sentimentos.

É muito importante marcar essa diferença, não porque a “feminilidade” seja apenas uma construção ruim, falsa e bidimensional que nos é imposta (ainda que assim nos pareça), mas principalmente porque, em última instância, ela não é coisa nenhuma.

Ela só pode existir em oposição a outra coisa, como a metade de uma gangorra. Nas fotos de Sherman, a maneira como a mulher *é afetada* por algo faz que ela seja uma espécie de *efeito*, seu rosto é estampado por eventos, e tento aqui argumentar que isso é o que produz a identidade feminina sexual esperada. No entanto, algo também crucial à leitura do trabalho de Sherman é a oposição entre as imagens. Assim como são todas “essencialmente femininas”, todas são diferentes. Isso não só descarta a ideia de que qualquer uma delas *seja* a “essência feminina”, como mostra também, já que cada uma *parece ser* essa essência, que não é possível que tal coisa exista. Porém, tão tenaz é o desejo de que essa indumentária psíquica se torne pele real, que quase sempre que se escreve sobre o trabalho de Sherman surge a questão da “real” Cindy Sherman. Com frequência se afirmou que ela estaria *se entregando* às autoimagens, desejando secretamente ser como Marilyn Monroe, posando de heroína sexy. Partindo do princípio de que seu trabalho nasce de um desejo de ser mais glamurosa, segue-se a ideia de que a artista não seria, “na realidade”, tão atraente quanto suas heroínas; o glamour não lhe é permitido.

O melhor exemplo de tal abordagem foi a crítica de Waldemar Januszczak sobre a retrospectiva em Bristol, publicada no *The Guardian*: “Nós a vemos como ela mesma se vê, uma garotinha magrela de Buffalo, uma lourinha esquelética que sonha ser uma estrela platinada. Suas perucas nem sempre cabem, e seu sutiã precisa de enchimento”. Que combinação

de humilhar e excitar! “Atrás da personagem Marilyn Monroe, finalmente encontramos Cindy Sherman.” Como? Ele a conhece? “Sua melhor imagem é quando parece intensa, olhando fixo ao longe, atentamente, como se avistasse o próprio passado – e é, com certeza...” E finalmente: “Por diversas vezes, parece acuada pelo olhar duro de sua própria câmera, como um animal assustado, encurralado pelos faróis de um carro. Também ali, percebe-se, está a verdadeira Cindy Sherman”.⁵ Tudo isso fornece a clara leitura de uma fantasia sexual, como se ela estivesse à mercê de alguém (de Januszcak). Se Sherman fosse homem, Januszcak sequer continuaria usando seu nome e sobrenome além do primeiro parágrafo; esse detalhe de linguagem o faria tratá-la como uma artista no controle de sua obra. Da maneira como foi feita, até a imagem escolhida para ilustrar a matéria foi uma das mais sexualmente provocantes. Citei essa crítica em detalhes, primeiro para mostrar que se trata de uma possível resposta ao trabalho (basicamente, para homens), mas depois, porque penso que essa falsa busca pela Cindy Sherman “real” é exatamente do que trata sua obra, induzindo gente como Waldemar Januszcak diretamente ao equívoco. A tentativa de encontrar a “real” Cindy Sherman é vã, como seria para qualquer outra pessoa; o mais interessante aqui é a obsessiva pulsão de encontrar essa identidade.

⁵ Waldemar Januszcak. “Here's looking at you, kid”. *The Guardian*, 19/5/1983.

Isso é particularmente visível nos comentários sobre suas últimas fotos. Quase todos os críticos sentiram que seu trabalho recente teria, de alguma forma, se aproximado mais da Sherman “real”. A introdução do catálogo descreve o trabalho como “livre das referências dos arquétipos”, e afirma: “Vestida em roupas atuais [...] esses retratos parecem mais refinados, naturais e mais próximos da Cindy Sherman real”.⁶ Entretanto, a meu ver, nas fotos mais recentes parece haver conjuntos de contrastes que operam da mesma maneira que nas *Film Stills* iniciais, só que de forma ainda mais acentuada. Por alguma razão, muitos críticos, tendo visto a *Untitled 103*, ficaram subitamente cegos para a *Untitled 104*, que a sucede imediatamente e que deve ser exibida a seu lado na galeria. Ali, ao lado da figura sensual, tipo Monroe, há uma foto bem diferente – não necessariamente sem sensualidade ou sexualidade, porém bem masculina, muito mais alerta, vestindo uma camiseta velha – e, o mais importante, ambas são Sherman. O fato de que *a própria* Cindy Sherman esteja posando ali é justamente o que corrói a ideia de que qualquer uma das imagens seja “ela”. Isso me lembra a propaganda de Cachet: “Nunca será o mesmo em duas mulheres diferentes [...] o perfume é tão individual quanto *você*”. A promessa vem acompanhada de um monte de imagens de diferentes “feminilidades”, cada uma

⁶ Els Barents. Introdução. In: Cindy Sherman. *Cindy Sherman*. Munique: Schimer/Mosel, 1982, p. 10.

significando uma *mulher* diferente (usando Cachet); por sua vez, o que Sherman demonstra é que qualquer mulher pode “ser” todas e nenhuma delas.

Nas fotos mais recentes a questão parece ser levada ainda mais longe, para além das diferentes feminilidades e atravessando a fronteira do feminino/masculino. O resultado é particularmente poderoso, porque as imagens mais recentes parecem mais “realistas”, embora, é claro, não sejam nada disso. As *Untitled 116* e *112* parecem poses muito sinceras e “naturais” se comparadas às montagens mais antigas. As duas figuras “vestem roupas atuais”, mas uma diferença sutil nas vestimentas torna uma delas muito feminina e a outra, masculina. Na *116*, a iluminação, a pose, a expressão, o olhar, o cabelo, a pele, tudo indica feminilidade, de maneira sutil mas perceptível, como na *Film Still 40*. Já a *112* é mais definida: o colarinho pontudo, os shorts, o olhar mais “duro”, menos embaçado que o outro, tudo isso produz uma leitura “masculina”. A maneira como as imagens posteriores avançam, rumo não a uma simples ambiguidade sexual (como se houvesse uma identidade), mas a uma justaposição de identidades “femininas” e “masculinas”, parece demolir, de uma vez por todas, a ideia de que qualquer uma dessas imagens possa ser habitada completamente (assim como o sonho erótico de Sherman como um animal assustado, ou como a garota com enchimento no sutiã).

Pois as identidades, dissimuladamente sugeridas e tão obsessivamente buscadas, foram aqui encurrala-

das, não pelos faróis de um carro (ainda bem), mas literalmente pela luz da impressão fotográfica: a iluminação que torna a imagem possível naquela superfície que é, em última instância, nada além de uma reação planar à luz. Na *Untitled 110*, nem mesmo um rosto é visível na escuridão; tudo o que a iluminação nos deixa ver é um braço, uma manga de algum tecido macio, dourado e brilhante como um anúncio. Dispomos apenas de informação fotográfica suficiente para reconhecer do que trata a imagem no geral, e aqui novamente somos forçados a entender como esses efeitos, por si sós (como em vários anúncios), evocam uma presença feminina. O observador é levado, o mais longe possível, a procurar nas sombras pelo que não está ali no papel, mas que as poucas formas iluminadas sugerem que *está*. A feminilidade está aprisionada na imagem – mas o observador é capturado junto. Uma contestação similar e muito espirituosa da nossa “leitura” é encontrada na *Untitled Film Still 46*, onde tudo que se vê da mulher é uma máscara de mergulho olhando para cima, de dentro do mar. Nem conseguimos ver o rosto, mal vemos os olhos, mas a piada é que a foto *continua* parecendo cheia de significado.

Em imagens assim, dentro do conjunto da obra, parece haver grande perspicácia de justaposição. A conjugação de Cindy Sherman, personagem imaginada em suas atuações, com a Sherman artista termina sempre numa ideia de que “ela” seja como suas heroínas: assustada, vulnerável, ameaçada e indecisa.

Mas é evidente que Sherman, a artista, é afiada, controlada, inteligente e espirituosa. Não poderiam essas qualidades do seu trabalho, por si mesmas, em vez de ser afogadas na feminilidade que se expõe, refletir de volta, como um comentário mordaz? É claro que a dialética entre a Sherman intérprete e a Sherman fotógrafa é importante, afinal ela *escolhe* apresentar-se (fantasiada) nas fotos. As identidades que interpreta podem ser passivas e assustadas, mas observemos o que ela *faz* com elas, o que ela *produz*: é ela que está no controle. Na última linha da sinopse do catálogo, o texto ironiza alguns críticos da artista: “As mulheres que ela representa, eles dizem, são artificiais demais para ser entendidas como pessoas reais”, e termina com a pergunta contundente: “Será a vulnerabilidade tão irreal assim?”⁷ Não mesmo, claro que não é. Mas ambos os críticos mencionados, assim como o escritor do comentário, opõem “artificial” e “real” de uma forma que não faz sentido no que concerne à feminilidade, e foi por essa razão que iniciei este texto com a síndrome do vestuário. A feminilidade é múltipla, fraturada, e ainda assim cada uma de suas infinitas superfícies dá a ilusão de profundidade e completude. Compreender isso significa assumir que nós, mulheres, não precisamos ficar presas na armadilha de tentar “ser” profundas por trás de uma *superfície*; os homens que quebrem a cara diante disso e parem de acreditar nesse espaço refletido. O trabalho

⁷ Ibidem, p. 14.

de Sherman é mais que uma paródia inteligente das imagens midiáticas da mulher, mais que uma série de autorretratos em busca de identidade. Ambos estão ali completamente embaralhados, como estão o imaginário e a experiência da feminilidade para todas nós. Outros podem tentar dismantelar essa teia de espelhos, mas a maneira como Sherman a revela é simplesmente girando com habilidade esse caleidoscópio, no qual tudo avança com uns poucos fragmentos de fantasia.

Judith Williamson, 1983

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
PERSPECTIVA FEMINISTA

JUDITH WILLIAMSON (1954) é professora de história cultural (University for the Creative Arts, Inglaterra), crítica de cinema da revista *New Statesman* e jornalista. Colabora em diversas revistas e jornais, como *Time Out*, *Eye Magazine*, *City Limits* e *The Guardian*. É autora de *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (1978), *Deadline at Dawn* (1992) e *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (1986).