

## A FANTASMAGORIA BENJAMINIANA NA OBRA DE CINDY SHERMAN

*THE BENJAMINIAN FANTASMAGORY IN THE WORK  
OF CINDY SHERMAN*

**Flavia Rebouças Guedes / UNESP**

---

### RESUMO

Este artigo se propõe uma análise do trabalho da artista norte americana Cindy Sherman a partir do conceito de fantasmagoria de Walter Benjamin. Para realizar uma fundamentação mais consolidada sobre o termo, serão considerados outros conceitos como o fetichismo da mercadoria, a cultura do espetáculo e o conceito de vivência de Benjamin, bem como outros pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Benjamin. O desenvolvimento do artigo busca interpretar, a partir de análises de imagens, como o conceito de fantasmagoria é ao mesmo tempo base para interpretação como também é sustentado pelo trabalho de Sherman.

### PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin; Cindy Sherman; Fantasmagoria; Fotografia

### ABSTRACT

*This article proposes an analysis of the North American artist Cindy Sherman's work, based on the concept of phantasmagoria by Walter Benjamin. In order to provide a more consolidated foundation on the term, other concepts such as the fetishism of merchandise, the culture of the spectacle and the concept of Benjamin's experience will be considered, as well as other researchers who have studied Benjamin's work. The development of the article seeks to interpret, based on image analysis, how the concept of phantasmagoria is both a basis for interpretation and is also supported by Sherman's work.*

### KEYWORDS

Walter Benjamin; Cindy Sherman; Phantasmagory; Photography

No livro das Passagens, Walter Benjamin utiliza, pela primeira vez em seus escritos, o conceito de fantasmagoria, em geral para se referir à modernidade ou aspectos da modernidade. A este termo são atribuídas muitas possíveis interpretações por parte de estudiosos de Benjamin, uma vez que o próprio autor não fornece uma única definição, e também pelo fato de o termo fantasmagoria aparecer na obra das Passagens em contextos que sugerem uma multiplicidade de leituras. Para Rolf Tiedemann (2009, p.23) a ideia de fantasmagoria se relaciona diretamente com o conceito de fetiche da mercadoria de Marx, onde ela representaria a transfiguração do produto que tem um valor de uso, para uma mercadoria que tem seu valor definido por parâmetros abstratos e subjetivos.

Para Benjamin, a fantasmagoria tem seu início marcado pelas Exposições Universais, a primeira tendo ocorrido em 1851 em Londres, "As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual o seu valor de uso passa para um segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se" (BENJAMIN, p.44, 2009).

As exposições universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, eram grandes exibições de produtos da indústria e de novas tecnologias, por onde o público poderia circular e admirar as novidades do mercado. Em "Paris, capital do século XIX – Exposé de 1935" Benjamin estabelece 6 objetos históricos nos quais identifica o conceito de fantasmagoria para descrever características de espetáculo, a saber: "a fantasmagoria da cultura capitalista", "a fantasmagoria do interior", "a fantasmagoria da história cultural", "a fantasmagoria do espaço" e "a Comuna põe um fim à fantasmagoria que paira sobre os primeiros anos do proletariado". Benjamin utiliza a ideia de fantasmagoria em contextos distintos de modo a permitir diferentes interpretações e até uma possível transfiguração do próprio conceito.

A este respeito, o filósofo e pesquisador Jaeho Kang (2009), desenvolve em seu artigo "O espetáculo da modernidade" uma reflexão sobre a obra de Benjamin, que refuta a ideia de Tiedemann sobre o conceito de *fantasmagoria* ser apenas uma outra palavra para aquilo que Marx chamou de fetichismo da mercadoria, e propõe uma interpretação mais complexa. Kang também observa em Benjamin uma associação entre a ideia de fantasmagoria e a noção de imagem.

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela

produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar sua cultura corresponde como ao conceito de fantasmagoria. (BENJAMIN, p.711, 2009)

É possível notar a aproximação entre a ideia de fantasmagoria, e a relação investigada por Kang entre fetichismo da mercadoria e o caráter mágico/ilusionista de uma sociedade recém industrial, engajada na busca por atividades que entretivessem a população. Segundo Kang “Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo.” (KANG, p.228, 2009).

Além de ter sido profundamente explorado por Benjamin, o termo *fantasmagoria* aparece em diversos outros autores, e teria sido utilizado pela primeira vez no século XVIII pelo físico belga Etienne-Gaspard Robertson, ao tentar descrever fenômenos ópticos ocasionados pela utilização de lanternas, um “espetáculo de fantasmas” como ele próprio descrevia, um tipo de demonstração pública feita pela primeira vez em 1797 em Paris.

Kang cita em seu artigo, menções à palavra *fantasmagoria* em autores como Edgard Allan Poe, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire, sempre em referência à sensação de ilusão ou a presença de um ausente. No entanto o autor sugere uma interpretação ainda mais complexa relacionando a fantasmagoria com o conceito de vivência de Benjamin. “A experiência [Erfahrung] é fruto do trabalho, a vivência [Erlebnis] é a fantasmagoria do ocioso.” (BENJAMIN, p.840, 2009), Willi Bolle fornece no livro das Passagens uma explicação clara do que seriam estes conceitos para Benjamin: experiência significa viajar, atravessar, está diretamente relacionado com tradição e continuidade, enquanto vivência é algo espontâneo e descontínuo. Sendo assim, é possível entender *fantasmagoria* como algo que estaria relacionado ao modo de vida do espectador não crítico, uma espécie de contemplação anestesiada, a percepção contaminada de um sujeito passivo, que vive sua existência através do consumo de imagens.

Cindy Sherman<sup>1</sup> produz sua primeira série fotográfica *Untitled film still* com a qual ganha reconhecimento da crítica entre 1977 e 1980. Esta é ainda hoje sua série mais aclamada, constituída de 70 imagens em preto e branco de mulheres (interpretadas pela própria Sherman) caracterizadas a partir de estereótipos femininos, americanos e europeus típicos dos anos 1970, imagens, de modo geral, levemente contrastadas e granuladas remetem a frames de cinema, como se tivessem sido extraídas de algum filme clássico do cinema hollywoodiano, assim também transmitem uma certa familiaridade.



Figura 01. Cindy Sherman, Untitled #10, 1978.

Ao mesmo tempo em que as personagens aparecem quase sempre sozinhas na cena, existe em algumas ocasiões, a sugestão de uma presença no extraquadro, alguém ou algo que não se pode ver. Este ser ausente, esta presença sugerida poderia ser definida como uma espécie de fantasmagoria, uma vez que atua como um elemento tão importante quanto impalpável, é difícil afirmar qualquer coisa sobre ele, ao mesmo tempo em que não se pode ignorá-lo. Esta presença se dá, principalmente pelo olhar de Sherman que parece quase sempre encarar este alguém, é reforçada pelos contextos ou pelos cortes e enquadramentos. Talvez este seja o primeiro traço do estranhamento que poderá ser visto ao longo de todo o seu trabalho fotográfico, as cenas mostram um “entre ato” em que Sherman aparece logo após ou pouco antes de algo efetivamente acontecer.

Em *Centerfolds* (1981), trabalho produzido para a revista *Artforum* no ano seguinte, é possível observar um salto quanto à linguagem fotográfica. As imagens desta série surpreendem por serem as primeiras fotografias coloridas da artista, além de todas seguirem um padrão no formato horizontal de proporção 2x1, o que faz remeter ainda mais seu trabalho ao cinema.<sup>2</sup> Nestas imagens, o elemento que seria potencializado, está predominantemente na atuação de Sherman como atriz, nas



suas expressões, faciais e corporais, muitas vezes de tensão e medo, um olhar que revela muito pouco sobre o que poderia ter acontecido ou estar por acontecer com a personagem, mas ainda assim, já é possível perceber uma atmosfera de violência, que anos mais tarde seria escancarada, mais especificamente nas imagens produzidas entre 1985 e 1992.



Figura 02. Cindy Sherman. Untitled #91, 1981.

Em *Centerfolds* é possível perceber aquela fantasmagoria que já estava anunciada em *Untitled film stils*, porém agora de modo ainda mais intenso. As personagens interpretadas por Sherman aparecem sempre em ambientes internos, deitadas ou sentadas, como se estivessem à espera de algo, ao mesmo tempo em que desprendem uma energia de vulnerabilidade muito maior do que na série anterior, também são fortes como sobreviventes, nas palavras de Laura Mulvey "Elas emanam vulnerabilidade e disponibilidade sexual como heroínas/vítimas apaixonadas em um melodrama açucarado" (MULVEY, p.142, 2019). No entanto parte do público interpretou negativamente a escolha de Sherman por retratar de forma (por vezes) suave ou até glamorosa, personagens femininas em posições de vitimização, e por algum tempo a artista foi questionada a respeito de sua posição no movimento feminista e sobre de que modo sua produção não poderia estar reforçando certos estigmas impostos por uma sociedade machista e patriarcal. A resposta veio aos poucos, nas suas produções que se deram a partir de 1983.



Figura 03. Cindy Sherman, Untitled #137. 1983.

Neste ano Sherman produz a série *Fashion*, trabalho comissionado pela revista Vogue francesa, Sherman fotografa para marcas como Balenciaga, Jean Paul Gaultier, Comme des garçons, entre outras. É nesta série que os elementos mais bizarros começam a surgir. Um ponto que merece ser destacado aqui, é o fato de esta ser a série na qual o elemento do fetiche se mostra mais explicitamente, pelo fato de se tratar de um trabalho que faz menção direta a indústria da moda, Sherman constrói suas personagens a partir do que poderia ser considerado o extremo oposto da imagem da beleza, do glamour, ou de qualquer conceito relativo à imagens que normalmente se tem da alta costura.

As imagens sugerem que a oposição binária ao corpo perfeito da manequim é o grotesco, e que o corpo suave e liso, polido pela fotografia, é uma defesa contra um corpo estranho, inquietante e desconfortável. A



partir dessa perspectiva, a superfície do corpo, tão cuidadosamente apresentada nas fotografias iniciais, parece se dissolver para revelar uma monstruosa alteridade por trás da fachada cosmética. Um “alguém” que parecia espreitar em algum lugar na topografia fantasmática da feminilidade começa, por assim dizer, a se solidificar. (MULVEY, p.144, 2019)

É então, em 1985 que Sherman dá início a sua fase mais grotesca, as fotografias feitas para as séries Disaster e Fary Tales, marcam seu gradual afastamento como modelo, a constante em seu trabalho até este momento. O espectador familiarizado por sua obra ainda busca encontrar a figura de Sherman, num reflexo, ou no fundo desfocado da imagem, sua presença vai se rescindindo aos poucos, na medida em que surgem novos elementos, restos de comida, alimentos em decomposição, vômitos, sangue e outros fluídos corporais, “Esses traços representam o fim da linha, a substância secreta dos fluidos sexuais que os cosméticos foram criados para esconder. A topografia do exterior/interior está esgotada” (MULVEY, p.144, 2019).



Figura 04. Cindy Sherman, Untitled #175, 1987.

Em seu artigo intitulado A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman, Laura Mulvey, já no título, se utiliza do conceito de fantasmagoria, no entanto não deixa clara a referência Benjaminiana. Mulvey parece atribuir esta carga “fantasmagórica” ou “fantasmática” sobretudo à presença dos elementos tidos como repulsivos na obra de Cindy Sherman, para se referir ao corpo feminino, e se apoia em pesquisas da área da psicologia como Freud e Julia Kristeva. Mulvey afirma que o

fetichismo é fundamental para Freud, para demonstrar que ideias antagônicas ou dialéticas podem ser sustentadas pela psique, através de um processo de negação.

Mais especificamente, em “desfetichização do corpo feminino” Mulvey trabalha a ideia de fantasmagoria do espaço a partir de uma estética feminista, refletindo sobre “a questão da fonte ou origem dessa fantasmagoria do corpo feminino e, em segundo lugar, como pode ser analisado. Sherman descreve um espaço fantasmático, projetado sobre e depois no corpo feminino.” (MULVEY, p145, 1991). Neste ponto, parece haver uma maior aproximação de sua leitura ao conceito benjaminiano, uma vez que aqui, ela trabalha a ideia de o corpo feminino ser “desfetichizado” por Sherman, na medida em que se utiliza de elementos do espectro do estranho, que distanciam suas imagens da representação fetichizada do corpo.

"Mas a "fantasmagoria" de Mulvey transforma essa Verdade em sua dimensão psicanalítica e a mostra como mais um avatar do fetichismo. Para a verdade que foi procurada por trás do véu, a verdade pela qual a mulher-como-fetich agora funciona como sintoma, é a verdade da ferida infligida por uma castração fantasmagórica." (KRAUSS, p.192, 1993)

Para Mulvey, existe também uma carga fantasmagórica na leitura da obra de Sherman quando lida sob a forma de um todo. A respeito da retrospectiva da artista na Whitechapel Art Gallery em 1991 e de uma exposição ocorrida na Saatchi Gallery em Londres no mesmo ano “O visitante que alcança as imagens finais e depois retorna, invertendo a ordem, descobre que, com a retrospectiva do que estava por vir, as primeiras imagens são transformadas.” (MULVEY, p.139, 1991). Este ponto é algo realmente surpreendente para o visitante que percorre uma retrospectiva de Cindy Sherman, ou que consegue ter contato com seu trabalho na íntegra em livros e publicações. A impressão é de que nas primeiras séries de Sherman, já havia uma anunciação do que estaria por vir, como se nelas já estivesse contido parte do bizarro ou do grotesco que poderia se ver nas séries feitas a partir de 1983.

Na medida em que Sherman escancara o teor crítico em sua obra, ela modifica o entendimento que se pode fazer de suas primeiras séries. O caráter fetichista das mulheres que ela incorpora, romântica e estereotipadamente em *Untitled film stills*, aparece de forma ambígua na medida em que as imagens causam um certo grau de estranhamento, apesar de serem esteticamente agradáveis, elas contêm uma atmosfera de incômodo que, conforme já demonstrado, faz com que as imagens possam ser entendidas como fantasmagoria.

O que Benjamin aprendeu da ênfase de Marx no fetichismo é que a experiência da cultura da mercadoria é menos semelhante à reflexão



"mecânica" do que a atributos "ambíguos". Benjamin enfatizou bastante o tema da ambiguidade incorporada no significado do fetiche, que se opõe ao conceito de ideologia. Mas ainda mais importante é o fato de que a apropriação de Benjamin da introdução de Marx do conceito de fetichismo o levou a revelar sua concepção específica da estrutura social. (KANG, p. 229, 2009)

Ao analisar as imagens de Sherman, é possível reconhecer todas estas etapas de entendimento pelas quais a própria artista demonstra ter passado. Sua trajetória mostra uma evolução notável, tão didática que parece deixar pistas como se tivesse sido premeditada. O trabalho de Sherman se mantém atualizado com as noções de fetiche correspondentes ao seu próprio tempo<sup>3</sup>, este fator também ajuda a demonstrar como a palavra *fantasmagoria* transcende períodos históricos. Ainda que para Benjamin o conceito estivesse associado com as formas da indústria do entretenimento do início do século XIX, como as passagens, feiras industriais, lojas de departamentos, panoramas, etc, o conceito é facilmente aplicável hoje, relacionando a ideia de espetáculo com formas de entretenimento: "A fantasmagoria na obra de Benjamin ilumina aqueles aspectos ambíguos da experiência coletiva, expressos como fenômeno cultural e condicionados por uma forma particular de avanço tecnológico" (KANG, p.230, 2009).

## Notas

---

<sup>1</sup> Cindy Sherman é uma artista visual internacionalmente consagrada. Nascida em Glen Ridge (New Jersey) em 1954, iniciou sua trajetória nas artes quando estudava pintura e logo depois fotografia na Buffalo State College em 1976. No mesmo ano iniciou uma série de exposições coletivas e individuais em diversas cidades dos EUA e da Europa, e rapidamente obteve a atenção de pessoas influentes no mundo da arte. Hoje vive e trabalha em Nova Iorque. Sua produção é predominantemente composta por auto-retratos e organizada em séries: *Untitled film still* (1977-1980); *Centerfolds* (1981); *Fashion* (1981-1984); *The fairy tales* (1985); *Disasters* (1986-1989); *Sex pictures* (1992); *History portraits* (1988-1990); *Fashion and surrealism* (1993-1999); *Head-shots* (2000-2002); *Clowns* (2003-2004); *Balenciaga* (2007- 2008) *Society portraits* (2008) *Murals and landscapes* (2010-2012).

<sup>2</sup> No cinema, a proporção 2x1 é amplamente utilizada e conhecida como Cinemascópio (ou cinemascope)

<sup>3</sup> Atualmente a artista mantém uma conta no instagram onde tem publicado periodicamente seu trabalho mais recente, autorretratos altamente modificados por softwares.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens/Walter Benjamin**. Organização da edição Brasileira Willi Bolle. Imprensa oficial - São Paulo: 2009.

---

KANG, Jaeho. **O espetáculo da modernidade**. A crítica da cultura de Walter Benjamin. Tradução de Joaquim Toledo Júnior. Novos estud. - CEBRAP no.84 São Paulo 2009

KRAUSS, Rosalind. **Cindy Sherman 1975 - 1993**. Rizzoli New York 1993.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

MARKUS, Gyorgy. **Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria**. New German Critique, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin, (Spring - Summer, 2001)

MULVEY, Laura. **A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman**. The new left review. Jul/ago 1991.

SHERMAN, Cindy; MULVEY, Laura. **Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman**. Publicado em 28 jun. 2019. Acesso em 01/09/2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982) *in*: BENJAMIN, Walter. **Passagens/Walter Benjamin**. Organização da edição Brasileira Willi Bolle. Imprensa oficial - São Paulo: 2009. p.13-33.

### **Flavia Rebouças Guedes**

Mestranda em artes visuais pela UNESP e Bacharel em fotografia pelo Senac, atua como docente de fotografia nos cursos técnicos e livres do Senac, tendo ministrado cursos de curta duração no Sesc-SP e no trailer do Cidade Invertida. Como fotógrafa participou de exposições no Mube, Galeria Olido, entre outros. Foi artista residente no atelier do fotógrafo Eustáquio Neves em Diamantina - MG em 2012 e 2016. Contato: [flavia.guedes@unesp.br](mailto:flavia.guedes@unesp.br)