UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

FLÁVIA TRESINARI BERTINATO

A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas

Versão Corrigida

(a versão original se encontra disponível tanto na Biblioteca da
Unidade que aloja o Programa quanto na Biblioteca Digital de Teses e
Dissertações da USP (BDTD)

São Paulo 2013

FLÁVIA TRESINARI BERTINATO

A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo 2013

Ficha Catalográfica

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — ECA/USP
BERTINATO, Flávia Tresinari

A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — ECA/USP, 2013. 192 p.
Dissertação (Mestrado) — Departamento de Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — ECA/USP, 02/09/2013.
Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

1. Stan Douglas 2. Cindy Sherman 3. Arte Contemporânea 4. Procedimentos de construções 5. Montagem

Banca Examinadora

São Paulo,

Resumo

Esta pesquisa tenciona investigar a produção artística de Cindy Sherman (1954-) e Stan Douglas (1960-), partindo da observação dos procedimentos por eles adotados para a produção de suas obras e de seu interesse comum pela natureza da cultura de massa. Pretende-se, ainda, evidenciar os tipos de convenções próprias dos suportes das mídias utilizados para suas imagens e o *modus operandi* que as mantêm. *Grosso modo*, entende-se por imagens subsidiadas pela mídia de massa aquelas que são expostas visando ao acesso em grande escala e de forma imediatista.

Palavras-chave: Stan Douglas. Cindy Sherman. Procedimentos de construções. Montagem. Repetição. Looping.

Abstract

This study aims to shed light on the work of Cindy Sherman (1954-) and Stan Douglas (1960-), and proposes as its start-point not only the procedures that have been used by both of the artists in their creative process, but also the interest they have demonstrated in the mass culture as a subject for their work. In addition to that, we intend to evince the type of conventions specific to the media in relation to its images and their *modus operandi*. By and large, it is well known that the repertoire of images subsidized by mass media correspond to those exposed in order to provide immediate access and in large scale.

Keywords: Stan Douglas, Cindy Sherman, building procedures, montage, repetition, looping.

*Ao meu pai
in memoriam*

Agradecimentos

À Sônia Salzstein, pela orientação e, sobretudo, por ter favorecido o amplo campo de possibilidades investigativas na pesquisa. Pela sua sincera generosidade e sabedoria, muito obrigada.

Aos professores Carlos Fajardo e Heloísa Espada, pelas atenciosas e importantes considerações no Exame de Qualificação.

Ao Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao amigo Thiago Honório, pela amizade sempre presente e sua força contagiante.

Ao Luiz Thomazi, pela parceria valiosa.

Ao Zansky, pelo projeto gráfico deste volume.

À Rosana (Libelus) pela encadernação.

À Tais Ramirez, pela colaboração.

Às amigas Andreia Yonashiro e Camila Aida, pela cumplicidade.

Ao Oscar Cesarotto, por acompanhar as minhas reflexões mais oscilantes.

Às queridas irmãs, Paola, Fernanda e Nicole Bertinato.

Às ex-assistentes Daniela Fajer, Rebeca Chiarini Alcântara e Mariana Alonso, pela convivência e trocas.

À Cristiane Amaral e Valquíria de Lima Garcia pelos convites para participar de projetos animadores para a interlocução do material aqui realizado.

A João Romantini, Rogério Pereira Barbosa, Karen de Picciotto, Monica Huambo, Mariana Lacerda, Marina Oruê, Polly Rosa, Adriana Hiller, Gerty Saruê, Vanderlei Lopes, Marghê, Rita Furlan, Denilson Mayrink e Paula Yonashiro, pela alegria de tê-los por perto.

Sumário

Introdução

.....	19
• 1 Procedimentos de construções	25
• 2 Cindy Sherman	34
• 3 Stan Douglas	38
• 4 O mundo das aparências	44

1

A Construção da cena:

• Cindy Sherman e Stan Douglas

• 1 O mecanismo interno da construção.....	51
• 2 Uma estrutura realista.....	54
• 3 A repetição de símbolos culturais.....	56
• 4 A repetição de características formais.....	58
• 5 O documento histórico.....	60
• 6 Um fim aparentemente interminável.....	64
• 7 O instrumental mecânico como parte constituinte e mutante da narrativa	71
• 8 A estrutura da repetição em Stan Douglas.....	78
• 9 Cinema, publicidade e televisão: clichês e gêneros	83

• 10	Mito e espetáculo	90
• 11	O mundo da aparência em Cindy Sherman.....	92
• 12	<i>Stills</i> de cinema (cartaz e revista).....	98
• 13	Tipos humanos e estereótipos.....	100
• 14	O quadro e o enquadramento.....	105
• 15	Depósito de estilos e repertório de gestos e símbolos	117
• 16	O corpo presente.....	121

2. História de segunda mão

.....	127
• 1 Stan Douglas e Vancouver, Berlin, Detroit	132
• 2 Abbott & Cordova, 7 August 1971, 2008	141
• 3 Ballantyne Pier, 18 June 1935, 2008	152

Considerações finais

.....	161
-------	-----

Bibliografia consultada

.....	178
-------	-----

Introdução:

Páginas Anteriores

(à esquerda)

Stan Douglas

Hors-champs, still

1992

(à direita)

Cindy Sherman

Untitled #382 (from Murder

Mystery)

1976-2000

19 × 12.7cm

Proponho, na presente pesquisa, o estudo do particular modo com que Stan Douglas (1960), em sua produção, lida com narrativas históricas, na maioria das vezes, alusivas à sua cidade natal, Vancouver, trazendo à tona densas combinações de relações entre manifestações sociais remotas em sua intrincada articulação com a atualidade. Stan Douglas abarca extratos de narrativas que sobrevivem e que fazem valer os seus interesses próprios, às expensas da manutenção realizada por esferas políticas, sociais ou mercadológicas. Neste exercício, o artista também lida com narrativas históricas outras, que foram esmaecidas, silenciadas e que perderam interlocutores no presente.

Interessa-me, contudo, enfatizar a adoção, em sua produção artística, de recursos tecnológicos de edição para os vídeos em espaço expositivo (o *looping* com permutabilidades de variações) e para as fotografias com forte apelo da linguagem publicitária. Como pretendo demonstrar, o trabalho de Stan Douglas evidencia gestos coreografados de figurantes/personagens e emprega elementos declaradamente saturados de significados diretos, dispensando grandes mediações para a sua apre-

ensão. Isso porque o artista em questão articula significados prontos extraídos da cultura popular, mitos, figuras alegóricas, *clichês* de gêneros televisivos e cinematográficos. Os próprios mecanismos comerciais de grande alcance público, a exemplo do meio televisivo e do *outdoor*, constituem o lugar, por excelência, de sua obra.

Na pesquisa, interessa-me igualmente e, a par das enunciações acima apresentadas, as fotografias de Cindy Sherman (1954), em especial, no concernente à assimilação de decantações e sobreposições de significados lançados pela indústria de entretenimento e mídias diversas. Cindy Sherman e Stan Douglas fazem parte de uma geração de artistas coetânea ao advento da televisão, quando a cultura de massa viceja como um fenômeno social. Traço biográfico notável na produção de ambos, em especial se considerarmos, em suas produções, os significados por eles capturados da cultura e da história, capazes de proporcionar ao espectador a falsa sensação de familiaridade com o conteúdo.

Mesmo entendendo que a produção de ambos os artistas possa apresentar afinidades, ao menos na formação, não deixaria de ser um desafio perscrutá-las em justaposição. Não que, com este exercício, a retomada à produção de Sherman, vis-à-vis à obra de Stan Douglas, não a colocaria em novas contingências. Porém, não é esta a ideia norteadora de minha pesquisa. Como também, não se trata de endossar o comentário do próprio Stan Douglas, quando diz ser Sherman uma das artistas que mais o “influenciou”. Pois não pretendo, na pesquisa, defender uma linha historicista de continuidade de questões de um para o outro, tampouco prosseguir com a própria ideia de “influência”.

I A íntegra da afirmação, datada de 1988, se encontra disponível na pág.174 desta dissertação.

Cindy Sherman
1978
Untitled Film Still #25
19,2 x 24 cm

Ademais, na obra de Stan Douglas constata-se a preeminência de uma temática pautada na história. Isto é, o artista inicia a sua produção partindo da revisão e reconsideração de acontecimentos sociais de determinados lugares.

Cindy Sherman, por sua vez, especialmente se consideradas as obras que produziu entre os anos 1976 e 2008, atenta-se às construções de “feminilidade” e de “imagem de mulher” pela indústria iconográfica (moda, cinema, publicidade, pornografia). Mas, diferentemente, como argumenta parte de uma vertente da crítica feminista atenta à obra de Sherman, a reiteração de estereótipos e convenções de imagem de mulher em sua produção não confirmaria uma aderência conformista em relação à mulher projetada pela mídia. Pelo contrário, em suas fotografias, a artista problematiza o consumo destas, evidenciando elementos teatrais e convocando a atenção, inclusive, para a própria ideia de construção, de arranjo, de simulação, de representação.

O principal ponto de inflexão desta pesquisa consistiu em lidar com imagens e convenções atinentes à fatura artística de Douglas e Sherman, com vistas a extrair suas potências e evidenciar, neste percurso, as estruturas que as subsidiam.

Em suma, a pesquisa concentra-se na análise de dois *modi operandi* o que justifica a importância por mim atribuída, seja aos aspectos do processo de produção, edição e montagem de suas fotografias e vídeos, como o serialismo e o *looping*, seja aos seus elementos internos, que advêm do cinema, televisão e teatro, a saber, personagens, figuras alegóricas, quadro, cena, gesto, a concepção de corte, enquadramento, planos e gêneros. A partir destes elementos elencados, é possível identificar aspectos que parecem garantir-lhes um lugar especial na produção crítica sobre o presente.

A obra de Sherman, desde o final dos anos 70, foi teórica e criticamente notável. Ao longo de seus 30 anos de carreira, diferentes vertentes da crítica desdobram-se, com contornos porosos, entre leitura *Feminista*, *Pós-moderna*, *Psicanalítica* e *Pós-Estruturalista*.

Entre estas, se destaca o instigante ensaio de Rosalind Krauss, *Cindy Sherman: Untitled*², no qual a autora procede a uma análise detida dos elementos: gesto da personagem, iluminação, enquadramento (recorte fotográfico) e a inscrição do olhar do outro no interior das relações dos elementos dispostos no quadro. Trata-se, no caso deste último, de um aspecto fundamental para a concepção de “cena”. E, embora seja um ensaio que catalisa reflexões especificamente em torno da série fotogrâ-

2 KRAUSS, Rosalind. Cindy Sherman: Untitled. In: BURTON, Johanna (Edit.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 97-141. October Files, 6.

fica de Cindy Sherman produzida entre 1977 e 1980 (*Untitled Film Still*), o texto subsidia pautas investigativas e metodologia de trabalho não somente relevantes para o trato com a obra da artista, como também com a obra de Stan Douglas.

Este método adotado correspondeu a uma estratégia de desvio de aplicabilidade imediatista de conceitos, estes tão fácil e oportunamente elaborados pelo mercado que os absorvem, sabendo que o contrário, também, acontece. Desta forma, a pesquisa aproxima-se, em muito, de um recorte de autores, como Rosalind Krauss, vinculados ao estruturalismo. Yve-Alain Bois, evocando Barthes, tece o seguinte comentário:

Os conceitos precisam ser moldados a partir do objeto investigado ou importados de acordo com a exigência específica daquele objeto; [assim como] a principal ação teórica é definir esse objeto, não o contrário. Para definir um objeto é preciso conhecê-lo intimamente (BOIS, 2009, p. 15).

O termo “construção”, incluído no título da dissertação, “A construção da cena”, anuncia este exercício: a consideração da função construtiva do objeto. Isto é, a ênfase na relação entre os seus elementos internos, *pari passu* ao exame detido destes, da unidade fechada da obra, para o lançamento de um significado externo a ela. A pesquisa, então, considerou a obra de arte *per se*, como o objeto primeiro do exercício do estudo, partindo da análise estrutural dos elementos que a constituíam, para a posterior elaboração e interação de problemas a ela relacionados.

int.1

Procedimentos de construções

Apesar do contraste existente entre os trabalhos Cindy Sherman (1954-) e Stan Douglas (1960-), as lógicas e estruturas internas em suas produções apresentam como sugestivo ponto de afinidade o procedimento da repetição, estando esta fundamentada em dois aspectos: por um lado, a repetição de imagens do universo da mídia de massa, e, por outro, a repetição nas formas compositivas e estruturais, a exemplo do *looping*, do serialismo ou o compartilhamento de uma unidade de composição nas séries fotográficas.

Cindy Sherman
1980
Untitled Film Still #55
19,2 x 24 cm

Em vista do exposto, a presente dissertação propõe investigar os procedimentos adotados por ambos os artistas para a produção de suas obras, sem, contudo, descurar de seu interesse comum pela natureza da cultura de massa. Trata-se, ainda, de evidenciar os tipos de convenções próprias dos suportes das mídias para com as suas imagens, bem como o *modus operandi* que as mantêm.

O estudo das obras desses artistas tem como intuito a formulação de enunciações quanto aos procedimentos de construções em que transitam elementos do cinema, televisão e teatro, a saber, personagens, figuras alegóricas, quadro, cena, gesto, a concepção de corte, enquadramento, planos e gêneros. Com igual interesse, dirijo a atenção para os procedimentos de montagem, por exemplo, quando Cindy Sherman recorre, em um de seus grupos trabalhos nomeados *Untitled*, à uniformidade na relação temática e aspectos compositivos. E, em Stan Douglas, a atenção aos procedimentos de montagens, também concernentes à repetição que produz em seus vídeos o *looping*, bem como combinações variáveis a partir de uma única cena fílmica.

A hipótese central da pesquisa sustenta que as obras de Cindy Sherman e Stan Douglas insistem no exercício de compreensão de sua atualidade histórica, mesmo em um momento caracterizado pelo esmaecimento do peso da arte como fonte de referência à historicidade. A noção de “repetição” que suscito seria o meio cujos artistas fissuram a evidência de um mundo fadado à simulação.

Cindy Sherman e Stan Douglas desmontam os arranjos internos de suas obras, desvelando os mecanismos e elementos sobre os quais estão as estruturam. Por exemplo, a autoconsciência de Sherman acerca de noções de enquadramento, quadro e cena, para lembrar alguns, ao operá-los. As fotografias colocam-se prontamente como construções: o cabo de disparo da máquina denunciando a própria artista no papel de seus personagens em *Untitled (Bus Riders)* e *Untitled (Murder Mytery People)*, o palhaço sob o excesso de maquiagem que carrega o nome “Cindy” bordado na jaqueta em *Untitled #413 (Clowns)*, a exposição compartilhada de tipos de mulheres que transitam no cinema comercial em

Leos Carax
Holy Motors
 2012
 116 min.

Untitled Film Stills. Por assim fazer, cada qual desmonta, também, as camadas constitutivas de formação das coisas externas a elas, quer seja na publicidade, no cinema, na televisão e na história gerada, e que são dadas como natural.

Durante a vigência de minha pesquisa, tive contato com referências outras (espetáculos, cinema e exposições) que proporcionaram reflexões sobre tais aspectos teatrais, contribuindo para o desenvolvimento dos capítulos a seguir. Apesar destas referências não terem tido destacado espaço dentro de meu texto, vale a menção às pautas investigativas proporcionadas:

- o filme *Holly Motors*, de Leos Carax, 2012, em que o protagonista, Oscar, cumpre uma demanda de trabalho que requer a contínua atuação de tipos, personagens, entre esses, o executivo, o mendigo, o louco, o pai de família, o traficante ou cobaia de pesquisa tecnológica de ponta. Oscar, um ator em constante mutação, quando não representa a serviço de uma instância maior oculta, é o sujeito exaurido da própria representação. Da limusine guiada por uma colega de trabalho, motorista, o ator compõe seus personagens com adereços, apliques, maquiagem e figurino. A cada parada, Oscar salta para um contexto de cotidiano (um quadro) na cidade de Paris, mediado por relações imediatistas e caricatas com outros que sabemos, por fim, estarem representando tanto quanto. O filme esteve em circuito comercial na cidade de São Paulo no segundo semestre de 2012;
- a exposição *Tutto Fellini*, que ocorreu em São Paulo, no SESC Pinheiros, em parceria com o Instituto Moreira Salles, também no segundo semestre de 2012. De maior interesse, a mostra revisitou a obra de Federico Fellini (1920-1993) apresentando cartazes, entrevistas, documentos inéditos, campanha para televisão, desenhos do próprio diretor. Chamo a atenção, contudo, para registros de *casting* de atores e, nestes, para o cálculo dos gestos e formas de lidar diante da câmera, de modo a convencer na primeira instância, serem merecedores da oferta de algum personagem. Foi inevitável a rápida associação com as séries *From Bus Riders* e *From Murder Mystery*, de Sherman, que discuto nesta pesquisa. Nas fotografias de Fellini e de Sherman os personagens se bancam, se sustentam independentemente de qualquer outro elemento compartilhado no interior

do quadro. A parede de fundo é neutra e qualquer outro elemento é simplesmente dispensável. De igual interesse foram as fotografias *still* realizadas durante as gravações dos filmes de Fellini, que se ocupam em perspectivas e pontos de vistas deslocados do quadro principal da cena. E, as fotografias dentro de estúdios, revelando inúmeros elementos ao redor da atuação dos personagens. Estas fotografias denunciam aparatos técnicos, iluminação, artifícios e cenários que, sob uma lógica de distribuição e combinação, determinam dois espaços distintos: a representação e o olhar externo a ela;

- e, ainda, o espetáculo *Os Náufragos da Louca Esperança*, do Théâtre du Soleil, apresentado no SESC Belenzinho em 2011, e a dinâmica de seus personagens que transitam da representação para a atuação externa a ela, com a preparação da plasticidade dos acontecimentos, estando, eles mesmos, no próprio palco. Com isso, os artifícios da representação são declaradamente expostos, desde a passagem de um quadro para o outro, quando evidenciam a fragilidade dos materiais empregados e a superficialidade dos volumes (arquitetura de fachada), o movimento mecânico de máquinas e forças da natureza, ventania e maré alta do mar, resultantes da gesticulação humana.

Cindy Sherman
*Untitled #385 (from Murder
Mystery)*
1976–2000
19 × 12.7 cm

Pina Gualandri, ensaio de figurino para o papel da prostituta Mathilde, *Noites de Cabíria* (Federico Fellini), 1957.

Cindy Sherman

Untitled #379 (à direita) e Untitled #389 (à esquerda)
(from *Murder Mystery*)

1976–2000

19 × 12.7 cm

Cindy Sherman

O olhar em retrospecto sobre a obra de Cindy Sherman perpassa abordagens como “identidade”, “estereótipo”, “a imagem da mulher construída pela mídia”, “o clichê cinematográfico”, em suma, a maioria das situações as quais a que ela se refere localiza um imaginário comum compartilhado.

Quando não, as leituras de sua produção decalcam o fato de a própria artista estar no papel de representar “X, Y, ou Z”, para usar uma passagem do crítico Arthur Danto³.

Johanna Burton endossa a leitura da obra da artista sob o prisma da performance. A autora “detecta” a transitoriedade nas fotografias de Sherman, colocando em xeque a máxima de Barthes a respeito da especificidade do tempo da fotografia: *isso foi*. Burton discute em seu ensaio (2006) que o tempo nas imagens de Sherman é transitivo, sendo, o tempo relativo a um movimento corporal de uma ação. Para a autora,

³ DANTO, Arthur. Cindy Sherman. In: *Encounters & reflection: art in the historical present*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 120-26.

que alude aos conceitos da *Body Art*⁴ para fundamentar a análise sobre a atuação de Sherman, a obra da artista apresenta como traço característico a persistência no desaparecimento de um corpo.

Como já citado na Introdução, o ensaio *Cindy Sherman: Untitled*⁵, de Rosalind Krauss, tem contribuição valiosa para esta pesquisa. A autora parte da estrutura da semiologia de Barthes para a descrição de elementos (significantes) e da relação estabelecida entre esses, que constituem o interior das fotografias da artista.

Rosalind Krauss abarca, também, pontos de vista do debate entre mecanismo de representação de “imagem da mulher” e “imagem de mulher”, discutindo termos de Laura Mulvey⁶ sobre a construção da mulher como espetáculo realizado pelo cinema e absorvido pela publicidade, novelas e, igualmente, pela vida cotidiana.

A produção de Cindy Sherman tem uma maior projeção quando comparada à de Stan Douglas. Assumi-la como objeto de pesquisa, com efeito, implica um desafio e um exercício de reexame da obra e da vasta literatura em torno da artista.

4 A autora contextualiza suas ideias a partir de enunciações de Vertigine realizadas em *Body Art and Performance* onde são estabelecidas relações e distinções entre meios (performance e fotografia) baseadas em temporalidades: a fotografia, indiscutivelmente, somente poderia ser apresentada como o já ocorrido, enquanto a performance existiria somente no presente. BURTON, Johanna. A body slate: Cindy Sherman. In: BURTON (Ed.). *Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 2006. October Files 6, p. 212.

5 KRAUSS, 2006.

6 MULVEY, 1983. Apresentado ao Departamento de Francês da Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973.

Diante da biografia, encontraremos o reconhecimento comercial, institucional e crítico desde as primeiras empreitadas artísticas de Sherman. Para constar, a série *Untitled Film Stills* (1977-1980) foi adquirida pelo MoMA quando a artista ainda era jovem e, no ano de 2012, esse museu subsidiou uma importante retrospectiva itinerante de sua produção. No Brasil, a obra de Cindy Sherman participou de algumas exposições, tendo havido, em especial, uma individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1995. Para uma análise mais satisfatória de sua produção, apreendendo aspectos que não são passíveis de serem assimilados a partir da documentação fotográfica ou documento em vídeo consultados inicialmente, realizei, entre dezembro de 2010 e dezembro de 2012, um eixo de visitas a exposições, enfeixando: *Untitled Mural* (2010) e *Untitled 464#*, 2008, de Cindy Sherman, em *Mumok: Recent Acquisitions*, Museu de Arte Moderna de Viena; *Untitled B, C e D* (1975), Tate, Londres, e *Untitled #458* e fotografias das séries *Untitled (Old Masters, 1989)*, *Untitled (Fairy Tale, 1987)*, *Untitled (Disasters, 1985)*, *Untitled (Centerfolds, 1981)* e *Untitled Film Still* (1978-1979), *Untitled (Sex Pictures, 1992)*, *Untitled (Hollywood/Hampton Types, 2000)*, *Untitled (Clowns, 2003-2004)*, na exposição *Em nome dos artistas!*, Fundação Bienal de São Paulo, 2011. E a exposição retrospectiva *Cindy Sherman* organizada pelo MoMA no Walker Art Center, Minneapolis, 2012.

Cindy Sherman
1964-1975
A Cindy Book
22,5 x 29,8 cm

That's me,

That's me,

That's me,

That's me,

Stan Douglas

A obra de Stan Douglas, contudo, foi exposta no Brasil, em um monitor de TV com vídeo – DVD, em uma discreta sala na Bienal de São Paulo, em 2002⁷. Tal como o procedimento de Cindy Sherman em *Untitled Film Stills*, a obra de Stan Douglas comenta um outro autor. Em Cindy Sherman, como pretendo expor, trata-se de uma “cópia sem original”⁸ ao ter o cinema um depósito de estilos, símbolos e códigos prescritivos a serem saqueados, mas não com isso a realização da cópia de um filme.

Journey into Fear, 2001, de Stan Douglas, carrega no título o clássico livro de espionagem de Eric Ambler, 1940, que serviu como roteiro para o filme dirigido por Norman Foster, em 1943, e para uma segunda versão no cinema com Daniel Mann, em 1997:

7 25 Bienal de São Paulo, *Iconografias metropolitanas*, Fundação Bienal de São Paulo. Curadores: Alfons Hug e Agnaldo Farias. O meu primeiro contato com a obra do artista Stan Douglas aconteceu nesta ocasião, quando atuei no Educativo, mantendo contato direto e diário com ela.

8 KRAUSS, Rosalind. Cindy Sherman: *Untitled*. In: BURTON (Ed.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006. *October Files* 6, p. 98.

Além de evocar a memória histórica, o uso da linguagem do cinema e da televisão na obra de Douglas revela os cânones dos meios de comunicação de massa na formação dessa memória (AUGAITIS, 2002, p. 74).

A configuração de *Journey into Fear* (2001) para a Bienal de São Paulo contou exclusivamente com uma sequência fílmica, diferentemente de outras circunstâncias⁹ que compartilham fotografias em grande escala que se associam à narrativa da filmagem, acrescentando algum tipo de informação para o desfecho que, por fim, sabemos não existir. Isso porque *Journey into Fear* é uma narrativa cíclica que se repete, na qual faixas de textos desdobram-se em intercambiáveis possibilidades de combinações proporcionadas pelo programa adotado pelo artista para a edição (15 horas e 22 minutos com variações de 30 sessões de diálogos, perfazendo um tempo total de 7 horas e 40 minutos).

A tensão entre os dois personagens, uma mulher e um homem, eclode em falas instáveis, proferidas em um contêiner de um navio sobre mares tempestuosos. Desse mecanismo adotado resultam falas atribuídas aos personagens como um processo de dublagem: plantas medicinais, negociações misteriosas, interesses pessoais, especulações sobre o terceiro mundo, o petróleo. Mollêr é encarregado de zelar por uma carga valiosa e Graham é responsável por dirigir o navio, garantindo o roteiro do tripulante. Dependendo do fluxo aleatório dado ao vídeo pelo programa computacional, os protagonistas vivem uma relação

9 No mesmo ano de 2002, o artista apresentou a exposição *Journey into Fear* na Serpentine Gallery, Londres, e, em 2001, na galeria David Zwirner, Nova York. Nas duas ocasiões, as exposições do vídeo compartilharam o espaço com fotografias de estaleiros e da região do subúrbio da cidade de Vancouver, Downtown Eastside, da série *Every Building on 11 West Hasting*, 2001.

Stan Douglas

Journey into Fear,
vídeo –DVD, 15:22 minutos
por rotação, variações de
30 sessões de diálogo,
tempo total de 7h40 min.
edição de 10
2001.

de aproximação ou distanciamento, de inimizades ou de cumplicidade, contrapondo, também, versões político-ideológicas. Da narrativa, não temos uma resolução concluída ou conhecimento linear acerca do fluxo dos acontecimentos. Nela, contudo, somente temos certeza do controle de edição indiferente ao contexto.

Outra aparição pública da obra de Stan Douglas em São Paulo ocorreu na exposição *Parade: 1901-2001*, na OCA, 2001, com *Hors-champs*, 1992. A videoinstalação refere-se à performance da música *Spirits Rejoice*, 1965, de Albert Ayler e suas variações de *La Marseillaise*, executadas por quatro músicos norte-americanos, residentes na França durante o movimento *Free Jazz* do anos de 1960. O concerto é apresentado em preto e branco e em dupla-face, sobre uma tela em suspensão a partir de uma única gravação de estúdio. De um lado, a exibição dos músicos é realizada tal como nas edições convencionais, onde todos os músicos estão dentro do enquadramento da cena executando a música fluidamente.

Do outro lado, o material excluído da versão anterior é exposto: registro de pausas, lacunas e suspensões, próprias da ação de um ensaio de uma peça musical ou, ao menos, do aquecimento de instrumentos, compreendendo outro tipo de interação entre os músicos e, estes, em relação ao espaço.

O autor Scott Watson, que acompanha a trajetória do artista Stan Douglas desde suas primeiras exposições nos anos de 1980, demonstra a preocupação de pensar a obra do artista dentro do contexto recente dos artistas de sua geração em Vancouver e, na mesma proporção, estabelecer outros tipos de encontros. Em 1988 Stan Douglas atua no projeto de compilação das obras de Samuel Beckett (1906-1989), realizadas para a televisão, e Watson, como será visto ulteriormente, traz informações e mediações para pensar a obra do artista em relação à do dramaturgo. As primeiras obras do artista a receber importância foram *Television Spots*, 1987-1988, e *Monodramas*, 1991, que consistiram em

pequenas vinhetas para serem lançadas em canais televisivos, de acordo com a sua particular demanda e estrutura de linguagem.

Além das obras acima comentadas, *Journey into Fear* e *Hors-Champs*, tive a oportunidade de acessar a versão de *Monodramas* para espaço expositivo, no Walk Art Center, 2012, Minneapolis; as obras *Ballantyne Pier*, *18 June 1935*, 2008, *Abbott & Cordova*, *7 August 1971*, 2008, *Exodus*, 1975, 2012, *Old Curious Shop*, 2010, *Artist's Cabin*, 2009, e *McLeod's Books*, Vancouver, 2006 na exposição *New Pictures 7: Stan Douglas, Then and Now*, Minneapolis Institute of Arts, MIA, 2012 e, também, *Klatsassin*, 2006, na exposição *Mumok: Recent Acquisitions*, Museu de Arte Moderna de Viena, 2011.

Stan Douglas

Hors-champs

1992

Vídeoinstalação

13 min., 40 sec. cada
rotação.

int.4

O mundo das aparências

A constatação do procedimento da repetição é o passo inicial estruturador de uma matriz investigativa a respeito das obras destes dois artistas enquanto prática que problematiza a consciência da relação esmaecida de experiência entre o sujeito e seu presente. Com o intuito de explorar esta questão de equivalência entre procedimentos de produção artística de Cindy Sherman e de Stan Douglas, o modo perceptivo e a forma de viver na atualidade, a pesquisa interessa-se por Hal Foster¹⁰ e sua análise da experiência, pensando nesta relação entre o sujeito e seu presente em um sentido paradoxal: ela somente pode ser repetida compulsivamente ou, posteriormente, fragmentada¹¹.

Da exposição de Hal Foster, a experiência¹² não é experimentada, porque

¹⁰ Em especial, pela obra *This Funeral is for Wrong Corpse* (2002).

¹¹ "Today some of the most provocative novelists and filmmakers also conceive experience in this paradoxical modality - of experience that is not experienced, at least not punctually, that comes too early or too late to be registered consciously, that can only be repeated compulsively or pieced together after the fact". FOSTER, Hal. *This Funeral is for Wrong Corpse*. In: *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Nova York : Verso, 2002, p. 131.

¹² Embora seja possível estabelecer uma analogia entre a ideia de experiência, tal como proposta por Hal Foster, e o conceito benjaminiano de *Erfahrung*, faço sumariamente a menção que se segue: Benjamin, nos anos de 1930, desenvolve o conceito experiência [*Erfahrung*] a partir de sua observação da perda de uma tradição compartilhada e transmitida de pai para filho, e na forma da narrativa de fluxo comum e viva entre as pessoas durante a criação coletiva, atividade obsoleta no mundo industrial, em que o individualismo se sobrepõe ao fazer junto

ocorre cedo demais ou tarde demais para ser registrada conscientemente. O autor reflete sobre o descompasso entre o sujeito e a evolução do novo espaço da cidade, segundo o qual o ritmo da mutação do objeto não se faz acompanhar, na mesma proporção, de uma transformação de si.

O distanciamento histórico, vale destacar, figura entre os corolários desta dificuldade de o sujeito atuar em seu presente. Hal Foster se refere a uma sociedade que, pouco a pouco, perdeu a capacidade de reter seu próprio passado, ou então, a uma sociedade que não tem o passado e o futuro como uma experiência coerente. E esses aspectos de deslocamento temporal e espacial do sujeito, Foster encontra na obra *Overture* (1986), de Stan Douglas:

Ele justapõe momentos de rupturas — na experiência subjetiva, bem como na história cultural — quando outras possibilidades do eu de expressão são vislumbrados, perdidos, novamente vislumbrados (FOSTER, 2002, p. 141, tradução nossa)¹³

Hal Foster destaca a atuação de Stan Douglas com uma mídia (o vídeo) que fora projetada para o futuro e que agora serve como índice de um passado remoto, assim como o fato de o artista empregar imagens de filmes de época e, ao fazê-lo, remeter às antigas sensações, fantasias privadas e esperanças coletivas.

de uma organização comunitária, ritualística e artesanal. Paralelamente ao desenvolvimento das técnicas modernas, vê-se o deslocamento da experiência tradicional para a vivência [*Erlebnis*] do indivíduo no mundo, com a leitura dos romances que desenvolvem narrativas do indivíduo solitário e a exaustão de informações fragmentadas e desconexas impressas nos jornais.

¹³ "It juxtaposes moments of rift – in subjective experience as well as in cultural history – when other possibilities of self and expression are glimpsed, lost, and glimpsed again". Ibidem, p.141.

De igual interesse para a dissertação é a análise deste autor sobre a obra de Cindy Sherman¹⁴, na qual atenta para a absorção das convenções de tipos apresentados pela mídia de mulheres como sendo “algo apaixonadamente seu”. Extraio do autor a relação que com ela se estabelecem as características da produção cultural recente, que questiona códigos autorreferenciais da imagem e o jogo de aparências na publicidade ¹⁵.

A bibliografia aqui evocada opera na análise da atualidade, dedicando-se à constatação de suas principais características, quais sejam, o consumismo, a espetacularização na mídia, a heterogeneidade de situações às quais o sujeito é passível no dia-a-dia, o surgimento nas novas paisagens urbanas de “figurações”¹⁶ produzidas pela arquitetura desenvolvida por uma alta tecnologia, a adaptação do sujeito em um relógio temporal das coisas que caminha vertiginosamente para a atrofia da memória. Neste sentido, estabeleço como fundamentação teórica as contribuições de autores testemunhas dessa ambientação.

É com este propósito que proponho, junto à leitura de Hal Foster, a análise das mídias e da publicidade por Roland Barthes (1915-1980) e T. J.

¹⁴ Refiro-me à obra “The Expressive Fallacy” (A Falácia Expressiva), publicada originalmente em 1982, na revista *Art in America*. A edição por mim compulsada é a seguinte: FOSTER, Hal. A falácia expressiva. In: *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 100.

¹⁵ Ver “The return of the real”, 1996, em *Design and crime: and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002.

¹⁶ Esse é um fenômeno recorrente nos projetos contemporâneos, em que os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. ARANTES, Pedro Fiori. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, ano 7, v. 8, n. 16, 2010, p. 85-108.

Clark (1943-), de modo a não realizar neste exercício algum tipo de achatamento de suas ideias à medida que estudo a produção artística de Cindy Sherman e Stan Douglas.

As contribuições teóricas de Roland Barthes têm como chão histórico o momento em que a cultura de massa se transforma em um fenômeno. Nos anos de 1950 e 1960, o autor publica uma série de artigos, nos quais reflete sobre o conjunto dos meios de comunicação já estruturado em si, mas profundamente mesclado à totalidade do mundo moderno. Nos termos de Barthes, a cultura de massa atua sob certas regras, protocolos de apresentação ou injunções impostas por imperativos estritos de consumo:

A invenção dos signos é feita dentro de limites precisos, que o autor não pode transgredir, para não correr o risco de ser inteligível (BARTHES, 2005, p. 35)¹⁷.

Barthes também indica que o apelo de símbolos culturais coletivos fazendo-se de modo natural, associando ao produto ideias como “sono, sonho, elegância, euforia, infância”¹⁸ na publicidade que assegura a sua inserção e penetração na sociedade. Quando Barthes diz ser o “espetáculo” evidentemente um campo privilegiado para a semiologia, ele se refere à dissecação possível entre os elementos que compõem a publicidade da mensagem intencional nela imposta.

¹⁷ BARTHES, Roland. O problema da significação no cinema. *Revue Internationale de Filmologie*, jan.-jun. 1960. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 3 – Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005,

¹⁸ BARTHES, Roland. Sociedade, imaginação, publicidade. *Pubblicità e televisione*, RAI, 1968. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 3 – Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.105.

Em suma, Barthes convoca o leitor a observar criticamente aquilo que nos é oferecido, de forma natural, como história e que não se encontra exclusivamente na publicidade, mas no cinema, fotografia, televisão. O autor coloca-se diante de algo particular de sua época: a extraordinária preeminência da imagem na vida dos homens.

T. J. Clark (1943-) também problematiza uma das funções centrais do espetáculo, em outros termos, os poderes reais, que são as qualidades humanas “apropriadas” pelos produtores do mundo das aparências, simulando aperfeiçoá-las e superá-las. Em suas reflexões, o autor ainda considera ser sem precedentes o expressivo volume de desejáveis mercadorias que não apenas nos são ofertadas, mas nos prometem sensações reconfortantes, como aquelas tão bem sintetizadas em ideias como as de “comunidade”, “excentricidade”, “ternura”:

É uma visão que oferece aos seus adeptos uma aparente saída ao desencantamento do mundo, porque de novo promete preencher o mundo-da-vida de significados, de respostas mágicas a desejos profundos, de modelos do ter, do ser e do compreender (experimentar) o Tempo em si (CLARK, 2007, p. 320).¹⁹

Hoje, toda uma classe (predominante) de mercadorias existe para inventar uma história, um tempo perdido de intimidade e estabilidade, de que todo mundo afirma lembrar-se, mas que ninguém teve. (*Idem, Ibidem*, p. 322).

¹⁹ CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Org. Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

A bibliografia aqui compulsada ainda compreende a extensão desses aspectos quanto à administração do mundo da imagem, na crítica de arte animada com a produção dos artistas. Outros autores comporão nosso recorte teórico, bem como as vozes dos próprios artistas, Cindy Sherman e Stan Douglas, em entrevistas e depoimentos autorais.

Stan Douglas

Hors-champs

1992

Vídeoinstalação

13 min., 40 sec. cada
rotação.

Visualização: Museu
Nacional de Arte Moderna
Centre Georges Pompidou,
Paris, 1992

1.

A construção da cena:
Cindy Sherman
e Stan Douglas

O mecanismo interno da construção

Parte importante da produção artística dos anos 1960 de jovens norte-americanos que ingressaram no circuito no momento em que o expressionismo abstrato perdia importância mostra interesse decisivo pelas imagens *trouvées*. Este aspecto da produção, por sua vez, pode remeter-se ao interesse pela impressão ou menção à experiência da vida cotidiana no interior da produção, reverberando o livre trânsito da experiência artística para com a experiência mundana, e vice-versa. Quando não, este procedimento acarreta a suspensão de contornos entre a arte e a vida. Por assim fazer, a produção dos anos de 1960 recende a uma vontade realista. E isso não implica em uma arte de caráter de reportagem, tampouco a adoção de recursos de estruturas narrativas convencionais de realismo na minúcia e descrição na representação. A ideia de realismo à qual me refiro é afinada ao cinema moderno. O cinema moderno é realista ao mostrar o próprio dispositivo, acentuando o mecanismo interno de sua construção:

Eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação. É esse o poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que o acompanha. Ora, a geologia e geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo (GODARD, 1989, p. 12).

Ademais, a narrativa fragmentária com, dentre outros elementos, os diálogos fantasiosos dos personagens é outra característica do cinema moderno, se tivermos em mente a obra de Jean-Luc Godard. As falas dos personagens são elementos da narrativa e, na maioria das vezes, são escritas pelo diretor durante a filmagem, quando extrai depoimentos de seus atores. Quando Godard diz²⁰ sempre ter agido de acordo com as condições, ele se refere ao orçamento para a produção, à relação com produtores e operadores de câmeras e a circunstância de exibição do material (cinema ou televisão). Em suma, Godard lida com o não ocultamento das coisas. O que já foi classificado de alguma forma sendo uma criação de ficção é, contudo, um lado do gênero documentário.

Esta vertente da produção artística inscrita na estrutura mesma do “real” faculta ao observador, portanto, o contato com a própria “coisa”, sem mediações e encenações. E, por assim fazer, ela se diferencia da produção referida como super-realismo, onde há excesso de intuito de exposição de conteúdos ligados à esfera social, para dizer do mundo fadado às relações de aparências na obra, tal como na vida externa a ela. O

20 GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi; Notas: Miguel Marias, selec. e trad. por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

super-realismo, por conseguinte, aproxima-se do ilusionismo ao transcender aquilo que seria a sua preocupação primeira, o “real”, como aparece, no âmbito das artes visuais, na escultura de Duane Hanson ou na pintura de James Rosenquist, apenas para citar dois exemplos emblemáticos.

Jean-Luc Godard
Sympathy for the Devil
1968
110 min

1.2

Uma estrutura realista

Percorro correntes de trabalhos mais próximos de uma estrutura realista designada, a saber, por um tipo de imagem que em sua própria natureza cumpre a função de índice.

Nos termos de Rosalind Krauss, em sintonia com a definição de Charles Sanders Peirce, índice é um signo ou uma representação que tem conexão dinâmica com o objeto e não possui, necessariamente, alguma similaridade com ele. Como se sabe, na compreensão de Pierce, índice é um signo ou uma representação que nos remete ao seu objeto, não tanto por possuir qualquer similaridade ou analogia com ele, nem por estar associado às características gerais que, porventura, esse objeto apresente, e sim porque está em conexão dinâmica com o objeto individual, de um lado, e com os sentidos ou a memória da pessoa que a utiliza como signo, de outro²¹.

21 PIERCE, apud KRAUSS, 2002, p. 17.

A presente dissertação tenciona preservar as características das obras destes artistas antes da elaboração de conceitos. Ao abordar segmentos específicos de suas obras e ao encaminhar as análises, não tenho a pretensão de discutir a diferença que marca ambas as carreiras. Proponho, antes, uma reflexão dedicada à identificação das similitudes. Os comentários acerca de suas respectivas obras, assim como a seleção de questões por eles problematizadas, aparecem *pari passu* ao desenvolvimento de meu texto.

Ao estudar a obra de Cindy Sherman, me deparei com a farta literatura preocupada com a circunscrição e definição de alguns procedimentos, tais como pastiche, paródia, citacionismo e simulacro, que datam o calor do momento dos anos de 1980. A obra da artista, de grande prestígio já no começo da carreira, carreira, esteve associada, em diversas aparições, a essas

citadas nomenclaturas. Na mesma proporção, boa parte da fortuna crítica que acompanha a obra de Stan Douglas, composta por textos para galerias de arte, artigos ou publicações em livros, foi norteadada, nos anos de 1990, pelos termos citacionismo ou simulacro.

Tenho em vista a importância desta crítica que se ocupa nas definições dos termos, não descartando as suas considerações. Mas parto do exame da ideia do sentido de real em Cindy Sherman e Stan Douglas, tendo como foco de interesse a produção em fotografia e vídeo.

1.3

A repetição de símbolos culturais

Por meio de elementos estruturais de montagens, os dois artistas indagam-se a respeito da limitação perceptiva que solicita a “repetição” como possibilidade para a atuação no presente. Neste sentido, a “repetição” não se assemelha ao acaso e nem é resultado de algum sintoma de automatismo do autor da obra. A “repetição” pode ser analisada a partir das contribuições artísticas de Cindy Sherman e Stan Douglas sob dois aspectos: a repetição de estereótipos, símbolos culturais ou imagens exaustivamente expostos na experiência mundana, a exemplo da publicidade, cinema e mídias diversas; e a repetição de características compositivas e formais da obra.

O primeiro aspecto, a repetição de símbolos culturais, pode ser notado na produção em *Untitled (Balenciaga)*, 2007, entre outros tantos editoriais produzidos por Cindy Sherman desde o começo dos anos 80, e que posteriormente recebem versões para espaços expositivos.

Em *Untitled (Balenciaga)*, série produzida sob encomenda pela revista *Vogue*, a artista repete os estereótipos sociais tal como aparições de celebridades em colunas sociais de revistas e jornais. A artista problematiza o *status* atual de imersão da cultura no mundo da imagem codificada e diluída pela mídia. Cindy Sherman parece lidar com um sentido mais amplo da publicidade, que entende a própria vida subjetiva como o lugar para a promoção da autoimagem.

Aqui, em especial, a artista traça um repertório de significados propagados e vulgarizados para representar conceitos como beleza, diversão, alegria, *glamour*, problematizando, na atualidade, as redes sociais digitais/virtuais e a alta proliferação de construções de vários

"eus" (vale dizer que a publicação deste ensaio acontece pouco tempo depois da liberação pública do Facebook nos E.U.A.).

Símbolos culturais de época também são mencionados na obra do artista Stan Douglas. Em *Win, Place or Show*, 1998, o artista reconstrói a locação da filmagem do vídeo, remetendo a um projeto social e econômico no Canadá nos anos 1960, quando fora concebido um específico sistema de moradia pública. Em *Disco Angola*, 2012, Stan Douglas repete símbolos culturais ao reconstruir imagens capturadas em pistas de dança em Nova York, nos anos de 1970 e fotografias, igualmente coetâneas, de portugueses deixando Angola, carregando consigo certos tipos de pertences, como caixas e gado.

1.4

A repetição de características formais

O segundo aspecto encontra-se no nível da montagem da obra e refere-se à notável repetição de características formais. Nas séries fotográficas de Cindy Sherman, verifica-se a repetição de arranjos compositivos, como a regularidade de escalas, o tipo de tratamento de cor, a relação do sujeito da fotografia com o espaço circundante no interior do campo fotográfico, e a própria presença da artista no centro de todas as variações.

Stan Douglas, por sua vez, compreende no trabalho de vídeo as variações probabilísticas de uma narrativa sob os pontos de vista de seus personagens, realiza pequenas alterações nas falas destes sobre o mesmo texto, recorre ao emprego de *looping* e, na etapa de pós-produção, em espaço expositivo, atribui variações de combinações na filmagem.

Para o contexto da atualidade, presume-se que as produções de Cindy Sherman e a de Stan Douglas evocam, também, uma reflexão em torno do uso publicitário das imagens. Suas concepções, direcionadas a

Cindy Sherman
1984
Untitled #137;
Untitled #138 (Fashion)
179 x 121,3 cm

outdoors, pôsteres de revistas, publicidade e televisão parecem incitar um debate de dentro mesmo do sistema que o confrontam.

Minha pesquisa pretende enfatizar esses aspectos da noção da “repetição” descritos e chama a atenção para o fato de que a exposição de arte já não é o lugar primeiro para a recepção dos trabalhos. Digo, o quanto estes artistas, ao compartilharem do mesmo sistema adotado pela indústria de entretenimento e publicidade, evidenciam seus mecanismos internos.

O documento histórico

Stan Douglas apresenta constantemente em seus trabalhos espaços urbanos negligenciados. Interessam-lhe, igualmente, os acontecimentos históricos de grande repercussão, em especial no Canadá, seu país de origem. As narrativas fílmicas em suas obras tomam o documento histórico como parte importante no processo produção. Os cenários são originários de fatos históricos e construídos ou apropriados a partir de referências diretas extraídas de arquivos. Com esta descrição, seria possível supor que o artista constrói “filmes de época”, anunciando um tipo de filme hollywoodiano, mas a pesquisa indica que não ocorre exatamente assim.

Sem ter produzido um filme, Stan Douglas foi chamado de artista cinematográfico. O foco privilegiado de interesse desse artista está voltado para os aspectos da linguagem fotográfica: a reiterada forma compositiva que se atualiza de acordo com as reposições tecnológicas realizadas pela indústria dos novos modelos de equipamentos fotográficos e o uso destes por amadores. Neste sentido, uma referência próxima pode ser a obra de Rosângela Rennó que, como fotógrafa, não realiza captura

alguma, mas opera a partir de significados já impressos em negativos, impressões de jornais e fotografias de terceiros.

Em um texto com especial interesse na obra *Overture* (1986), de Stan Douglas, em que há o empreendimento dos primeiros registros de viagens sob o espírito de desbravamento de novos horizontes²² realizados com o aparelho cinematográfico no começo do século, Barbara Fisher (*apud* ELCOTT, 2012, p. 159) esclarece:

Ao invés de simplesmente produzir um filme, entretanto, Stan Douglas faz uso dos aspectos multifacetados da “máquina” cinematográfica – fotografia, filme, gravações de som e, ainda mais recentemente, televisão – para exemplificar modo como a tecnologia afeta a cultura e nela opera. Suas projeções e instalações abrem-se para o lugar do cinema como teatro em que tecnologia e, em particular, a reprodução simultânea de imagem, som e texto não somente representam, mas também produzem cultura (tradução nossa).²³

As obras de Stan Douglas, como também de Rosângela Rennó, conforme mencionei há pouco, flertam, umas mais declaradas que as outras, com

22 Stan Douglas utiliza as imagens fílmicas *Panoramic View of the White Pass Railroad* (1899) do catálogo de filme de Thomas Edison (empresário americano que desenvolveu a primeira câmera cinematográfica) e duas sequências do filme *Panoramic View of Kicking Horse Canõn* (1901).

23 No original: “Instead of simply producing a film, however, Stan Douglas makes use of the multi-faceted aspects of the cinematic “machine” – photography, film, sound recordings, and even, most recently, television—in order to examine the way in which technology affects culture and functions in it. His projections and installations open onto the site of cinema as that theatre in which technology and, in particular, the simultaneous reproduction of image, sound, and text not only comes to represent but also produce culture”. ELCOTT, Noam M. In: *Search of Lost Space: Stan Douglas’s Archaeology of Cinematic Darkness*. October, 139, Winter 2012, London: MIT Press, 2012.

a provocação quanto a olhar o mundo a partir daquilo que é permitido pelo aparelho de registro. Está em jogo uma forma perceptiva de registro das coisas e do modo de vê-las, a partir da disponibilidade operacional e técnica do aparato fotográfico ou cinematográfico. As cenas somente são registradas dadas as suas características de iluminação, volume, profundidade de campo, para citar algumas, se o aparato estiver mecanicamente fabricado ou programado digitalmente para captá-las, independentemente do desejo de seu operador. Desta forma, o que a indústria oferece é uma falsa liberdade no manejo a câmera, uma vez que só se fotografa o que a indústria torna fotografável.

Isso pode explicar, em parte, o uso recorrente de imagens, como também da própria câmera fotográfica, projetores ou mecanismos mais complexos de apresentação da imagem, como elementos matéricos em suas obras. Como observa Noam M. Elcott sobre as diferentes configurações de montagens expositivas da obra *Overture*, de Stan Douglas, ao evidenciar ou não os dispositivos de projeção: configurações em galerias onde os projetores trabalham aparentemente (extensão material no espaço) ou em salas de exibição do cinema, quando são eliminados do campo de visão do público (metáfora da janela)²⁴.

24 No original: "This has been the stable presentation format for *Overture* since the 1990's. And yet, as Douglas was well aware, *Overture* emphatically undermined any simple opposition between the cinema and museum, between the metaphoric window and material extension in space". ELCOTT, 2012, p. 168.

Stan Douglas

Overture

1986

Filme 16 mm

7 min. cada rotação

1.6

Um fim aparentemente interminável

Os filmes de Stan Douglas apresentam diferentes pontos de vista, como o retorno para o passado nas vozes, alucinações e *flashbacks* dos personagens, além de uma empreitada tecnológica de edição que produz uma ordem aleatória de variações sutis, caracterizadas por um fim aparentemente interminável a determinado acontecimento histórico.

Durante dias, o filme *Klatsassin* (2006), de 40 mil horas de duração²⁵, desdobra o conflito em torno de um assassinato cometido no dia X, em 1864, na corrida pelo ouro no Canadá. Mesmo com a data marcadamente expressa nas falas dos personagens, que ostentam indumentárias dessa época, alguns elementos, como a música e a forma da filmagem em alta resolução, com a estrutura contemporânea do filme comercial de ação,

25 Em janeiro de 2012, o Museu de Arte Moderna de Viena — Mumok apresenta o filme *Klatsassin* com a legenda indicativa de 40 mil horas. A mesma obra, em 2006, foi apresentada em 73 horas na Associação de Artistas Visuais de Viena — Secession.

Stan Douglas
Klatsassin, still
2006
Vídeoinstalação

contribuem para o deslocamento da narrativa para a atualidade.

O plano de fundo do vídeo de Stan Douglas apresenta como contexto histórico a descoberta do ouro em meados do século XIX, no oeste do Canadá, período em que grande quantidade de mineiros americanos chegou ao território, a propósito de desbravá-lo. Em concomitância a exploração das jazidas, estabeleceu-se uma população numerosa, a criação de bancos e formações de rotas de estradas para o escoamento e tráfego do ouro sob as ordens europeias, transformações estas que culminaram na insatisfação da população local e em sua luta contra a chegada dos europeus e, mormente, contra as moléstias infectocontagiosas que traziam consigo, como a varíola. Klatsassin é o nome de um líder que, em 1864, organizou um grupo de guerra, matando e ferindo vários construtores de estradas em uma série de ataques. Em uma circunstância em que seus homens foram enforcados, presos por assassinato ou enviados para julgamentos, Klatsassin escapou e nunca foi encontrado.

Klatsassin, de Stan Douglas, desdobra as várias probabilidades narrativas em torno da morte do delegado e o grupo de homens que se envolve em um jogo de insultos, violência e contradições provocado pelo interesse na vantagem e defesa do ouro. O filme tem uma carga

de suspense que é a tentativa de resolução do mistério do assassinato, sob a perspectiva dos principais personagens: o prisioneiro, o delegado, o ladrão, o mineiro, o gerente, o policial, o sócio, o garimpeiro e o proprietário da estalagem.

No tocante à construção do vídeo *Klatsassin*, há uma referência ao filme de Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950), como o artista Stan Douglas apresenta:

Quando eu estava desenvolvendo *Klatsassin*, me senti inspirado a revisitar *Rashomon* (...). Em *Rashomon* você tem um bandido, um samurai e sua esposa; em *Klatsassin* um ladrão, um delegado e seu prisioneiro. Em ambos os casos, há uma cena com chuva em que os estranhos se conhecem ao procurarem um abrigo (...). Em *Rashomon* os personagens chegaram por acaso, em *Klatsassin* eles estão por causa de suas diferentes reações à corrida do ouro (DOUGLAS, 2007, tradução nossa).²⁶

A obra de Kurosawa é conhecida pelas múltiplas e contraditórias representações de um assassinato, na qual a mesma cena — um homem é encontrado morto em um caminho abandonado na floresta —, é descrita sob o ponto de vista de cada personagem.

26 No original: "When I was developing *Klatsassin*, I was inspired to revisit *Rashomon* (...) In *Rashomon* you have a bandit, a ronin and his wife; in *Klatsassin* a thief, a deputy and his prisoner. In both cases there is a scene with rain, from which the strangers who meet are seeking shelter (...). In *Rashomon* the characters have arrived by chance, in *Klatsassin* they are where they are because of their different reactions to a gold rush". DOUGLAS, Stan, In: Double Take. Issue 109, September 2007. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/double_take/. Acesso em: 22 jul. 2013.

As histórias em *Klatsassin* não progridem para a resolução linear. Elas apresentam um estado no qual o jogo de palavras é reduzido ao inesgotável retorno infinito. No lugar do desfecho narrativo, Stan Douglas propõe cenas intercambiáveis, tal como um jogo numérico de probabilidades.

Win, Place or Show, 1998, é uma video-projeção sobre tela em formato panorâmico que exhibe, simultaneamente e em justaposição, dois lados de uma única cena: o diálogo entre dois homens. A cena foi registrada por várias câmeras estáticas, dispostas no *set* de gravação. Posteriormente, as imagens capturadas foram submetidas a um programa computacional que as combinou em uma sequência de 20 mil variações, com aproximadamente seis minutos cada. Conforme a cena se repete, mudanças relacionadas ao diálogo e à localização da câmera se fazem notar.

O enredo é marcado pelo diálogo tenso e ininterrupto entre Don e Bob.

A referência histórica são os anos de 1950, partindo de um contexto do período modernista, enfatizado pela menção ao projeto arquitetônico e objetos. Em cena, a filmagem faz uso de móveis de época, do design destinado à produção de massa e da pintura *Fair Weather Signals* (1954), de Bertram Charles Binning (1909-1976), artista canadense de notória reputação em seu país.

Às falas em *Win, Place or Show* entremeia-se não apenas o som das notícias de esportes e música emitidos pelo rádio, mas da chuva que cai do lado de fora da residência. Donny lamenta a mesmice veiculada pelo rádio, seja em qualquer lugar que esteja, e especula sobre mortes que acontecem de formas abruptas e misteriosamente (uma tripulação em navio sobre o mar, uma criança diante da televisão...). Bob quebra, com ironias, as teorias elaboradas por Donny sobre as respectivas mortes. Bob também tenta convencer Donny ao jogo de apostas de cavalos, ao mesmo tempo em que o insulta, comparando-o aos cavalos com maiores dificuldades para a competição. O título do vídeo, por sua vez, toma de empréstimo os nomes das categorias de apostas de turfe²⁷.

O suspense é o clima da conversa, mas também da locação. A residência é uma casa para uso temporário²⁸. Em acréscimo, por se tratar de um

27 Nas apostas chamadas diretas, o torcedor pode indicar um único animal para o primeiro lugar (*win*), um único animal para o primeiro ou segundo lugar (*place*) ou um único animal para o primeiro, segundo ou terceiro lugar (*show*).

28 A locação do vídeo de Stan Douglas diz respeito ao planejamento de reurbanização do centro de Vancouver iniciada em 1950, subsidiando a proposta de conjunto habitacional para a região de Strathcona. Os apartamentos foram projetados com o intuito de abrigar a rotatividade de trabalhadores empregados nas cidades no centro de Vancouver pela indústria pesqueira ou por regiões florestais. WAGNER, George. Discounted Blights and Historical Evasions. In: *Stan Douglas*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, p. 89.

Stan Douglas
Win, Place or Show
1998
Videoinstalação

projeto para moradia de uma pessoa, o espaço estreito diminui a distância entre os homens e atribui maior densidade e tensão ao diálogo. A descrição da ação, quanto ao estilo do uso da câmera, segue o parâmetro de realismo encontrado nos dramas policiais de televisão dos anos 1960.

O instrumental mecânico como parte constituinte e mutante da narrativa

Stan Douglas

Television Spots
1987–88

*Spectated Man; Lit Lot;
Funny Bus; Sneeze.*

Para a criação dos diálogos, Stan Douglas comenta ter recorrido a uma série televisiva, *The Clients*, estreada nos final dos anos de 1960 em Vancouver²⁹. Mas, ao fazê-lo, a obra indica outra compreensão de realismo. *Win, Place or Show* expõe “em carne e osso”³⁰ o seu instrumental mecânico como parte constituinte e mutante da narrativa: apresenta, em

29 WOOD, Willian, *Secret Work, Stan Douglas*, 1999, p. 109.

30 A expressão é do crítico Jean-Louis Baudry quando comenta, nos anos de 1970, sobre os filmes que não dissimulam a base técnica. Em “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, o autor reporta-se aos filmes que têm como objeto de questionamento os próprios aparelhos empregados em sua realização. A ideia geral deste texto é a chamada de Baudry para o quanto a adoção de tipos de câmeras e suas respectivas características e limitações acarretam, em si, um sentido ideológico. Cf. BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Org. Ismail Xavier, p. 398.

suspensão, no meio da sala, as duas fontes distintas de projeção de cenas encandeadas em *looping* por um programa computacional. Sendo assim, este instrumental mecânico é um meio de esmaecimento da realidade agonizante. Ele interdita a luta corporal entre os personagens, fazendo-os voltar sempre para um ponto, sabe-se lá se o de partida, em que há o diálogo. Mas, na mesma proporção, esta realidade mecanicista também obsta qualquer forma de libertação de Bob e de Don.

Os primeiros trabalhos de Stan Douglas, *Television Spots* (1987-1988) e *Monodramas* (1991), são vídeos curtos para exibição em canais televisivos, com emissão restrita no Canadá. Na descrição de Noam M. Elcott, Douglas assertivamente situou o seu trabalho "dentro de tais redes", a de distribuição, e não nos "santuários mundiais de arte". Sobre a inserção dos vídeos no canal televisivo, Stan Douglas comenta:

De certa forma, mostrá-los na galeria é um golpe baixo, é uma maneira fácil de criticar convenção comercial, porque as pessoas irão vê-los de forma diferente neste ambiente (...). Interessa-me a reação das pessoas que não estão necessariamente predispostas a vê-los (DOUGLAS *apud* ELCOTT, 2012, p. 166, tradução nossa).³¹

Desprovido de conteúdo comercial, *Television Spots* (1987-1988) foi exibido na sequência das campanhas de produtos durante o expediente reservado à propaganda. A CBC, emissora pública de maior prestígio

31 No original: "In a way, showing them in the gallery is a cheap shot, it's an easy way to criticize commercial convention, because people will see them differently in that environment. I use the galleries mostly for the convenience of having access to the letterhead, which makes getting access to the airwaves much easier; institutions like talking to other institutions. But I'm interested in the reaction of people who don't specially set out to see them" DOUGLAS *apud* ELCOTT, 2012, p. 166.

no Canadá, recusou-se a vender o tempo destinado à propaganda para Stan Douglas, uma vez que a inserção de seus vídeos não seria acompanhada de legendas informativas que as apresentassem como propostas artísticas. Stan Douglas, contudo, insistiu em realizá-las no anonimato, de modo que elas não fossem identificadas como arte, declarando-as, ironicamente, como sendo “um ato de má-fé”³², tendo em vista as suas autorreferencialidades.

As vinhetas foram exibidas por canal privado. Espantada com a incoerência dos vídeos, que não explicitavam o “produto” a ser vendido, a audiência fez várias ligações questionando o propósito da programação.

Stan Douglas entende bem a importância do *branding* no mercado. Ele esclarece que a televisão não espera que a audiência saia correndo para comprar o produto, mas espera torná-lo familiar mesmo que essa audiência nunca venha a tê-lo em mãos³³. Quando o nome da marca é impresso sobre o produto, por sua vez, ele atinge um valor psicológico — confiabilidade, juventude, privilégio, para enumerar alguns. Em suma, o artista refere à articulação de construção de relação do produto com alguma impressão subjetiva. Examinaremos a particularidade da impressão promovida pelo artista: os meus *spots* foram destinados a produzir a impressão errada³⁴.

32 “So when people called the stations, upset about having their expectations confounded, I realized that the anonymity I had insisted upon – that the spots would not be identified as art – was really an act of bad faith.” DOUGLAS, 1998, p. 20.

33 *Idem, Ibidem*, p. 27.

34 No original: “My spots were intended to make the wrong impression”. Op. cit. p.27.

Os vídeos de *Television Spots* têm narrativas concisas e, apesar de curtos (de 15 a 20 segundos), o tempo parece ser longo por não haver cortes durante a tomada de cena. A ação é descrita em tempo real.

Cada vídeo foi apresentado em um único dia, repetidamente, intercalado com os anúncios publicitários. Após de completada uma sequência de 12 vinhetas, 12 dias, iniciou-se a repetição da série.

As vinhetas exibiam acontecimentos banais urbanos banais: um sujeito sozinho, de pé, na calçada, pronto para algum encontro; uma guarita de vigilância; gargalhadas vindas do fundo de um transporte público; o tédio de uma atendente atrás do guichê, distraído-se ao som da narração de um filme; quatro homens caminhando em uma rua comprida, na qual se encontram vagões de caminhões estacionados. Como percebeu Scott Watson, o interesse pelo cenário urbano, com seus lugares de trânsito e áreas inativas, prédios erguidos sob os desígnios da urgência econômica, são do interesse comum de uma geração de artistas de Vancouver:

Os primeiros trabalhos em vídeo de Stan Douglas eram, entretanto, e em grande medida, parte da estética de Vancouver dos anos 80 (...). A justaposição do novo e o decrepito forneceram evidências da violência e da instabilidade da propriedade urbana em um momento de imensos movimentos de capital (WATSON, 1998, p. 52, tradução nossa).³⁵

Os vídeos de *Television Spots*, como dito, duram o tempo real de uma dada ação. A ação, por sua vez, promove um tempo em suspensão.

35 "The first video pieces he made, however, were very much a part of the Vancouver aesthetic of the 1980s, in which the urban fabric became a semiotic landscape. The juxtaposition of the new and the decrepit provided evidence of the violence and instability of urban property in a time of immense movements of capital. WATSON, 1998, p. 52.

Durante esse tempo suspenso, os personagens da ação têm gestos mínimos que concentram o histórico do acontecimento.

No vídeo *Spectated Man*, de Stan Douglas, o sujeito de terno com cortes retos e cabelo bem aparado, posicionado ao lado de um poste na calçada, junto a um muro e sob um céu acinzentado, realiza pequenos movimentos. Mesmo que o terno não apresente um amarrotado sequer, ainda assim ele, cuidadosamente, realiza um movimento que favorece um caimento apresentável. No *script* para o vídeo, Stan Douglas detalha:

Ele se funde aos vincos que somem (*fading*) em suas calças e bainha do casaco, certificando-se de que eles estão retos e mantendo uma pose que não irá atrapalhar essa perfeição. Seus olhos estão parcialmente projetados para baixo enquanto monitoram o estado de seu vestuário, mas ocasionalmente eles olham para cima e ao redor para se "certificarem" que ele "está sendo vigiado" (DOUGLAS, 1998, p. 90, tradução nossa).³⁶

O gesto articulado pelos personagens em *Television Spots* tem algo das características que Stan Douglas comenta encontrar nos personagens de Samuel Beckett (1906-1989). Quando atua em *Television Spots*, Stan Douglas envolve-se com a compilação da obra do dramaturgo, em específico com os textos e adaptações para a televisão³⁷. Para essa oca-

36 *He fuses with the fading creases in his pants and the hem of his jacket: making sure that they are straight and maintaining a pose that will not interrupt their perfection. His eyes are partially cast down as they monitor the state of his attire, but on occasion they look up and around to "confirm" that he is "being watched". Idem, Ibidem, p. 90.*

37 Stan Douglas, juntamente com a Vancouver Art Gallery, publica em 1988 o livro *Samuel Beckett: teleplays*. Em 1988 e 1989 o artista realiza a curadoria de exposições itinerantes da obra do dramaturgo em galerias, teatro, museus e instituições.

sião, o artista escreve *Pork-Pie Hat* (1988), onde analisa *Film* (1963), de Beckett, chamando a atenção para o estilo da *performance* da pantomima executada pelo ator Buster Keaton (1895-1966), que trabalha uma particular expressividade corporal do gesto³⁸. O que os personagens de Stan Douglas têm em comum com os de Beckett penso ser aquilo que o artista captou do cinema mudo através de Beckett. No cinema mudo, tal como *Film*, de Beckett, os personagens são estereótipos com um perfil imutável, atribuindo ênfase às características corpóreas e às ações de suas atividades³⁹.

Em *Film*, o personagem de Beckett opõe-se desesperadamente ao olhar de tudo, de todos e de si mesmo. Em um curto trajeto para para o local que poderia ser sua casa, um quarto com poucos objetos, o sujeito — todo coberto pelo chapéu e casaco estilo sobretudo — anda pela calçada de modo a esconder-se do olhar dos transeuntes. Em casa, o personagem esforça-se para cobrir qualquer item que lhe despertasse a sensação de estar sob espreita, podendo ser o espelho, os pássaros, gatos ou a cadeira. O personagem de Stan Douglas em *Television Spots (Spectated Man)*, por sua vez, finge não saber estar sendo observado.

38 *Idem, Ibidem*, p. 96.

39 Séamus Kealy, curador da Galeria de Arte da Universidade de Toronto e crítico de arte da revista *Flash Art*, coloca outros aspectos em que os personagens de Stan Douglas se relacionam à obra de Samuel Beckett. Eles se referem no modo de convívio de seus personagens: inseparáveis na repetição da futilidade de sua conversa, perturbadores na busca circular de suas identidades e cúmplices no desconhecido e no hábito. Ao analisar os personagens Bob e Don de *Win, Place or Show*, de Stan Douglas, Séamus Kealy os compara com as duplas em Beckett: Mercier e Camier (*Mercier et Camier*, 1946), Vladimir e Estragon (*Esperando Godot*, 1952) e Hamm e Clove (*Fim de Jogo*, 1955). Ver o catálogo da exposição *18: Beckett*, realizada na galeria Blackwood, com obras dos artistas Stan Douglas, Gary Hill, Bruce Nauman, entre outros. KEALY, Séamus; EAGLETON, Terry. *18: Beckett*. Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga, 2006.

Em ambos, o desenvolvimento da ação na cena é motivado pelo conhecimento de seus personagens de que estão sendo vistos.

São algumas as associações que se estabelecem da leitura da obra de Stan Douglas, se pensada à luz da obra de Beckett. Quando não expressa na fala do artista Stan Douglas ou associada ao empenho pessoal deste para com a circulação da produção de Beckett, há a citação na obra ou nas análises a respeito. De forma sumária, seguem-se alguns exemplos.

Para a curadora e artista Diane Thater, interessa na correlação entre Stan Douglas e Beckett o uso de formas populares em ambas as produções, não sendo, entretanto, populistas. Em Beckett, os espetáculos disparatados de Vaudeville, e, em Stan Douglas, as formas do cinema mudo ou comerciais para a televisão⁴⁰.

40 Diana Thater entrevista Stan Douglas em *Stan Douglas*. Londres: Phaidon, 1998, p. 9.

1.8

A estrutura da repetição em Stan Douglas

Stan Douglas comenta encontrar em Beckett a noção da estrutura da repetição da qual se apropria: um tipo de estrutura dupla, na qual algo acontece no início da peça e se repete no final, mas de forma diferente, como uma espécie de confrontação com o mundo mecânico⁴¹.

O crítico Scott Watson contextualiza os primeiros trabalhos de Stan Douglas realizados no momento em que o artista aprofundara a leitura da obra de Samuel Beckett. Watson escreve o quanto questões caras ao dramaturgo, como a identidade, ecoam na obra de Stan Douglas. No caso, Watson analisa *Deux Devises Breath and Mime*, 1983, uma video-projeção com *slides*, com a sequência de duas exposições distintas: uma associada à alta cultura francesa e, a outra, à cultura popular de descendentes escravocratas norte-americanos. A primeira

⁴¹ *Idem, Ibidem*, p.18.

sequência de imagens, *Breath*, é formada por *takes* de uma imagem esbranquiçada, com transcrição em inglês da música *O ma Belle Re-belle* (1864), na voz ansiosa de Charles Gounod. A segunda sequência é composta por fotografias em *close-up* da boca do artista Stan Douglas imitando, com atraso de edição, o movimento labial da pronúncia da música *Preachin' Blues* (1936), de Robert Johnson⁴².

Contudo, é a noção de “hábito”⁴³, elaborada por Beckett antes mesmo de escrever suas grandes obras, uma importante fonte conceitual para o estudo dos vídeos de *Television Spots* e *Monodramas*. Stan Douglas ironicamente provoca, em um circuito fechado de convenções, a televisão, uma chamada crítica sobre esta própria estrutura, ao fazer quebrar o hábito da audiência que, na expectativa pela promoção de algum produto, é lançada à incerteza e, com ela, à realidade: as vinhetas expõem os códigos da linguagem e montagem televisivas.

É neste sentido da quebra do hábito que a emissora responsável pela exibição das vinhetas de Stan Douglas fora questionada pela audiência a respeito do que elas teriam para vender.

Entende-se ser o “hábito”, na formulação de Beckett, um acordo estabelecido entre o indivíduo e seu meio. Desta forma, a vida se estenderia a

⁴² *Idem, Ibidem*, p. 37-38.

⁴³ A definição de hábito em Samuel Beckett à qual me reporto é encontrada em seu ensaio *Proust*, 1931, no qual o dramaturgo dedica-se ao entendimento dos mecanismos do hábito e também da memória, controladores desde os “episódios proustianos mais simples”. Da formulação do hábito como uma segunda natureza que nos conservaria das crueldades e dos encantos da primeira natureza, a realidade, Beckett descreve momentos de suspensão de hábitos na vida do Narrador em *À la Recherche du Temps Perdu* (*Em Busca do Tempo Perdido*). BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução: Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

uma sucessão de hábitos sem a hierarquização entre o bom e o ruim. Seja ele qual for, o hábito nos mantém ignorantes da realidade. Ele reserva às nossas faculdades o atrofiamiento, de modo que sejamos incapazes de lidar com o imprevisto:

Mas o nosso hábito usual de viver é tão incapaz de lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho, com qualquer circunstância não prevista em nosso currículo (...). Mas circunstâncias menos dramáticas também podem gerar essa lucidez tensa e provisória do sistema nervoso (BECKETT, 2003, p. 19).

Stan Douglas
*Deux Devises :Breath
and Mine*
1983
70 slides, 7 min., 20 seg.

Quando se tem um fenômeno no qual este não seja reduzido à condição de um conceito familiar e confortável, o sujeito é liberto, por um instante, à realidade. Beckett chama a atenção para este período transitório entre o encantamento e a consumação do hábito. Ou, em outras palavras, para o intervalo entre o acesso à realidade e a paralisação da percepção.

Essa passagem representa, na vida do indivíduo, zonas de risco precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis:

Quando o objeto é percebido como particular e único e não como simples membro de uma família, quando ele aparece independente de qualquer noção geral e desligado da sanidade de uma causa, isolado e inexplicável à luz da ignorância, então e somente então poderá ser uma fonte de encantamento (BECKETT, 2003, p. 19).

Com o intuito de fazer-me compreensível, quando esboço uma reflexão sobre os pontos de confluência entre, de um lado, as vinhetas de *Television Spots* e *Monodramas* de Stan Douglas e, de outro, a elaboração de

“hábito” por Beckett, apresento mais uma consideração de Scott Watson. O crítico de arte descreve a demanda perceptiva televisiva e o quanto ela nos torna sujeitos absortos em seus códigos, tempos e estilos de representação visual. Em outros termos, ela incitaria na audiência a produção de uma continuidade externa aos repentinos cortes, mudanças de cenas e pontos de vista. Ainda de acordo com Watson, essa continuidade corresponderia à habilidade conquistada pela audiência, a favor da publicidade, de modo a negociar os *shocks* de suas curtas edições.

Assim, na perspectiva de Watson, compartilhada por mim, essas vinhetas tiveram a intenção de quebrar o hábito psíquico no qual a continuidade é mais fraca, no intervalo entre uma publicidade e outra⁴⁴.

Com tudo que vimos, podemos dizer que a incursão de Stan Douglas pelo meio televisivo é uma experiência na qual sua arte não apenas se coloca diante de um novo público, fora do recinto da galeria, como também transgrede dentro uma convenção de meio propondo, desta forma, uma ruptura de hábito.

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 53.

1.9

Cinema, publicidade e televisão: clichês e gêneros

Stan Douglas

Monodramas
1991

*Disagree; As Is; Up;
Eye on You*

*Monodramas*⁴⁵, de 1991, é formado por pequenas narrativas em áreas industriais, parques, subúrbios, depósitos, supermercado, calçadas que implicam uma dada ação. Nas ações dos personagens, parece, que algo está para ser interrompido ou que algo pode evidenciar aquilo que estaria oculto nelas. Por exemplo, as tomadas de capturas com os carros, em que não é revelado o destino em questão e, tampouco, o motorista. *As Is*, de *Monodramas*, é composto por três vinhetas sequenciais, quais sejam, um reparo mecânico em um carro, um carro na estrada e o últi-

45 *Monodramas* foram exibidos pelo canal BCTV, durante a madrugada, de 13 de janeiro a 5 de fevereiro de 1992; neste mesmo momento ocorreu a exposição em UBC Fine Arts Gallery. Para esta última ocasião, o artista expôs a versão sobre papel (os *scripts*) e empregou monitores com os vídeos acrescentados de apropriadas propagandas de modo a recriar a experiência do principal lugar para o trabalho — a televisão. A série com dez vídeos e fotografias (25,4 x 48,3 cm) faz parte hoje do acervo do Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York.

mo carro em uma vaga em um estacionamento qualquer.

A imagem do automóvel como fonte de conforto em *As /s* não é muito diferente de cenas clichês de cinema ou da publicidade. Um dos melhores méritos, por exemplo, do filme *Drive*, 2011, são as longas tomadas de cena com o protagonista que é *doublé* de motorista para Hollywood e trabalha com a máfia, mas “não participa do serviço”, “não carrega armas”, “só dirige”. Outra lembrança são as cenas *Ghost Dog*, 1999, de Jim Jarmusch. O protagonista, que apresenta um estilo *rapper* e segue ensinamentos da cultura samurai, também trabalha para a máfia. As melhores cenas neste filme são aquelas em que ele, o assassino profissional, seleciona uma música e rastreia Nova York de dentro de seu carro.

Mais uma vez, cabe outra descrição acerca dos vídeos. Nas palavras de Stan Douglas:

A ideia era simplesmente jogar dois gêneros televisivos, o dramático e o comercial, um contra o outro. Desta forma a audiência não teria certeza se aquilo que estava vendo algo de acordo com um, o gênero dramático, ou o outro gênero de convenções de transmissão televisiva, o comercial (DOUGLAS, 1998, p. 20, tradução nossa).⁴⁶

Por dramático entendo o gênero teatral, o *drama*, que se firma no século XVIII, como extensão da tragédia e com a incumbência de comover⁴⁷. O

⁴⁶ No original: “The idea was simply to play two television genres, dramatic and commercial, against themselves, so that the audience couldn’t be sure if they were seeing something abiding by one or the other of the broadcasting conventions”. *Idem, Ibidem*, p. 20.

⁴⁷ Acrescento ainda que a minha passagem pela descrição de Drama é resultado da leitura de Peter Zsondi. Em 2011 tive o privilégio de participar do grupo de estudo no Departamento, sob coordenação de Sônia Salsztejn, no momento que se discutia, deste mesmo autor, *Teoria do drama burguês*.

Nicolas Winding Refn

Drive

2011

98 min.

Jim Jarmusch

The Way of the Samurai

(*Ghost Dog*)

1999

116 min.

gênero atinge seu ápice no teatro quando ocorre a identificação entre o espectador e uma dada ação dos personagens no palco, descritos tal como na vida ordinária, a partir de suas *conditions* (funções sociais): o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financeiro.

O envolvimento do espectador, contudo, para além da identificação por classe, é garantido pelo *tableau* dos sentimentos articulados na forma de diálogos, extraídos do contexto da vida privada familiar e suas crises íntimas: a piedade, simpatia e admiração.

Partindo do gênero drama, que em Stan Douglas é reiterado no próprio título, *Monodramas*, as vinhetas lidam com narrativas fechadas, para dizer ainda de um circuito igualmente ensimesmado, que é o televisivo.

Ao retomarmos *As Is*, veremos que os protagonistas são os três carros que se diferenciam entre si pela cor do desgaste e das locações que percorrem sob trilha de “*I Want Your Love*”, da banda Chic. Estes carros eram vendidos como objetos luxuosos nos anos 1970 e, já na década seguinte, tinham pouca importância se comparados aos carros menores

e esportivos do mercado. Não é intenção do artista a inserção em um circuito fechado, a publicidade televisiva, para a promoção de algum carro, evidentemente. E, também, parece que dizer tratar-se de um citacionismo pode circunscrever apressadamente o trabalho.

Para pensar em outros termos, volto à fala do artista quando diz que a questão linguística é o ponto de partida de todo o seu trabalho e, como ele esclarece, não é somente no sentido da linguagem falada ou da linguagem escrita, mas também nos termos de um diferente meio e idioma de conhecimento.

Stan Douglas adaptou em seu trabalho cada aspecto dos procedimentos técnicos da mídia ao submeter-se às leis de demandas e de efeitos da transmissão televisiva. O artista atua sobre a construção retórica da mídia, sublinhando os seus signos extraídos da imagem-repertório pre-existente e realçando os códigos que a indústria técnica opera em seu aparato perceptual.

Essa crítica realizada pelo artista coloca-se tal como o desafio relativo ao simbólico que Roland Barthes (1915-1980) nomeou de “desmitificação”. A partir da desmontagem de uma cadeia de significação, distinguem-se a ideologia (o interesse investido) e o significante natural (os elementos da representação).

A pesquisa apreende o modo de análise de Roland Barthes sobre o objeto cultural da modernidade, a saber, a mídia, a televisão, a publicidade, o cinema de gangsters, os espetáculos de entretenimento público passando por óperas e apresentações de *catch*, entre outros:

A nossa imprensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa Literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa Justiça, a nossa diplomacia, as nossas conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana é tributário da representação que a burguesia *criou para ela e para nós* nas relações entre homem e o mundo (BARTHES, 1987, p. 151).

De fato, Barthes alerta em seus escritos, datados da passagem dos anos de 1950 para os de 1960, a necessidade da aptidão do olhar para discernir a carga intencional e ideológica dos objetos que circulam livremente e de leitura imediata nas comunicações de massa. O autor propõe a formulação de uma ciência capaz de analisar a noção de cultura de massa quando ela mesma emerge como um fenômeno. É, pois, com este propósito que Barthes define a ciência semiológica⁴⁸.

Nos termos de Barthes, o mito é um sistema de comunicação e não uma mensagem em si. Qualquer objeto do mundo está sujeito a um deslocamento da existência fechada a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade. Por ser um modo de significação, uma forma, o mito se define pela maneira de proferir o objeto de sua mensagem.

Barthes conclui que ao abuso ideológico dissimulado por detrás de uma realidade dada como natural pela imprensa, arte e senso comum po-

⁴⁸ Na definição de Barthes, o sistema semiológico considera três termos diferentes: o significante, o significado e o signo. Este último, em específico, corresponde à totalidade associativa entre a imagem e o conceito e é o que apreendemos. Mas o que difere o mito dentro da semiologia é que o seu significante já tem um sentido *a priori*. No mito, o significante está completo de sentido, "postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões". BARTHES, 1987, p. 139.

deria ser designada à noção de mito. Para o autor, o princípio do mito resume-se na transformação de uma intenção histórica em natureza. Nos textos compilados em *Mitologias*, 1987, o autor se detém à descrição do objeto, sob seus aspectos formais para, a partir daí, refletir sobre seu peso intencional nas publicidades, sintetizado nas legendas das imagens, como também, no cálculo dos espetáculos públicos e do cinema ao empregar determinadas tipificações de personagens que lhe garantem receptividade pública.

No concernente às “desmitificações” dos mitos da vida cotidiana francesa, realizadas pelo autor, há o breve texto, “Saponáceos e Detergentes”, no qual produtos de limpeza são ironicamente desmascarados por Barthes, em termos de suas constituições químicas corrosivas, em oposição à publicidade, com o seu apelo à imagem luxuosa e aérea da espuma.

Em *Mitologias*, Barthes se debruça, ainda, sobre a força representativa (a verdade enfática e a precisão semântica da estrutura de representação) dos tipos humanos, a personificação e o estereótipo dos personagens no cinema e no espetáculo público.

Conforme sublinha em “Potência e desenvoltura”, os gângsteres nos filmes têm uma convenção própria de códigos nos gestos, argumentativos e decisivos que, sob a exiguidade de movimento, articulam um repertório de imagens que dispensa qualquer outro tipo de linguagem:

os gangsters e os deuses não falam, acenam com a cabeça,
e tudo acontece (BARTHES, 1987, p. 50).

O Cath, na apresentação do autor, é o espetáculo no qual o público cre-

dita as suas expectativas em relação à atuação dos lutadores, de acordo com a aparência física destes. Portanto, do lutador, não é esperado qualquer desenvolvimento de papel que não seja aquele exposto quando do ingresso do público no ringue:

assim, a função de um lutador de catch não é ganhar, mas executar exatamente os gestos que se esperam dele (BARTHES, 1987, p. 12).

o físico dos lutadores de catch institui, portanto um signo de base, contendo, em germe, todo o combate (BARTHES, 1987, p. 14).

Roland Barthes constata a imbricação entre dois sistemas semiológicos no mito. Um, a *linguagem-objeto* de que o mito se serve para construir o seu sistema. O segundo, o próprio mito a que o autor chama de *metalinguagem* por ser a segunda língua na qual se fala da primeira. O mito, por conseguinte, teria o compromisso de transmitir um conceito intencional. Aquele que decifra analiticamente o mito visualiza o seu caráter imperativo e torna possível a própria desmitificação. O esforço de Barthes, portanto, é tornar o real excessivamente espesso; trabalhar com os objetos míticos é procurar a “reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber”.

Pensar a obra de Stan Douglas à luz desta filosofia é atinar ao retorno do olhar uma, duas, as vezes que sejam, de modo que o olhar reflita com ambiguidade a natureza já atribuída de significado pelo mundo-imagem.

Mito e espetáculo

A natureza do corpo, o eu, na obra de Cindy Sherman, quando considerada a leitura de Hal Foster, coloca-se como um constructo. Hal Foster aponta que as fotografias de Cindy Sherman são retratos do eu tal qual ele emerge em tipos apresentados pela mídia como mulheres. Lidamos aqui no domínio da esfera da aparência

Guy Debord⁴⁹, como já amplamente exposto pela literatura, estava interessado na influência da aparência desenvolvida pela mídia. Este mundo de imagens tem tido uma necessidade estrutural do capitalismo orientado em torno da superprodução de mercadorias e, simultaneamente, para a constante invenção de desejo.

O espetáculo tem uma história em curso que conta com a formação de um repertório de imagens descarnadas e padronizadas, as mercadorias,

⁴⁹ A menção aos conceitos elaborados, há 40 anos por Guy Debord e à Internacional Situcionista parte de seus esforços em compreender a forma de sujeição da vida social perante a regra da aparência.

que se apropriam dos poderes reais humanos e simulam uma superação. O espetáculo, em suas funções centrais, torna as mercadorias desejáveis. Nos termos de T. J. Clark:

Ele [o espetáculo] injeta em seus objetos doses homeopáticas de “comunidade”, “respeito pela tradição”, decência, lealdade, ternura, ingenuidade, excentricidade, atenção carinhosa — em suma, amor (CLARK, 2007, p. 320).

Hal Foster:

O espetáculo age como uma realidade simulada, uma ilusão total, um conjunto de efeitos que consome o acontecimento primordial (FOSTER, 1996, p. 117).

A pesquisa absorve da relação entre Roland Barthes, Hal Foster e T. J. Clark a equivalência entre mito e espetáculo, e desta análise, aproxima-se da crítica da sujeição da vida social dos signos construídos pela mídia e, por ela mesma, mediados, caminhos para pensar a obra de Stan Douglas e Cindy Sherman.

Não pretendo, com isso, atrelar a estes artistas uma oposição ao consumismo (a principal manifestação da modernidade) ou encontrar neles um terreno de oposição ao estado atual das coisas. Antes, compartilho a ideia de que tencionam o acesso à realidade.

Ao invés de dar exclusividade à temática como lugar da mensagem, proponho a assimilação da maneira como a obra se constitui, pois esta define um modo de dizer que é tão mensagem quanto o dito.

O mundo da aparência em Cindy Sherman

Entre 1977 e 1980, Cindy Sherman desenvolve *Untitled Film Stills*. Nas fotografias que compõem a série, a artista produz situações domésticas e cotidianas, expondo estereótipos de mulheres com rápida relação com o mundo das aparências do cinema europeu e hollywoodiano dos anos 1950-60.

A protagonista dessa série fotográfica é a própria artista. *A junk*, estudante, dona de casa, diva, sedutora, caipira, solitária, vítima, desamparada, criminosa, romântica, virgem, *sexy*, caroneira, vizinha e doida. Nas fotografias, Cindy encarna figurinos elaborados e lembra um tempo, nostalgicamente, impresso em preto e branco. Não se trata de relação precisa com um personagem deste ou daquele filme, mas de uma lembrança que emprega, no processo de criação, muito do imprevisto e instinto extraído de um nível inconsciente, sem planejamentos, segundo a artista⁵⁰.

50 FUKU, Noriko. A woman of parts. Entrevista com a artista Cindy Sherman. *Art in America*, n. 85, jun. 1997, p. 79.

Cindy Sherman

1978

Untitled Film Still #25

19,2 x 24 cm

Diferentemente das séries anteriores, qualquer aparato que pudesse indicar o processo de produção não consta em *Untitled Film Stills*, cuja *mise-en-scène* é dada como natural.

Cindy Sherman
1976–2005
Untitled #430,
Untitled # 369
(from *Bus Riders*)
18,3 x 12,7 cm

Em *From Murder Mystery* (1976–2000), a Senhora da Casa com a Roupa de Banho, a Jovem Senhora de Cabelo Loiro e Corte Impecável, o Jovem com Pulôver, o Detetive, o Fotógrafo e a Copeira são possíveis criminosos de um assassinato doméstico. Mas, não há espaço doméstico que corresponderia a uma piscina, um escritório ou uma sala de chá. O cenário de cada fotografia é muito simples, em todas elas nota-se um chão com tábuas de madeira e o fundo branco da parede. São fotografias que compartilham a mesma unidade compositiva, em preto e branco, impressas em formato vertical, com iguais escalas e igual distanciamento dos personagens em relação à câmera fotográfica. Não

há nelas preocupação alguma em mascarar o processo de produção. Todos os personagens têm, debaixo do pé, o cabo de disparo da câmera fotográfica, por onde a artista aciona a máquina diante de si. Este mesmo procedimento é realizado em *From Bus Riders* (1976-2005), no qual cada fotografia corresponde a um possível passageiro de um itinerário: a Adolescente com Espinhas no Rosto, uma Jovem Senhora, Lenço e Óculos, a Negra com Minissaia, a Estudante de Vestido. A série é composta por uma sucessão de personagens inspirados em pessoas que Sherman observou no transporte público da cidade de Buffalo, tendo sido produzida no mesmo ano em que a artista conclui o curso de bacharelado em artes⁵¹.

Na série *Untitled Film Stills*, as personagens transitam no centro urbano, deserto, igreja e estrada. Elas estão em quartos, banheiros, corredores, intercalando uma diversidade de profundidades de campo e enquadramentos. O trabalho da câmera oscila entre o *zoom-in* e o *zoom-out*, *plongée*, *contra-plongée*, alternando o olhar sobre o corpo da artista de modo que, nos ângulos panorâmicos, a figura tende a desaparecer no ambiente.

51 Cindy Sherman forma-se em Bacharelado em Artes pela University of New York em 1976. A informação sobre a inspiração da obra derivada da observação de passageiros em Buffalo é extraída de: RESPINI, Eva. *Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?*. Nova York: MoMA, 2012, p. 16.

Este trabalho não é diferente dos filmes naturalistas concebidos dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar, segundo a qual o espectador pode projetar imaginações ficcionais e desejos. Onde o grau de verossimilhança é consequência do que poderíamos dizer totalidade orgânica; um eixo de combinações entre todos os elementos que compõem cada cena. Os olhares das personagens não correspondem diretamente aos do espectador, porque, se assim o for, se o ator ou atriz encararem a câmera, quebra-se a diegese.

Cindy Sherman

1977

Untitled Film Still #2

24 x 19.1 cm

Cindy Sherman

1980

Untitled Film Still #58

16 x 24 cm

1.12

Stills de cinema (cartaz e revista)

Como nos reais *stills*, lembrados por Régis Durand (1941-)⁵², as fotografias de Cindy Sherman despertam o apetite e convidam o espectador a envolver-se com a imagem, visual e sexualmente. O convite à imaginação, a aventura pessoal diante das fotografias de cenas de filmes também é tema para Roland Barthes. Em torno das fotos afixadas na entrada do cinema, o autor expõe:

Tudo se passa como se, antes mesmo de entrar na sala, as condições clássicas da hipnose estivessem reunidas: vazio, ociosidade. Não é frente ao filme que sonhamos; é, sem o sabermos, antes mesmo de nos tornarmos seus espectadores. (...) O devaneio da sala é prefigurado pelo “devaneio crepuscular” prévio à hipnose, no dizer de Breuer e Freud (BARTHES, 1980, p. 124).

52 Régis Durand é curador independente e autor de textos para o catálogo lançado juntamente com a exposição retrospectiva da obra de Cindy Sherman, em 2006, no Jeu de Paume, Paris.

Há muito tempo esse fenômeno desperta minha curiosidade: interessar-me ou até demorar-me na contemplação das fotografias de filmes (à porta do cinema, nos *Cahiers*) e perder tudo o que dizem essas fotografias (não apenas a captação, mas a lembrança da própria imagem) ao entrar na sala de projeções: mutação que pode levar a uma total inversão de valores (BARTHES, 1990, p. 58).

Muitas fotografias de *still* também eram realizadas para a impressão em revistas. No decorrer dos anos 1950, por exemplo, o mercado de fotografia de cinema parece ter sido essencialmente o das revistas norte-americanas. As fotografias, de modo geral, eram uma maneira de obter matérias prestigiosas para filmes medíocres. Alguns desses trabalhos publicados foram assinados por fotógrafos que não faziam parte da equipe de produção do filme e eram, e ainda são, contratados para tratar de uma visão pessoal da filmagem e dos atores. Com isso, essas fotografias se diferenciam daquelas dos fotógrafos permanentes do filme, na medida em que utilizam livremente os assuntos e oferecem uma visão diferente do cineasta e do cliente, que costuma solicitar um tipo de imagem padronizada. Ao longo da década de 1970, várias agências se especializaram em fotografias de *still*, com crescente agressividade comercial.

1.13

Tipos humanos e estereótipos

As referências cinematográficas para *Film Still* são as construções naturalistas produzidas por Hollywood e pela Europa, sob a égide do neorrealismo. Trata-se de um cinema que lida com uma certa direção ideológica e desenvolvimento de tipos humanos.

A despeito da tipicidade, Georg Lukács (1885-1971) visualizou no romance histórico do final do século XIX a possibilidade de representação e totalidade do personagem, concebendo o indivíduo como indivíduo social que incorpora às suas ações as determinações históricas de sua época.

A tipicidade para o filósofo, está fundada no realismo enquanto forma de uma aproximação literária com a prioridade da objetividade concreta. Esse é, para Lukács, um meio de dissolução do fetichismo das formas econômicas e sociais da sociedade capitalista, de modo que elas apareçam como aquilo que realmente são, ou seja, relações (de classe) entre pessoas. A literatura representa os indivíduos e destinos individuais,

cujo complexo de relações elucida uns aos outros e torna o todo típico: os próprios indivíduos têm de aparecer como típicos, isto é, conter em si mesmos, como traços individuais, os traços típicos de sua classe.

A totalidade do romance se estenderia em um sentido intensivo, em que a relação com a dimensão subjetiva seria um momento essencial, em contraposição à literatura de reportagem e jornalística. Na reportagem, os sentimentos são uma descrição operada sob um método científico, sendo que sua aspiração à objetividade conteudística não é consumada por suspender, justamente, a interação dialética entre os fatores subjetivos e formais. Nela, os personagens têm traços fixos e estabelecem relações com transformações bruscas, revelando caracteres inanimados: os estereótipos.

Untitled Film Stills repete estereótipos e, em sua maioria, uma mulher absorva⁵³ e fechada em atividades, pensamentos e sentimentos os quais não são compartilhados com o espectador. As imagens são integradas a outro nível de organização, a *repetição* de um ato em suspensão: a leitura da carta, a expectativa do telefonema, a faca nas mãos. Quando

53 A designação "absorvida" faz direta menção a Michael Fried. Da dramatização da ação e teatralização do espaço, as figuras agem ou pensam por si mesmas, sem darem conta de nada ao redor delas, tal como se pode depreender do áudio da tradução simultânea da palestra de Michael Fried no Centro Universitário Maria Antônia, no lançamento de seu livro no Brasil, *Why photography matter as art as never before*, promovido pelo Instituto Moreira Salles — IMS em 25 de outubro de 2010). Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D597>. Acesso em: 24 out. 2011.

a série é veiculada em espaço expositivo, o centro da gravidade não é elemento “entre planos” — o choque⁵⁴, nos termos de Sergei S. M. Eisenstein (1898-1948), mas o elemento dentro do plano, nos termos de Bertolt Brecht (1898-1956):

Toda a carga significativa e aprazível incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido conceptual, certamente (até mesmo em cada quadro), mas não há um sentido final, são apenas recortes, cada um com suficiente força demonstrativa (BRECHT, apud BARTHES, 1990, p. 87).⁵⁵

Em cada *Film Still* estamos diante do excesso de intenção na dimensão física das personagens. Em última instância, personagens que carregam uma memória generalizante ou uma sobreposição de memória de

54 Na teoria de Sergei S. M. Eisenstein, a formação de um significado no cinema é decorrente da “justaposição de planos” baseado no princípio de comparação, onde a perspectiva é produzir choques: um plano em conflito com outro.

55 A potência da força demonstrativa presente em cada quadro a que Brecht se refere passa por sua noção do *gestus social*. O gesto social torna inteligível o instante e permite o reconhecimento de outros tempos não presentes no quadro; passado e futuro. A noção de *gestus social* de Brecht refere-se ao gesto, ou aos gestos, que permitem a leitura de uma dada situação social. Nem todo gesto é social. Quando o gesto não é social, o gesto diria algo sobre o Homem e não de uma determinada sociedade.

Cindy Sherman

1979

Untitled Film Still #14

24 x 19,1 cm

imagem de mulher realizada pelo cinema ou novela e personagens igualmente encontradas na vida. Nos termos de Rosalind Krauss, aos quais me aproximo, Cindy Sherman atua como “desmitologizante”, diferentemente do que poderia ser um conformismo ou complacência na aderência a estereótipos. A artista opera criticamente de forma a olhar “debaixo das aparências”⁵⁶, evidenciando o processo dessa construção.

⁵⁶ KRAUSS, 2006, p. 105.

O quadro e o enquadramento

Mas não se revela este constructo identitário sem considerarmos o cálculo referente ao lugar do olhar do observador dentro do quadro fotográfico. O olhar masculino é um entre os elementos no interior da cena em Cindy Sherman. *A junk*, estudante, dona de casa, diva, sedutora, e por aí vai, não são elas *per si*, mas são definidas ao mesmo tempo em que apresentam a inscrição do olhar do outro.

Cindy Sherman
1978
Untitled Film Still #81
24 x 16, 7 cm

Como Laura Mulvey expõe em sua análise⁵⁷ sobre o *status quo* da ordem patriarcal na qual nos encontramos, o papel da mulher é construído como espetáculo para a contemplação masculina. Dito de outra forma, à mulher nos filmes é reservada a condição de objeto passivo em oposição aos homens, que ocupam as ações narrativas. É neste sentido de

57 MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Texto apresentado ao Departamento de Francês da Universidade de Wisconsin, Madison, primavera de 1973. In: *A experiência do cinema*: antologia/Ismail Xavier. Trad. João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

fonte de prazer exclusivamente da erotização fetichista que se afirma a estrutura fílmica voyerística:

Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar (MULVEY, 1983, p. 439).

Rosalind Krauss chama a atenção, em *Untitled Film Stills*, para as ambientações em espaços domésticos íntimos, como quarto e banheiro e, mais especificamente, quando estão evidentes os batentes de portas dentro do quadro fotográfico. Para a autora, Sherman constrói o observador *voyeur* a partir desta peculiaridade de enquadramento que demarca claramente uma barragem de acesso para o olhar. O *voyeur*, nos casos mais conhecidos, olha pelo buraco da fechadura, pela luneta, por detrás de alguma coisa que lhe dê alguma garantia de distinção espacial em relação ao seu objeto de desejo. Sobre esse mecanismo de ir e vir do olhar na obra de Cindy Sherman, a autora comenta:

Sherman, evidentemente, tem um completo repertório de mulheres sendo assistidas e da construção concomitante da câmera do espectador, que ela representa. Desde o início de seu projeto em *Film Still #2* (1977), ela institui o signo do intruso oculto. (...) Em *Film Still #39* (1979), não é tanto a granulação da emulsão que estabelece o afastamento voyeurístico, com sua sensação de que alguém está aproximando-se despercebidamente da mulher, quanto um tipo de nimbo que circunda o quadro da imagem, repetindo em seu registro de luz o senso de barreira que o batente da porta constrói no mundo dos objetos físicos. Em *Film Still #81*, contudo, há uma profundidade de campo

notavelmente bem definida, de modo que tal distância já não existe, apesar do fato de que os vãos das portas são, mais uma vez, uma parte obstrutiva da imagem que implica que o observador esteja olhando para a mulher de fora do espaço que ela fisicamente ocupa (KRAUSS, 1993, p. 109, tradução nossa)⁵⁸.

Michael Fried (1939-) sugere em sua crítica que a protagonista seja assistida, também, por outra pessoa localizada fora do quadro. Cindy Sherman lida com o externo do enquadramento e coloca-nos em uma interação triangular de olhares. Ela concentraria a atenção em algo ou alguém localizado do outro lado, onde o espectador não tem acesso. Com isso, ela organizaria, sob um mecanismo dialético, uma mutação do lugar do espectador, negando a existência deste, ignorando-o ou remetendo-o para fora do espaço pictórico, ao mesmo tempo em que favorece a ilusão de que ele está no interior da ação⁵⁹.

Norman Bryson (1949-), igualmente, chama atenção para a relação das personagens de *Untitled Film Still* com o espaço fora do quadro fotográfico, que é cenário do contexto da imagem, mas que não é comparti-

58 No original: "Sherman, of course, has a whole repertory of women being watched and of the camera's concomitant construction of the watcher for whom it is proxy. From the very outset of her project, in *Untitled Film Still* #2 (1977), she sets up the sign of the unseen intruder (...) In *Untitled Film Still* #39 (1979), it is not so much the grain of the emulsion that establishes the voyeuristic remove, with its sense that one is stealing up on the woman, as it is a kind of nimbus that washes around the frame of the image, repeating in the register of light the sense of barrier that the door frame constructs in the world of physical objects. But in *Untitled Film Still* #81 (1979) there is a remarkably sharp depth of field, so that such /distance/ is gone, despite the fact that doorways are once again an obtrusive part of the image, implying that the viewer is gazing at the woman from outside the space she physically occupies". KRAUSS, 1993, p. 109.

59 MICHAEL FRIED, 2010, p. 7.

lhado com o espectador. Para este autor, tal relação seria de inquietação (medo, pavor, temor), características em gênese e apresentadas de forma mais escancarada nas obras posteriores, tais como as das séries dos anos 1980 para os anos 1990⁶⁰.

Para a crítica Johanna Burton (1966-), Cindy Sherman, ao lidar com o espaço fora da tela, evocaria mais do que questões próprias da fotografia, aspectos teatrais e, a ele implícito, um campo de sensações corpóreas da performance:

Uma atmosfera de horror, fora da tela e à margem da representação, um medo *pelo* corpo e *do* corpo no momento mesmo de sua sublimação ou desaparecimento no teatro representacional (BURTON, 2004, p. 195, tradução nossa)⁶¹.

Assumindo o vocabulário da fotografia teatral, aqui Sherman mostra suas personagens posicionadas de maneira composta e autoconsciente em algum lugar entre o ficcional e o real, com um pé, por assim dizer, dentro do quadro e o outro firmemente plantado fora dele (*Idem, Ibidem*, p. 205, tradução nossa)⁶².

60 BRYSON, Norman. House of Wax. In: BURTON, Joanna (Edit.) *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 95. October Files, 6.

61 No original: "An atmosphere of dread, off-screen and at the fringes of the representation, a fear for and of the body at the very moment of its sublimation or disappearance into the representational theater". BURTON, 2004, p. 195.

62 No original: "Taking up the vocabulary of theatrical photography, Sherman here presents her characters as poised self-consciously somewhere between the fictional and the real, with one foot, as it were, inside the frame and the other planted squarely outside it". BURTON, 2004, p. 205.

Noël Burch (1932-), atento às publicações da *Nouvelle Vague*, nos lembra, inclusive, quanto à virtual presença, o espaço “fora da tela”, e o define como um tipo diferente de espaço daquele inscrito no interior do enquadramento, sublinhando que, para entender a natureza do espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo⁶³. Este crítico de cinema ainda esclarece que a oposição entre o espaço da tela e o espaço em *off*, adotado por todos os filmes, é resultado da articulação entre troca de olhares, campos e contra-campos, personagens cortadas, entre outros.

Em André Bazin (1918-1958), os limites da tela cinematográfica não são como o vocabulário técnico às vezes o define, o quadro da imagem, mas um recorte (*cache*, em francês). A noção de recorte designando o quadro fora definida anteriormente, nos estudos de Diderot, a partir de seus objetos de interesse: a cena teatral, a literatura e o quadro pictórico:

O quadro é um recorte puro, de limites precisos, irreversível, incorruptível, que remete ao nada tudo o que o rodeia, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que entra em seu campo (DIDEROT *apud* BARTHES, 1990, p. 86).

Ainda em Diderot,

Um quadro bem composto é um todo concentrado em um único ponto de vista, em que as partes concorrem para um mesmo objetivo e formam, por sua correspondência mútua, um conjunto tão real quanto o conjunto dos membros em um corpo animal (*Idem, Ibidem*, p.86).

63 BURCH, 1992, p. 37.

Cindy Sherman

1980

Untitled Film Still #82

24 x 16,7 cm

Cindy Sherman

1979

Untitled Film Still #39

24 x 15,4 cm

Os recortes fotográficos em *Untitled Horizontals* (1981)⁶⁴ estabelecem outras entradas do espectador na imagem. Esse enquadramento minucioso exibe-se como elemento inerente à própria obra. A decisão do recorte é algo considerado desde a construção da cena, do arranjo das coisas para a construção do quadro, e não algo que fora cogitado *a posteriori*.

O “recorte” em *close-up* que interdita a noção de integridade do corpo das mulheres em *Untitled Horizontals* é, também, um espaço claustrofóbico que denuncia características do conjunto da locação. Não é difícil imaginarmos, por exemplo, um cativeiro, um esconderijo ou um quarto barato e abandonado de suas locações (esta sugestão ganha maior evidência uma vez considerada a luz projetada sobre as figuras, já que, na maioria das vezes, parecem emergir do espaço externo para onde as personagens direcionam o olhar: uma fresta da janela, porta, lanterna, telhado).

64 Série também mencionada como *Centerfolds*.

Para a curadora da recente retrospectiva da obra da artista realizada pelo MoMA, Eva Respini, com *Untitled Horizontals* Cindy Sherman inaugura um novo momento vigoroso de debate crítico à sua trajetória. Respini, como já observado por Krauss, defende que o formato cinescópio convoca o expectador a uma experiência física do olhar e à sensação de entrada no espaço fictício⁶⁵. Quanto à atuação das personagens, se comparadas com séries anteriores, evidenciaria interioridades marcadas por extremos estados emocionais (medo, melancolia e coração partido)⁶⁶

Em *Untitled Horizontals*, série desenvolvida sob encomenda pela revista *Artforum*, mas não publicada⁶⁷, os leitores, ao folhearem a revista, ine-

65 "The centerfolds refer to both the printed page and the cinema – two constant inspirations for Sherman. The size of the prints, with their allusion to the Cinemascope format, allows for a more physical viewing experience than that offered by the "Untitled Film Stills", and a sense that the viewer is entering into (or being surrounded by) a fictive space." RESPINI, 2012, p. 30.

66 RESPINI, 2012, p.31.

67 A recusa de publicação de *Untitled Horizontals* (1981) pela revista *Artforum* foi noticiada, em forma de texto, em Walker Art Center, Minneapolis, no próprio espaço expositivo que apresentou a exposição retrospectiva da artista organizada pelo MoMA, com as fotografias *Untitled*: #85, #86, #87, #88, #89, #90, #91, #92, #93, #94, #95 e #96.

Informações a respeito também pode ser consultadas em outras fontes:

"These horizontal, large-format images evoke the double-page spreads of fashion or "adult" magazines. They were originally commissioned by the magazine *Artforum*, which ultimately refused to publish them." DURAND, 2006, p. 248.

"Originally commissioned by Ingrid Sischy, then editor of *Artforum*, these send-ups of men's erotic magazine centerfolds were ultimately not published because Sischy was concerned that they might be misunderstood. It recalls the debates triggered by Lynda Benglis's infamous self-produced ad in the November 1974 issue of *Artforum*, wherein she posed nude for the camera wearing nothing but sunglasses and holding a dildo, prompting a group of *Artforum* editors to protest the ad's "vulgarity". RESPINI, 2012, p. 30.

vitavelmente tocariam nas fotografias de jovens mulheres assustadas nas páginas internas. Isso para não dizer detalhadamente que, por hábito, o leitor de uma revista umedece as pontas dos dedos com a língua para que tenha a garantia de aderência da página no ato de folhear. Neste caso, as mãos do leitor deslizariam sobre corpos indefesos de mulheres deitadas ou jogadas, que repetem a horizontalidade do quadro⁶⁸.

Sobre este estado de vulnerabilidade das personagens, Cindy Sherman comenta:

Eu, definitivamente, estava tentando provocar naquelas fotografias. Porém, tratava-se mais de provocar os homens e fazê-los reavaliar suas suposições ao olhar fotos de mulheres. Eu estava pensando sobre vulnerabilidade, de modo que pudesse fazer o espectador masculino sentir-se desconfortável — como se visse sua filha em um estado vulnerável⁶⁹ (TOMKINS, 2000, p. 78, tradução nossa).

Cindy Sherman

1981

*Untitled #92 (Centerfolds/
Horizontal)*

61 x 121,9 cm

Disponível em: <http://www.walkerart.org/art-on-call/stops/605>. Acesso em: 18 ago. 2013.

68 A primeira aparição da série ocorreu em novembro do mesmo ano, 1981, na galeria Metro Pictures, Manhattan, E.U.A..

69 No original: "I was definitely trying to provoke in those pictures. But it was more about provoking men into reassessing their assumptions when they look at pictures of women. I was thinking about vulnerability in a way that would make a male viewer feel uncomfortable-like seeing your daughter in a vulnerable state. TOMKINS, Calvin. Her Secret Identities, *New Yorker*, May 15, 2000, 78.

Próximas páginas

Cindy Sherman

1981

Untitled #86 (Centerfolds/ Horizontals)

61 x 121,9 cm

Depósito de estilos e repertório de gestos e símbolos

Em outra série de 2007, primeiro apresentada em revista, (*Untitled #463*, *Untitled #458*, *Untitled #461*), as figuras fixam os olhares para a lente da câmera fotográfica e verticalizam-se, saqueando um depósito de estilos, repertório de gestos e símbolos e formas propagadas e vulgarizadas para representar os conceitos de Cult, Luxo e Glamour. Como definido por Barthes, o conceito é um elemento constituinte dos mitos. Porém, ao pretender decifrar os mitos, se faz necessário nomear conceitos para além daqueles fornecidos pelo dicionário como Saúde, Humanidade ou Bondade, bem como se ater a conceitos históricos e efêmeros ligados a contingências.

Cindy Sherman
2007

Editorial para *Balanceaga*,
Vogue – Paris

Os conceitos propostos por Cindy Sherman são, contudo, consumidos hoje em qualquer centro urbano ou em redes sociais de internet. Eles são resolvidos como que por relações de ideogramas de fácil compre-

ensão desde o primeiro instante de percepção. Em suas fotografias, os óculos de armação escura e grossa designam a espessura intelectual daquela que os usam, e a associação livre de tecidos sobrepostos da roupa é associada ao estilo moderno e despojado de ser. O enquadramento da fotografia e postura corporal das figuras apropria-se das fotos de coluna social, que têm como objetivo a localização de celebridades, entre outros, em festas particulares, aberturas de exposições de arte, bares e restaurantes, como se fossem pegas em flagrantes.

As fotografias nessa série, disposta no miolo de uma revista *Vogue* francesa, publicada em 2007, quando a artista desenvolve o editorial de moda para uma marca de roupa, têm ar de deboche, de humor negro e alegórico. Neste caso, as peças da alta costura são o figurino dessas mesmas mulheres deslocadas espacialmente, isoladas do contexto em que calculam expressões faciais e combinam acessórios de modo a enfatizar visualmente algum sentimento e as suas existências.

Cindy Sherman

2007–2008

Untitled #463

174,2 x 182,9 cm

O corpo presente

Mas esta não seria a única empreitada da artista para a produção de um editorial de moda. O primeiro trabalho sob encomenda foi publicado em 1983 para a boutique de Dianne Benson, de Nova York, fazendo circular na revista *Interview* mulheres loucas, enfurecidas, angustiantes (*Untitled #122*, *Untitled #119*, *Untitled #131*, *Untitled #127*). Diferentemente da série para *Balenciaga*, 2007, estas mulheres estão isoladas, não compartilham espaço com outra pessoa dentro da cena. Sem profundidade de campo, cada fundo é uma curta extensão de cor das peças de roupas, constituindo um elemento neutro que favorece a atenção concentrada nas expressões das personagens. O olhar de paisagem e o semblante de autoconfiante encontrados nas fotografias de moda dos anos da década de 1980 são radicalizados por Sherman. Lacrimantes e carregados expressivamente, os olhares das personagens nesta outra série revelam e anunciam aquilo que as roupas não conseguiriam apaziguar: o corpo presente.

Cindy Sherman
2007
Untitled #461
153.7 x 121.9 cm

No ano seguinte, na revista *Vogue* francesa, as mulheres desesperadas e não magras de *Comme des Garçons* e *Miyake*, por Sherman,

contrastam com a leve aparência das mulheres de demais campanhas. E a cada novo editorial publicitário, Sherman expõe, ridiculamente, convenções de construção de feminino atinando a imagens remanescentes de mitos, ícone pop e folclore: Christian Dior, Jean-Paul Gaultier, John Galliano, Dolce & Gabbana, Calvin Klein e Vivienne Westwood na *Harper's Bazaar* (1993), *Comme des Garçons* (1994). Com o fotógrafo Juergen Teller, Cindy Sherman desenvolve a campanha para Marc Jacobs (1994) com simples concepções de cenário do começo de carreira, lembrando o tradicional álbum de família com fotos do jovem casal, a chegada de uma criança a cumplicidade entre irmãos.

A propósito, Sherman lida com questões da moda, também, em trabalhos que não necessariamente estão sob vínculos de contrato com alguma marca. Mas, ao atuar no interior deste contexto, nos anos da década de 1980, Sherman posiciona uma crítica densa e irônica quanto à aquisição imediata de máscaras que proporcionam noções de beleza, felicidade, cultura e classe.

No termo “desmitologizante” de Barthes, Cindy Sherman revela, ainda de forma mais brutal em *Clowns* (2003-2004), como uma ferida aberta, o que há por debaixo do empreendimento de seus elementos. Na imagem #413 da série a artista, sob a grossa camada da maquiagem e do aplique caricato da bochecha e nariz de palhaço, anuncia, por meio do “Cindy”, bordado na cor rosa em um casaco cintilante, o seu próprio corpo travestido. A profundidade da ferida, todavia, não é resultado exclusivo do relevo atribuído dado à sobreposição da vestimenta e maquiagem. A artista retorna com ela toda a produção que a antecede, implicando a sua repetitiva presença, e fissa o seu primeiro trabalho, *A Cindy Book* (1964-1975), onde demarca incisivamente “*That's Me!*”

Cindy Sherman
1964-1975
A Cindy Book
22,5 x 29,8 cm

That's me

That's me,

That's me,

That's me,

sobre a sua imagem em álbum fotográfico em diversas situações quando criança e adolescente, em festas com amigos e praia com familiares.

Contraponho, desta forma, à ideia apresentada por Johanna Burton, em seu interessante ensaio escrito no mesmo momento que se produzia a série *Clowns*. Em sua reflexão, que igualmente ressalta aspectos teatrais na obra de Sherman, Johanna Burton coleta as principais pautas de debates em torno da obra da artista, a fim de argumentar, justamente, a reiteração da ausência e não a da presença: Cindy Sherman tem se esvaziado de si em suas imagens, mesmo permanecendo lá.⁷⁰

Mas o meu principal argumento é justamente que, a esta altura do campeonato, o público de Sherman bem sabe da presença reiterada da própria artista em sua produção. Então, o nome *Cindy* do casaquinho do palhaço, não se apresentaria como indicação ou palpite da presença do corpo da artista, senão para enfatizar aquilo mesmo que já se sabe.

A meu ver, a fotografia #413 da série *Clowns* sintetiza o caminho de inscrição crítico-reflexivo de sua obra, que evidencia a construção e desconstrução dos signos, a fim de resgatar um sentido de realidade:

É sem dúvida, na exata medida da nossa atual alienação, que não conseguimos ultrapassar uma apreensão instável do real: vogamos incessantemente entre o objeto e a sua desmitificação, incapazes de lhe conferir uma totalidade (BARTHES, 1987, p. 178).

Cindy Sherman
1984
Untitled #413 (Clowns)
116,8 x 79,1 cm

70 BURTON, Johanna. A Body Slate: Cindy Sherman. In: BURTON, Joanna (Edit.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 193 -215. October Files 6.

2.

História de segunda mão

*Com efeito, a escrita histórica compõe, com um conjunto coerente de grandes unidades, uma estrutura análoga à arquitetura de lugares e de personagens numa tragédia*⁷¹.

Stan Douglas escava histórias soterradas pela grande história, apropriando-se de diversas fontes e chegando a comunidades perdidas, linguagens em desuso e a histórias silenciadas. O acesso que o artista nos propõe a esses materiais são outras tantas pistas cifradas. Por assim fazer, Stan Douglas assemelha-se à descrição recente da prática do sujeito que tem a história como objeto de interesse:

Mesmo remontando incessantemente às fontes mais primitivas, perscrutando nos sistemas históricos e linguísticos a experiência que escondem ao se desenvolverem, o historiador nunca alcança a sua origem, mas apenas os estágios sucessivos da sua perda⁷².

Entendo que a obra de Stan Douglas, assim como o historiador, busca

⁷¹ CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.p.106.

⁷² *Idem, Ibidem*. p.34.

Stan Douglas
Der Sandman, still
Filme 16 mm,
9 min. 50 seg.
cada rotação.

compreensões que tiveram êxito na mesma proporção que retorna aos objetos não mais compreendidos, mensurando, neste fazer, aquilo que perde.

Na videoinstalação *Der Sandmann* (1995)⁷³ o artista se apropria do texto *The Sandman* (1816), de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), no qual um acontecimento na infância entre três amigos é revisto, quando adultos, a partir de correspondências trocadas entre si. As cartas são pontos de vista distintos acerca da história de um velho homem e sua engenhoca, movida a manivela disposta no jardim (*Schrebergärten*). Para as crianças, costumava-se dizer que, se elas não dormissem, o tal homem iria

73 Obra produzida durante a residência artística no programa DAAD, Berlim (1994-95). Disponível em: http://www.ubu.com/film/douglas_sandmann.html. Acesso em: 20 ago. 2013.

lhés roubar os olhos e encher de areia o vazio dos buracos resultantes. A retomada da história ocorre, contudo, quando Nathanael, surpreendido por uma memória não precisa diante do jardim, escreve a primeira carta questionando seus sentimentos suscitados por aquele local. Este mesmo texto de Hoffmann é citado em “O estranho”, de Freud (1919), em que o psicanalista lida com o estudo sobre repressão e repetição.

O vídeo de Stan Douglas, primeiro filmado em película 16 milímetros e PB, foi realizado em um único estúdio, a saber, o principal endereço do cinema alemão da década de 1920, o Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), em Berlin⁷⁴.

Nu•tka• (1996)⁷⁵ é outra videoinstalação, com relatos extraídos de diários de colonizadores, o comandante Martinez e o capitão britânico Colnett, narrados sem traduções e, cada qual, em sua língua natal. As vozes, que corresponderiam a estes dois personagens ocultos no vídeo, são sobrepostas, criando a sonoridade binária e difusa que comenta, cada qual, receios e apreensões na chegada, em 1789, na ilha

74 A diferença de um ambiente para outro no cenário da filmagem é atribuído não somente com tipos de objetos, como também em depoimentos em diferentes vozes. As três vozes narram leituras das correspondências trocadas, remetendo às lembranças do passado compartilhado, sendo unicamente a primeira voz corporificada por um intérprete na filmagem. O primeiro ambiente refere-se a um possível *backstage*/depósito para material de filmagem, dada a distribuição aleatória dos objetos, todos associados a objetos de cena; *cases*, escadas, andaimes, holofotes de iluminação e vestígios que antecedem o cenário do ambiente adiante. O próximo ambiente refere-se à passagem, área externa, quando se tem uma macro-visão mais detalhada, dos aspectos do jardim: areia, marcas de pegadas de calçadas e rastros de pneu, regador, cano, tijolo. O terceiro ambiente é um jardim seco de inverno, sob neblina, onde um velho solitário faz pequenos arranjos com os deslocamentos de gravetos do chão para um aquecedor conectado a uma engenhoca animada à manivela.

75 Disponível em http://www.ubu.com/film/douglas_nutka.html. Acesso em: 20 de Agosto 2013.

Nootka Sound, localizada no oeste canadense. Tal combinação binária da fala também é expressa na imagem resultante de duas diferentes tomadas de capturas do horizonte da paisagem, que são igualmente sobrepostas, dissolvidas entre si, tal como as vozes.

Em alguns momentos, todavia, há coincidências de encontros entre as falas dos personagens ocultos e a junção das imagens. Isso acontece quando ambos os narradores passam dos relatos pessoais para as citações literárias, dentre as quais, Edgar Allan Poe, Cervantes ou Marquês de Sade.

Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, B. C., 1993, é um filme baseado em excertos de diários de policiais da ilha de Ruskin, Canadá, em época de Segunda Guerra. A região foi inicialmente habitada por uma comunidade animada por ideais de sociabilidade comunitária liderada por aquele cujo nome foi acolhido, John Ruskin (1819-1900). Após a extinção dessa comunidade, a ilha foi habitada por uma leva de japone-

Stan Douglas

1996

Nu•tka•, still

Vídeoinstalação

6 min. 50 seg. cada rotação

ses, atraídos pela oferta de emprego da hidrelétrica local. Esses mesmos japoneses passaram a sofrer forte discriminação racial, sendo expulsos, quando não, presos. No filme de Stan Douglas, o mistério sobre o sumiço, aparentemente sem explicação, de um nipo-descendente, desdobra-se a partir da insistente pesquisa de um amigo que, ao frequentar postos policiais, é alvo de hostilidades e recusas de informações.

Considerada a abrangência de repertório de referências históricas e literárias incorporadas à obra de Stan Douglas, torna-se bem-vinda a exposição de suas obras, junto aos textos, na maioria das vezes nomeados *Historical Background*. Esses textos, assinados pelo próprio Stan Douglas, são apresentados no espaço expositivo ou impressos em catálogos e desvendam múltiplas referências de suas obras⁷⁶.

Para pensar a contribuição desses textos para a obra, vale a consideração de Sven Lütticken (1971), crítico de arte, sobre o breve ensaio do artista para a sua respectiva obra *Journey into Fear*, 2001. Lütticken observa que os encadeamentos realizados das diversas fontes de interesses podem ser vistos como um suplemento que complementaria a obra, sendo esse suplemento parte do excedente da obra⁷⁷.

76 Stan Douglas afirma que o público conhecedor de suas referências não é o público exclusivo o qual ele procura. Sendo assim, os textos são anexos/complementos que facilitariam o acesso às suas pesquisas: "*The texts are supplements to the work. They reflect the research work I did, they facilitate access to the references in my Works. I can, of course, imagine ideal viewers who, seeing na Schrebergarten, know exactly which historical configurations this figure of space played its various roles in, but they are not the audience I am seeking to reach exclusively*". Georg Shollhammer entrevista Stan Douglas em *Win, Place or Show*. Vienna: Springerin, Sept.–Nov., 1998, p. 37.

77 "*If you get the references to Melville's The Confidence-Man in Journey into Fear but not to the various Journey into Fear films, the work takes on a different character than if the reverse is the case. Douglas's short essay on the piece, which develops some of its sources*

2.1

Stan Douglas e Vancouver, Berlin, Detroit

Tendo em vista tal característica, para uma admiradora distante e pouco, quase nada, familiarizada com questões relativas à política social e econômica da cidade natal do artista, Vancouver, o mínimo de conhecimento de informações sobre o lugar é estratégico para a ampliação dos eixos de interlocução de sua obra, ainda que outras cidades também tenham importância no conjunto de sua produção.

De acordo com obra de Stan Douglas, a história se constrói por meio de sobreposições de “acontecimentos” e “fatos históricos” que, na história, enquanto “campo de saber”, refere-se a eles como sendo dois termos distintos e articulados entre si.

and its implications, may be seen as a supplement that is actually part of the piece that it supplements—part of its surplus, which is to say, of its lack.” LÜTTICKEN, Sven. Performing photography after film. In: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 78.

Se compreendida a leitura de Michel de Certeau (1925-1986), o “acontecimento” é a condição de uma classificação, é o suporte hipotético de uma ordenação: “deve ter alguma coisa”⁷⁸. Como resumido por este autor, algumas vezes o “acontecimento” não é mais do que uma simples localização da desordem; aquilo que não se compreende:

Efetivamente, o que é um acontecimento senão aquilo que é preciso supor para que a organização dos documentos seja possível? Ele é o meio pelo qual se passa da desordem à ordem. Ele não explica, permite uma inteligibilidade. É o postulado e o ponto de partida — mas também o ponto cego — da compreensão (CERTEAU, 2011, p. 104).

O “fato histórico”, por sua vez, funcionaria como fonte de indício e sentido que, reunidos pelo historiador, remetem o notado a uma concepção notável. Nas palavras do autor, o historiador:

parece contar os fatos, enquanto, efetivamente, enuncia *sentidos* que aliás, remetem o *notado* (aquele que é retido como pertinente pelo historiador) a uma concepção do *notável* (CERTEAU, 2011, p. 35).

Sobre a diferença entre “acontecimentos” e “fatos históricos”:

O acontecimento é aquele que recorta, para que haja inteligibilidade; o fato histórico é aquele que preenche para que haja enunciados de sentido. O primeiro condiciona a organização do discurso; o segundo fornece os significantes, destinados a formar, de maneira narrativa, uma série

78 CERTEAU, 2011, p. 104.

de elementos significativos. Em suma, o primeiro articula, e o segundo soletra (CERTEAU, 2011, p. 104).

Como pode ter sido, também, notável noção de história que reflito com a obra de Stan Douglas passa ao largo do historicismo. Em primeiro lugar, por considerar as características de edições e tipos de montagens dos vídeos que não convergem para uma visão unilateral e linear da narrativa que se desdobra: a justaposição de falas (*Nu•tka•*) e o incisivo eterno retorno (as narrativas em *looping* que se repetem intercalando probabilidades em *Klatsassin* e *Win Place or Show*).

E, em segundo lugar, pela empreitada investigativa do artista em relação aos momentos não somente vitoriosos do curso da história. Neste sentido, deduções esboçadas aqui são devedoras do pensamento benjaminiano de que a história, ao ser transmitida entre gerações, acarretaria o cortejo dos grandes nomes, mas, também, um coletivo anônimo dos seus contemporâneos⁷⁹. Sobre seu processo de pesquisa, Stan Douglas comenta:

Stan Douglas
1998–1999

Detroit Photos, Michigan

Theatre

45.7 x 55.9 cm

Em consideração à [minha] própria pesquisa, seguramente, início do desejo de reler ou reconsiderar a história de um determinado local. Eu nunca sei exatamente pelo o que procuro, mas sempre começa pelo fascínio pelo lugar: pela usina elétrica gótica em Ruskin, o Schrebergaten [horta urbana] ao redor de Berlin ou a paisagem industrial da costa noroeste. Geralmente, fico intrigado por um local

79 Em *Passagens*, realizado nos treze anos entre 1927 e 1940, Walter Benjamin faz comentários em torno do conceito de que a história é fragmentária e concentrada em três módulos, a saber, *B*, *D* e *N*, que correspondem respectivamente a *Moda*; *O Tédio, eterno retorno*; *Teoria do Conhecimento e Teoria do Progresso*, embora o assunto permeie todo o volume.

que, de alguma forma, está em conflito consigo mesmo, estranho, e meu trabalho é, então, descobrir como ele veio a ser daquele modo. Eu tendo a ter uma afinidade com as histórias secundárias do lugar, coisas que talvez sejam invisíveis para as próprias pessoas que vivem lá (BUDNEY, 1998, p.59, tradução nossa).⁸⁰

Em Berlim, Stan Douglas produziu Potsdamer Schrebergaten (1994-95), uma série de fotografias de jardins, esses que escondem ligações entre propostas de uso de áreas verdes destinadas ao cultivo e exercícios físicos, concedidas e vigiadas pelo governo no período entre-guerras, dentro de um programa abrangente de loteamento, e teorias de educação física do médico Daniel Gottlieb Moritz Schreber (1808-1861)⁸¹. Tal

80 No original: "With regard to the research itself, I certainly do start out wanting to re-read or reconsider the history of a particular location. I never exactly know what I'm looking for, but it always begins with being fascinated with a site: by the Gothic power house at Ruskin, the Schrebergaten surrounding Berlin or by the industrial landscape of the north-west coast. Usually I'm intrigued by a local that is in some way at odds with itself, uncanny, and my job then is to find out how it came to be that way. I tend to have an affinity with the minor histories of a place, things that might even be invisible to people who live there." Budney, Jen. *The Failed Utopia*. *Síksi*, v. XIII, n. 1 (Spring 1998), p. 59.

81 No início do século XIX, os jardins ainda eram conhecidos como *Armengarten*. Naquele momento, o propósito do loteamento, segundo o Estado, era proporcionar uma melhor qualidade de vida aos trabalhadores rurais atraídos pela oferta de trabalho industrial. Por outro lado, manifestações de trabalhadores alegavam que a fiscalização sobre o uso destes lotes implicava em uma rígida vigilância do cotidiano e meio social. Os lotes eram concedidos somente àqueles que obedeciam as normas, essas que restringiam qualquer tipo de possibilidade que não fosse, exclusivamente, o de plantio. E, ainda assim, os usuários dos lotes deveriam obedecer a um cronograma de colheita e pagamento de impostos estabelecidos. Posteriormente, os jardins receberam uma nova preocupação e nomenclatura, homenageando Moritz Schreber (1808-1861) quem promoveu a ideia de que a atividade esportiva no espaço verde poderia aliviar os efeitos psicológicos negativos da industrialização. Figura emblemática, Schreber experimentou as suas criações de aparelhos e próteses em seus filhos, sendo o relato de Daniel Paul Schreber sobre a submissão de diversas restrições corporais sofridas, em *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903, (Memórias de um Doente dos Nervos), referência importante a Freud em suas formulações sobre paranoia em *Notas psicanalíticas sobre um relato de paranoia*,

série mantém estreita ligação com a videoinstalação já comentada, *Der Sandmann*.

A cidade de Detroit também foi palco para fotografias de Stan Douglas. E o passado de estabelecimentos e casas é recuperado nas imagens e nos títulos que contrapõem a origem das locações e as suas funcionalidades recentes. Na série *Detroit Photos* 1998-99, uma locação é um estacionamento que abrigara uma sala de cinema (Michigan Theatre), por exemplo. Como se sabe, Detroit ficou conhecida como cidade fantasma desde a crise da década de 1950, quando investidores automobilísticos que orientavam economicamente a cidade abandonaram o lugar que, sem muita perspectiva e, ainda menos, planejamento, ingressou em processo de decadência econômica social⁸².

1911. Todos os filhos de Schreber tiveram distúrbios do sistema nervoso. Estas informações são apresentadas no texto *Historical Background*, de Stan Douglas, publicado em MONK, Philip. *Stan Douglas*. Cologne: Dumont, 2007, p. 98.

82 A cidade só começa a mostrar novos horizontes de estabilidade depois da Grande Recessão Americana do final da década passada, sendo Detroit uma das maiores vítimas. Para tanto, a alavanca foi a retomada das vendas de carros pelas grandes montadoras GM, Ford e Chrysler, que foram favorecidas, em parte, por dificuldades enfrentadas por empresas concorrentes internacionais (o terremoto no Japão retraindo os concorrentes japoneses). Os números recentes mostram que as montadoras estão investindo no contrato de empregos diretos e indiretos com projeção de aumento nas vendas de automóveis que "nos Estados Unidos subiram 10% em 2011, para 12,8 milhões de unidades". RIBEIRO, Alex. Carros puxam revitalização em Detroit. *Valor Econômico*, 13 jan. 2012. Disponível em: <http://www.fazenda.gov.br/resenhaeletronica/MostraMateria.asp?cod=779789>. Acesso em: 22 jul. 2013.

Outro e diferente argumento do processo de reanimação do mercado automobilístico em Detroit pós-Grande Recessão é justificado pelo subsídio do governo Barack Obama que favoreceu financiamentos às três grandes fabricantes de carros: "As montadoras assumiram compromissos de saneamento de suas gestões, o governo ofereceu garantias financeiras e os bancos aceitaram rolar as dívidas, tirando a indústria da insolvência". Ver: Em Detroit, plano de estímulo à indústria automobilística vale voto. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,em-detroit-plano-de-estimulo-a-industria-automobilistica-vale-voto,948543,0.htm>. Acesso em: 22 jul. 2013.

Como visto no capítulo anterior, a videoinstalação *Win, Place or Show* (1998) menciona a proposta de reurbanização da cidade de Vancouver no período pós-guerra. Em um estúdio, Stan Douglas construiu um cenário a partir do projeto arquitetônico para Strathcona, bairro onde o artista reside. Tal projeto de habitação, uma vez realizado, abrigaria levas de trabalhadores temporários, na maioria das vezes provenientes dos estaleiros da região. Trata-se de um, dentre os projetos habitacionais, com propósitos de revitalização de áreas degradadas, situadas próximo a grandes centros industriais⁸³. Contudo, foi recusado pelos moradores locais, que defendiam a recuperação das casas e que, com isso, opunham-se às demolições desses imóveis.

Win, Place or Show, alude a um fato histórico ocorrido em Vancouver, sendo também uma obra que complica o processo de edição por intermédio da repetição da fala de seus personagens e da filmagem/edição da cena, sob os diversos pontos de captura/filmagem da *performance* dos personagens. A obra, ainda, antecipa outras que abordam manifestações ocorridas na cidade de Vancouver. Penso em *Crowds & Riots*, de 2008, série de quatro fotografias que dialogam com densos eventos políticos na história de Vancouver.

Ainda sobre Detroit, ver o documentário: *Detropia* - EUA, 2012. Direção: Heidi Ewing e Rachel Grady.

83 É com muitas reservas que Stan Douglas vê as propostas de habitação pública, nos anos de 1960, nas cidades norte-americanas, com os seus propósitos de abrigar grande número de trabalhadores, tendo como subsídio primeiro ideais da arquitetura modernista de habitação coletiva e funcional. Stan Douglas descreve o projeto de referência para a sua obra *Win, Place or Show* como uma ideia utópica que tornara uma espécie de armazém para os pobres, distanciando-se dos ideais de democracia e funcionalidade. Amid serene natural beauty, a residue of brutal trauma. *The New York Times*, New York, January 24, 1999. Art /Architecture.

Stan Douglas
1994–1995

Potsdamer Schrebergarten,
(Vista para “Uns genügt’s”,
em Nuthestrasse, Nuthes-
trand I, Babelsberg)
45.7 x 54.6 cm

2.2

Abbott & Cordova, 7 August 1971, 2008

Stan Douglas
2008
*Abbott & Cordova,
7 August 1971*
179.1 x 292.1 cm

Abbott & Cordova, 7 August 1971 (2008) recria a dispersão de participantes de um festival⁸⁴ ocorrido em 1971, na região de Gastown, em Vancouver. A incursão policial aconteceu em toda a área, sendo que, no cruzamento das ruas Abbott e Cordova, as pessoas ficaram cercadas; as demais vias ao redor estavam interditadas e, quando não, davam acesso somente para o porto.

Na ocasião, jovens foram detidos sob a acusação de contrabando de drogas. A prefeitura, por sua vez, dificultou a instalação de imigrantes como estratégia para garantir os planos de revitalização e “embelezamento” (novas calçadas, luzes e tijolos ornamentais) da área de Gastown, em vigência na época do motim. De fato, o que estava ocorrendo em

84 O festival ocupou a área central da região, em *Maple Tree Square*, organizado pelo jornal alternativo local e atuante *Georgia Straight*. Para demais detalhes sobre a organização do evento, ver: *An interview with Stan Douglas* In *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 13.

Downtown Eastside era um processo de “*gentrification*”⁸⁵, termo que no português se aproxima de “valorização”, expressando as interferências nas cidades (expulsão de classes sociais menos favorecidas, com vistas à implementação de propostas e estratégias imobiliárias imediatistas de valorização de regiões), que resultam em radicais mudanças em seus contornos arquitetônicos e urbanísticos e em suas esferas socioeconômicas e culturais.

Ademais, Stan Douglas explica estar preocupado com a “supressão das liberdades civis”⁸⁶ e “utopias fracassadas”⁸⁷ Mesmo não tendo tido grande repercussão, o Motim Gastown foi um divisor de águas na história da cidade. O evento foi um momento limite para a história da região, uma vez que poderia ter tido outro rumo, diferente do profundo esquecimento sofrido posteriormente. Entre as causas que levaram ao abandono do lugar e à aceleração de sua decadência, após o motim de 1971, estão as novas regras de zoneamento e a falência (1993) da loja de departamentos Woodward que, por muito tempo, assegurou emprego

85 Dentre muitos teóricos que analisam o fenômeno de gentrificação, destaca-se o geógrafo Neil Smith (1954-2012) na obra *The new urban frontier. Gentrification and the revanchist city*, em que o autor identifica o processo de especulação imobiliária em regiões centrais de cidades norte-americanas a partir do pós-guerra.

86 “*Relatively speaking, the coming together of people in August of 1971 was a frivolous protest—I mean, protesting the fact that they weren’t allowed to smoke pot. But in a larger sense, what the protest was about was the curtailment of civil liberties.*” An interview with Stan Douglas In: Abbott & Cordova, *7 August 1971*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 14.

87 “*Both in terms of presentation and the subject matter of my work, I have been preoccupied with failed utopias and obsolete technologies. To a large degree, my concern is not to redeem these past events but to reconsider them*” Linn Cooke entrevista Stan Douglas In *Stan Douglas*. Londres: Phaidon, 1998, p. 116.

e vivência à comunidade do Downtown Eastside⁸⁸, sendo ela o centro comercial da parte antiga da cidade de Vancouver.

Na fotografia *Abbott & Cordova, 7 August 1971* (2008), o edifício Woodward (parte superior à direita da imagem) é parcialmente rodeado por aqueles que assistem à manifestação, os residentes locais e os carros imobilizados como se posicionados em um *drive-in*⁸⁹ diante de um filme. Sobre a distribuição no quadro fotográfico, ainda é possível imaginar que os elementos constituiriam uma barragem de proteção para o edifício.

Em 2002, de 14 de setembro a 14 de dezembro, salas vazias de Woodward foram ocupadas por ativistas⁹⁰, reclamando por moradia pública. A história seguinte do edifício Woodward, por fim, resume-se em sua demolição⁹¹ (2006), seguida de reconstrução (2010) assumida pelo gru-

88 Downtown Eastside ou DTES é a região compreendendo Gastown, Chinatown, Japantown e Strathcona, sendo esses os bairros mais antigos de Vancouver e conhecidos pela alta incidência de pobreza, violência e manifestações públicas de reivindicações sociais.

89 Essa ideia *drive-in* é extraída do texto de Serge Guilbaut: "*The street on the right side of the image, in opposition to the chaos on the other side, is blocked by a large group of police officers standing in front of many cars in the middle of the street. Unable to proceed, their drivers are forced to watch the scene as if they were watching a movie at a drive-in.*" GUILBAUT, Serge. *Lightning from the past police, pot, public, and Stan Douglas's Abbott & Cordova*. In: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 42.

90 Vídeo com arquivos da ocupação Woodward's Squat 2002 disponível em: <http://www.creativetechnology.org/video/woodwards-squat-2002>. Acesso em: 22 jul. 2013. Fotos, vídeos e link da versão em PDF da publicação em torno da organização das manifestações durante a ocupação Woodward's Squat 2002, disponível em: <http://woodsquat.wordpress.com/photographs>. Acesso em: 22 jul. 2013.

91 Vídeo da demolição do edifício disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PWfrunEOsrY>. Acesso em: 22 jul. 2013.

Stan Douglas

2008

Abbott & Cordova, 7 August 1971

9.1m x 15.2m

Woodward's, Vancouver

Foto:Greta Mesquita

Stan Douglas

2008

Abbott & Cordova, 7 August 1971

9.1m x 15.2m

Woodward's, Vancouver

Foto: Greta Mesquita

po investidor ganhador da pesquisa de campo sobre as expectativas do uso do lugar⁹². Hoje o acesso ao edifício é mediado por uma versão, em grande escala (15,2 x 9,1 m), da própria fotografia *Abbott & Cordova, 7 August 1971* (2008), instalada sobre a entrada principal, dividindo dependências entre espaço público e privado, em dupla face. Ou seja, ela é visível dos dois lados⁹³, tanto de dentro e do lado de fora do pátio onde se encontra. A obra, dessa forma, escancara a prática ainda viva de gentrificação e a tensão em curso com a presença de drogas, de sem — teto, da prostituição e da atuação da polícia⁹⁴. Citando Walter Benjamin, a articulação com o passado se estabelece com o apropriar-se de uma reminiscência que relampeja no perigo do tempo presente⁹⁵.

Bem no centro do motim construído está o vazio do asfalto, circundado pela turbulência entre polícia de montaria e polícia disfarçada

92 O edifício Woodward compreende unidades habitacionais, *Nesters Market Grocery Stores*, London Drugs, TD Canada Trust, The National Film Board of Canada, escritórios, uma creche, átrio e praça pública, e o *campus* da Simon Fraser University. Vale fazer a observação que o ano de conclusão do edifício reconstruído, 2010, coincide com o ano que Vancouver recebeu os Jogos Olímpicos de Inverno. Disponível no site do Grupo Westbank and Peterson Investment Group com imagens e descrição do projeto para Woodward: <http://www.westbankcorp.com/woodwards/development.php>. Acesso em: 22 jul. 2013.

93 A fotografia é formada por fragmentações, sob mesma dimensão, senda cada uma delas montada, na frente e atrás em sanduíches de vidro.

94 Em resposta a uma matéria sobre a fotografia localizada no edifício Woodward, Takes (grafeiro e residente da região DTES) diz, em 2010, o quanto a obra de Stan Douglas adverte a opressão diária vivida pelos moradores do próprio local: "*While I find this image to be very well composed, and the process in which it was created quite fantastic, I found the content of the image to be very defeatist and an ever lurking reminder how the residents of the DTES are oppressed on a daily basis.*" Disponível em: <http://walrusmagazine.com/articles/2009.07-profile-at-the-gastown-riot-stan-douglas-walrus-vancouver-art>. Acesso em: 22 jul. 2013.

95 BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

de *hippie*, com cassetetes e camburão, manifestantes, postes de luz, fundidos pela própria prefeitura, tal como na configuração original, residentes locais e carros de época, dentre os quais, Valiant e Corvair.

Abbott & Cordova, 7 August 1971 (2008) foi realizada em um estacionamento⁹⁶. Como não pôde trabalhar diretamente no cruzamento das ruas, Stan Douglas recorreu à construção do cenário⁹⁷. Posicionado como se estivesse em edifício do outro lado da rua, o artista realizou cinquenta diferentes registros fotográficos durante três noites e, posteriormente, juntou-os para formar a imagem totalizadora da cena.

Para essa obra, Stan Douglas baseou-se em fotografias de jornais e registros de outros artistas que lidam com a temática de rebeliões e manifestações. Ele ainda teve como referência registros que não dizem respeito especificamente a tal acontecimento, mas que lhe permitiram levantar/analisar formas particulares de documentário do registro em relação do acontecimento, considerando ângulos e distanciamento. Pois ao compreender a fotografia, em especial estes dois últimos elementos (igualmente presentes na pintura, teatro e cinema), insere-se, no interior do próprio quadro, o lugar do olhar do outro, e com isso, chegamos novamente na concepção de cena.

A cena a partir da fotografia de Stan Douglas pode ser descrita como

96 Estacionamento de PNE (Pacific National Exhibition), maior local de entretenimento dirigido ao grande público (shows, exposições, eventos esportivos, parques de diversões, shows, atividades culturais) de Vancouver.

97 GRIFFIN, Kevin. Public Artwork Memorializes the Gastown Riot. *The Vancouver Sun* (January 8, 2010).

representação do mundo exterior, dado o esforço à verossimilhança e ênfase na reprodução de aparências. É a cena, também, o lugar em que se realiza a interação de elementos formais que a constroem, materializando e internalizando, nessa relação, o olhar do espectador⁹⁸. Olhar do espectador que aparece, em ênfase, em *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, a partir dos personagens atuantes na cena, bem como o olhar do espectador que assume o ponto de vista do registro fotográfico, que é o meu caso como apreciadora desta fotografia.

De forma sucinta, a cena acontece quando há distinção entre o observador e o observado. E muito de minha reflexão se deve ao autor Ismail Xavier, quando diz serem a condição para a delimitação dos contornos da cena: o lugar da ação, o recorte e o sujeito que observa⁹⁹.

Da geometria realizada na interação entre arquitetura, a distribuição dos personagens e a localização privilegiada da iluminação em alguns pontos na fotografia, inscreve-se o ponto de vista do espectador. Geometria, para designar o cálculo na organização da composição da cena, é palavra recorrente em *O Olhar e a Cena*, de Ismail Xavier, e é, antes disso, um termo empregado por Roland Barthes ao analisar, no teatro, o “lugar calculado”:

No artigo “Diderot, Brecht, Eisenstein”, Roland Barthes nos lembra da relação existente entre teatro e geometria, pois o teatro é uma prática que supõe um “lugar calculado”

98 Vale recordar que tal materialização do olhar foi amplamente explorada por Stan Douglas na obra de Samuel Beckett como pode ser visto, de forma mais direta, em seu ensaio *Goodbye Pork-Pie Hat*, 1988, no qual analisa a obra *Film*, 1965, do dramaturgo em questão.

99 XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 61.

do qual se observam as coisas. A condição para que haja “representação” é o olhar de um sujeito (autor, leitor espectador ou *voyeur*) que mira numa certa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone do qual o seu olho (ou seu “espírito”, como diz Barthes) é o vértice (XAVIER, 2003, p.61).

A reflexão de Ismail Xavier quanto à noção de cena — do teatro ao cinema, mais uma vez, amplia noções perpassam a obra de Stan Douglas. Na perspectiva deste teórico, a concepção de cena foi assumida para efetivar-se nos palcos e, demarcada com ela, igualmente, a noção de espectador:

A projeção da imagem na tela consolidou a descontinuidade que separa o terreno da performance e o espaço onde se encontra o espectador, condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo que, delimitada e emoldurada, não apenas dele se destaca, mas, em potência, o representa (XAVIER, 2003, p.7).

Mas, ainda há de dizer que na concepção de Ismail Xavier, declaradamente animada pelas ideias de Denis Diderot¹⁰⁰ e, igualmente, pela formulação de Michael Fried¹⁰¹, quando analisa a obra de Diderot, a cena acontece: “absorvida, em si mesma”, ou em caráter de exibição.

Ismail emprega uma sugestiva palavra para traduzir sua compreen-

¹⁰⁰ Ismail Xavier tece comentários sobre as suas referências reiteradas a Dennis Diderot, principal ideólogo de regras de representação consolidadas ao longo do séc. XVIII, que marca o confronto entre “olhar” e “cena” e, com isso, compõe a dialética de absorção e exibicionismo. *Idem, Ibidem*, p. 15.

¹⁰¹ *Idem, Ibidem*, p.17.

são de Diderot sobre a atuação ensimesmada dos, atores que ignora o olhar externo a ela dirigido. Ele diz “autobastante”:

Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo” (XAVIER, 2003, p.17).

Esta característica “autobastante”, apreendida na obra de Stan Douglas, veremos adiante ser “pedra de toque” no diálogo do artista com o gênero *street photograph* e, na mesma proporção, com convenções do cinema clássico, que reserva um lugar para o espectador fora do circuito dos olhares que se instalam na cena.

Stan Douglas

2008

Abbott & Cordova,

7 August 1971

179.1 x 292.1 cm

Vista da exposição New
Pictures 7: Stan Douglas,
Then and Now, Minnea-
polis Institute of Arts, MIA,
2012.Foto: Flávia Bertinato

2.3

Ballantyne Pier, 18 June 1935 (2008)

Em *Ballantyne Pier, 18 June 1935* (2008), a horizontalidade pronunciada da imagem é enfatizada pelas fileiras regulares das janelas da fachada e pelas linhas do trilho.

Tal como *Abbott & Cordova*, essa fotografia apresenta uma meticulosidade em sua composição, com detalhes que passam quase despercebidos, se o olhar for de relance. A tonalidade da cor uniformiza as coisas: os gestos dos figurantes, os números “1”, “2” e “3” que se veem nas espaçadas janelas rentes à calçada. A estrutura serial da fachada, acrescida desses números, sugere a feição de película fílmica. A menção ao cinema e ao espetáculo na fotografia de Stan Douglas também se faz notável em *Ballantyne Pier*, conforme evidencia a distribuição espacial dos elementos que se distinguem entre o que seriam público, pessoas que assistem ao motim, em contraste com a performance dos atuantes na manifestação. A essa altura da descrição das obras de Stan Douglas, parece fazer sentido retomar Sven Lütticken:

Stan Douglas
2008
Ballantyne Pier,
18 June 1935
115.6 x 295.9 cm

Não se pode simplesmente descrever Stan Douglas como cineasta, ou como fotógrafo - ou até mesmo como cineasta e fotógrafo. Ele trabalha com estes meios, mas talvez sobretudo por entre estes (e outros). Evidentemente, então, é fundamental para qualquer análise de sua obra uma discussão sobre o uso que ele faz destes meios, afinal, não são veículos neutros para a execução de algum conteúdo ideal predeterminado, para ideias ou conceitos quase-platônicos (LÜTTICKEN, 2011, p.77, tradução nossa).¹⁰²

102 No original: "One cannot simply describe Stan Douglas as a filmmaker, or as a photographer—or even as a filmmaker and photographer. He works in these media, but perhaps even more so he works in between them (and others). Clearly, then, a discussion of Douglas's use of these media is central to any analysis of his work; after all, these are not neutral vehicles for some predetermined ideal content, for some quasi-Platonic ideas or concepts". Performing photography after film In: Abbott & Cordova, 7 August 1971, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 77.

Na obra de Stan Douglas, Vancouver é reconstituída no interior da própria cidade, reiterando sua qualidade como cenário para a indústria cinematográfica. A cidade é pano de fundo para as gravações, *sets*, e filmagens para toda a América do Norte, ocupando o posto de terceira locação¹⁰³ mais movimentada da indústria cinematográfica.

Enquanto outras de suas fotografias se assemelham ao gênero documental, sendo realizadas *in loco*, a exemplo das séries anteriormente citadas, a saber, *Potsdamer Shrebergaten* ou *Detroit Photos*, nas fotografias *Ballantyne Pier* e *Abbott & Cordova*, o artista duplica endereços de Vancouver no interior da própria cidade. Na artificialidade desses novos endereços com arquiteturas de fachadas, de iluminação projetada e figurantes, Stan Douglas atribui densidade à trajetória histórica do lugar.

Ballantyne Pier traz em seu título a memória da batalha de *Ballantyne Pier*, ocorrida em 1935, no rastro da Grande Depressão, ainda sob a atmosfera de tensão e agitação social que pairava sobre a cidade de Vancouver. O estopim do tumulto havia sido o piquete dos operários atuantes na construção de estradas, no desmatamento de florestas, que reivindicavam melhorias no salário e nas condições de trabalho. Eles iniciaram uma greve e, com intuito de fortalecer o movimento, buscaram os estaleiros não sindicalizados do porto para agregar seus trabalhadores ao movimento. A obra de Stan Douglas não mostra o principal endereço que foi palco do confronto entre policiais e trabalhadores. Ao invés do próprio *Ballantyne Pier*, o artista reconstitui a rua paralela ao porto, *Powell Street*, onde ocorreram as perseguições. As locações de Douglas, desta forma, são as bordas de cenários principais onde

Stan Douglas
2008
Ballantyne Pier,
18 June 1935 (detalhe)
115.6 x 295.9 cm

Foto: Flávia Bertinato

¹⁰³ Conforme informação em *Performing photography after film In: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 79.

ocorreram motins. Os manifestantes foram encurralados pela força militar nessas locações secundárias.

Em ambas as obras, *Abbott & Cordova* e *Ballantyne Pier*, assim como nas outras duas, *Powell Street Grounds, 18 January 1912* e *Hastings Park, 16 July 1955*, que também fazem parte da série *Crowds & Riots* (2008), a repetição acontece por apropriação de histórias de segunda mão que constituem os registros de fotografias de época.

As fotografias de época são linguagens, representação e comunicação intimamente atreladas a tecnologias passadas, para não dizer obsoletas. Como referência visual e documento de pesquisa no procedimento de criação artística, o uso de imagens de época diz algo caro à obra de Douglas. Essa constatação é mais uma a ser incluída entre aquelas que, como já vimos, aproximam a prática desse artista à de um historiador. Na vertente da noção de história aqui esboçada, as técnicas de produção relativamente organizar-se-iam num lugar, a um tempo: "cada sociedade se pensa 'historicamente' com os instrumentos que lhe são próprios"¹⁰⁴. Mais do que isso, a história mesmo é mediatizada pela técnica.

Na maioria das vezes, a *street photograph*, como também o fotojornalismo, contratados pela imprensa, acompanham o fluxo de reposição das câmeras no mercado. Sendo assim, configurações e possibilidades para os registros desejados pelo fotógrafo resultam, antes de mais nada, das disponibilidades reais que tais instrumentos favorecem. Do mesmo modo, os próprios contextos (comunidade, cultura, lugar) flagrados pelas câmeras podem igualmente se tornar inacessíveis no presente.

104 CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.p.65.

Como é evidente, o interesse das obras de Stan Douglas pela fotografia de época não se restringe a um recurso de pesquisa histórica em seu processo de trabalho. As descrições são construídas por intermédio de montagem, arranjo, cálculo nos movimentos, coreografia ensaiada dos figurantes dentro dos cenários. Além disso, elas sublinham convenções do gênero *street photograph*, como ficam patentes se visualizarmos essas fotografias ao lado da produção dos principais expoentes desse gênero. Refiro-me, aqui, ao “instante decisivo” da fotografia de Bresson (1908-2004) e à performance do fotógrafo com a câmera, que consegue obter seus registros sem se fazer notar pelas pessoas nas ruas. Tal imediatividade na performance de Bresson, como também de Garry Winogrand (1928-1984) e Robert Frank (1924), em seus melhores momentos, evita o efeito de pose de seus transeuntes.

Para além destas interessantes interseções que as fotografias de Stan Douglas estabelecem com o cinema (a noção de cena) e com o gênero fotográfico *street photograph* (o momento exato), outro aspecto, talvez o mais relevante, é o contraste entre as sobreposições, mediações e comentários de um acontecimento “x” passado, anunciado no título, e a recriação dessa imagem de época com meios recentes, sofisticados tecnicamente.

Pretendo, com as descrições acima, chamar atenção para a falsa impressão que se tem, num primeiro contato, com essas fotografias de Stan Douglas. São imagens que sugerem a possibilidade de assimilação por um olhar de passagem, como ocorre diante da publicidade vista de dentro do carro em movimento, no folhear de uma revista ou na narrativa televisiva. Isso acontece porque os gestos incorporados pelos figurantes já nos são familiares. A polícia, o oprimido e os que não to-

mam partido (os residentes de Gastow em *Abbott & Cordova*) repetem um repertório de gestos, na simulação da espontaneidade, que conhecemos independentemente de pertencerem ou não a um determinado fato histórico.

Os gestos dos figurantes nas fotografias de Stan Douglas têm, ainda, a tecnologia da publicidade e cinema como uma aliada (por exemplo a qualidade e a alta definição da imagem). Somadas a atuação dos figurantes e tal disponibilidade de recursos técnicos descontextualizam as datas históricas de seus títulos, remanejando-as para a atualidade do repertório de clichês extraídos à particularidade de passados em Vancouver.

Se existe humor¹⁰⁵ na obra de Stan Douglas, ele é negro. Não há lá tanta alegria em um mundo em que os gestos aparecem antecipadamente medidos nos dois campos, da recepção e da atuação.

105 Título da exposição de Stan Douglas realizada na Galeria David Zwirner, 2008, Nova York, com as seguintes obras: *Powell Street Grounds, 28 January 1912*, 2008; *Ballantyne Pier, 18 June 1935*, 2008; *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008; *Hastings Park, 16 July 1955*, 2008; *Vidéo*, 2007; *Les Grands Moulins de Pantin*, 2006. O título da exposição é apropriação do título do ensaio de Gilles Deleuze, *Humour, Irony and The law*, 1967. Este ensaio aparece na publicação Stan Douglas (Phaidon) do mesmo ano de 2008.

Stan Douglas

2008

Ballantyne Pier, 18 June 1935

115.6 x 295.9 cm

Vista da exposição New Pictures 7: Stan Douglas, Then
and Now, Minneapolis Institute of Arts, MIA, 2012.

Foto: Flávia Bertinato

Considerações finais

Iniciei a pesquisa de forma muito intuitiva e ressaltando particularidades entre as produções de Stan Douglas e Cindy Sherman. A princípio, o que eu conseguia vislumbrar eram as características em comum encontradas em obras às quais tive acesso em momentos diferentes. Se for possível retomar e dizer sobre o interesse inicial sem ser tão mediada pelas reflexões que se seguiram, indico ter sido a localização da vontade desses artistas em levar às últimas consequências o exaurir de imagens em circulação na cultura de mídia. Acreditei que valeria o risco pensar, numa instância, a obra de Cindy Sherman e Stan Douglas, lugar em que, aos meus olhos, tais questões acontecem.

Sherman faz parte de uma geração de artistas que nasce no mesmo momento que a televisão. E a vivência, em meio a um universo de imagens compartilhadas em grande escala, não passou despercebida nos propósitos da artista:

Eu estava ficando enojada com a atitude da arte ser tão religiosa ou sagrada, então desejei fazer algo com que as pessoas pudessem se relacionar, sem precisar ler, de antemão, um livro a respeito (SHERMAN, apud RESPINI, 2012, p. 18, tradução nossa)¹⁰⁶

106 *"I was getting disgust with the attitude of art being so religious or sacred, so I wanted to make something that people could relate to without having to read a book about it beforehand"*

Ademais, o interesse por Stan Douglas e Cindy Sherman não se restringiu somente ao trato com as imagens, mas se estendeu à crítica que com elas se manifesta em torno do próprio consumo. Interessava-me, na pesquisa, a citação reiterada das imagens extraídas das campanhas publicitárias, filmes, revistas masculinas e clichês de gêneros publicitários e cinematográficos, fontes estas que, por convenções específicas, anunciam uma forma perceptiva à sua recepção (a resposta dos espectadores) ante o terror, o drama, a comédia ou o suspense.

Da observação detida na obra desses dois artistas, dados biográficos surgidos contribuíram para endossar a enunciação de minha pesquisa. Sherman inicia sua carreira junto a uma geração primeira que assimilou e incorporou à produção o pensamento acerca das imagens televisivas e de uma certa diluição por ela realizada da importância atribuída, até então, à arte cinematográfica e às salas de cinema. Stan Douglas, como visto no decorrer da pesquisa, tem enraizada em sua produção, e não acriticamente, a condição tão particular de Vancouver, de sediar locações diversas para a indústria cinematográfica.

O que havia de particular aqui era o trato com imagens e convenções, com vistas a extrair suas potencialidades e evidenciar, neste fazer, as estruturas que subsidiam as suas construções.

De resto, o cinema evocado na obra destes artistas é parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, primeiramente indicado em Sherman, *Untitled Film Still*, no momento em que o *film still* surge desempenhando um papel proeminente no final dos anos de 1970. Stan Douglas, por sua vez, emprega em sua produção sistemas de tecnologia atual de gravação e intermédias no momento em que o

cinema é distribuído por festivais internacionais catalisadores da grande imprensa, e igualmente por lojas de departamento (DVD) e distribuição digital na TV (Netflix, NetMovies, YouTube entre outros).

No capítulo *A Construção da Cena*, abordagens descritivas e comentários acerca das obras de ambos os artistas são elencados em uma constelação de referências bibliográficas¹⁰⁷, subsidiando o pensamento em torno de procedimentos de repetição de imagens da cultura de massa em geral e a repetição como uma operação compositiva.

O capítulo constituiu material importante apresentado no exame de dissertação, tendo sido posteriormente revisto, com acréscimos de informações detalhadas¹⁰⁸. Neste capítulo, encontrei, principalmente nos autores Rosalind Krauss, Roland Barthes e Hal Foster, matrizes para o desdobramento de meus interesses iniciais.

Estes autores compartilham o argumento de que a geração de artistas dos anos de 1980, ao lidarem com processos fotográficos e se apropriarem de imagens extraídas do universo da mídia e da cultura de massa, apresentariam aspectos da construção do referencial primeiro, que

¹⁰⁷ Conforme avaliou Carlos Fajardo, durante o exame de qualificação da presente pesquisa, os autores “parecem estar juntos em uma mesma festa, teriam muito papo em comum”. Na ocasião, Carlos Fajardo apontou coerência no quadro teórico que apresentei para lidar com as reflexões indicadas a partir das obras dos dois artistas, contudo não foi tanto receptivo com a consideração da obra de Cindy Sherman na pesquisa. Meu argumento na ocasião, e que reitero aqui, é que por serem questões levantadas *a partir de* e não questões que possivelmente poderiam ser “encaixadas” ou “associadas” *a posteriori* à obra da artista, a mantive como objeto de interesse. O exame de qualificação ocorreu no mês de outubro de 2012.

¹⁰⁸ Acatando críticas de pesquisa de Heloisa Espada, que também participou de meu exame de qualificação.

Cindy Sherman
1981
Untitled #94
(*Centerfolds/ Horizontals*)
61 x 121,9 cm

nos é apresentado como original (natureza). Neste sentido, é recorrente em seus textos o emprego dos termos “desmitologizante”, “revelação”, “desmascaramento”, “desvendar”, “decifrar”, “olhar para além da superfície” e “olhar abaixo das aparências”. Esses mesmos termos estiveram, por aderência, em meu texto.

Conforme Rosalind Krauss, em *Cindy Sherman: Untitled* (1993), o “olhar abaixo das aparências” diante de *Untitled Film Still* é a consciência que teria o espectador em relação aos elementos formais — o enquadramento, iluminação, ângulo da câmera, profundidade de campo e as relações entre esses elementos no interior da cada fotografia. Esta relação do espectador que apreende o objeto olhando abaixo de suas aparências se distinguiria, portanto, da apreensão do objeto pelo seu significado primeiro, a própria imagem.

Os textos publicados no final dos anos de 1950 e durante os anos de 1960, por Roland Barthes, constituem registros críticos da relação entre mídia e público. Destaco das reflexões de Barthes a construção da imagem midiática e a corporação de uma naturalidade que lhe garante inteligibili-

dades e integração no mundo do consumidor, por meio da exposição de algum significado normalmente atrelado a temas de uma memória coletiva. O autor, em diversos momentos, aborda a assimilação fluída, passiva, já acostumada com a superficialidade do assunto da publicidade no espaço doméstico, com a televisão, o rádio e a revista, oferecendo a esta pesquisa um rico repertório de reflexão, em especial, quando estudado o editorial publicitário assinado para a *Vogue*, 2007, bem como a série fotográfica *Fashion*, 1983-1984¹⁰⁹, de Cindy Sherman. Os ensaios do autor tiveram igual importância para o estudo das vinhetas produzidas por Stan Douglas, também em discussão no capítulo *A Construção da Cena*.

Por fim, devo mencionar que as abordagens de Hal Foster sobre a produção de Cindy Sherman e de Stan Douglas ensejam, também, questões importantes para a pesquisa. Em Hal Foster, a dimensão mnemônica na produção artística se faz notar pela repetição de imagens extraídas do imaginário popular no interior da obra. Tal repetição é sintomática da relação de desencontro do sujeito hoje com o seu presente. O argumento do autor, conforme visto, expressa que, enquanto “perdido, o real só pode ser repetido”. De suas considerações, não acrescentadas no corpo do capítulo apresentado, mas que colaborariam para a atual discussão, merece destaque sua chamada crítica¹¹⁰ acerca do quanto a própria sub-

109 As obras são: *Untitled #122*, *Untitled #137*, *Untitled #131*, *Untitled #127*, *Untitled #133*, *Untitled #138*, *Untitled #126*. Os subtítulos ocorrem em catálogos, por decisão de editores ou curadores de exposições, e também em minha pesquisa, para facilitar a rápida visualização conjunta de um grupo de obras. Como Johanna Burton chama a atenção, essa designação é informal. Os subtítulos não são atribuições de Cindy Sherman, mas rapidamente concedidas e, como se inadvertidamente, operando significados mais imediatos e culturalmente difundidos pela linguagem. Ver texto de apresentação para o catálogo da exposição retrospectiva organizada pelo MoMA. BURTON, Johana. Cindy Sherman: Abstraction and Empathy. In: *Cindy Sherman*. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 55.

110 Em A falácia expressiva. In: *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda

jetividade do eu revelado em Cindy Sherman, mesmo em circunstância de aparente esfera privada, apresenta-se identificado a um repertório preexistente de expressões. Nas fotografias da série *Pink Robes*, 1982 (*Untitled #97, #98 e #99*) não há comentário declarado a respeito do cinema e das revistas. Para alguns críticos, inclusive, essa obra poderia se referir ao retrato da pessoa artista. Hal Foster, opondo-se a essa ideia, chama a atenção para o fato do próprio “eu” de Cindy Sherman replicar um modelo de “eus”. As expressões da artista revelam-se como artifícios ou máscara para a alteridade escondida.

De forma sumária, convém mencionar que a leitura de Hal Foster contribuiu para o adensamento de uma ideia central da pesquisa, pertinente tanto à obra de Stan Douglas quanto à de Cindy Sherman, qual seja, a de que o real não pode ser representado, a não ser que seja na evidência de sua construção.

Se, no primeiro capítulo, encontro nas obras dos dois artistas o declarado manejo de elementos que diz sobre a construção de imagem de mulher (Cindy Sherman) e construção de gêneros cinematográficos e televisivos (Stan Douglas), no capítulo *História de Segunda Mão*, retomo a noção de construção e de cena, a partir de fatos históricos revividos nas fotografias de Stan Douglas.

Este, como no papel de um sujeito historiador, reconstrói zonas silenciadas da história, expondo diversas esferas das quais ela, a própria história, se constitui. No concernente à ideia de historiador, compartilho a descrição de Michel de Certeau (1925-1986) quando diz que, ao reviver

Cindy Sherman
1982
Untitled #97
114,3 x 76,2 cm

Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 100.

um desaparecido (a realidade de uma sociedade passada), reconhece, nessa reconstituição, a ordem e o efeito de seu próprio trabalho¹¹¹. Ainda sobre a atuação do historiador, não é mais, apenas, o lugar de onde fala que o particulariza, mas o movimento que fez, ou o trabalho que se opera nos seus métodos e nas questões¹¹².

As séries fotográficas de Stan Douglas, *Midcentury Studio*, 2010, e *Disco Angola*, 2012, por exemplo, foram registradas conforme o ponto de vista de um fictício fotojornalista¹¹³, que enxerga o acontecimento a ele extrínseco. As fotografias carregam convenções passadas quanto ao uso de *flash* e da relação do fotógrafo para o seu assunto.

Sobre a performance do artista, Monika Szewczyk¹¹⁴ escreve:

Em “Midcentury Studio” (e a série relacionada “Malabar People”) Douglas assume a persona de um jornalista canadense e veterano de guerra, empregando o uso de técnicas de produção de imagens que são compatíveis com as da década de 1940. (SZEWCZYK, p.54, tradução nossa).¹¹⁵

111 CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 27.

112 *Idem, Ibidem*, p. 30.

113 KUSHNER, Raquel. Rebel moviment. *Artforum*, April 2012, p. 177.

114 Monika Szewczyk é escritora, editora e curadora atuante em Berlin em Rotterdam (Witte de With, Center for Contemporary Art).

115 In “Midcentury Studio” (and related series “Malabar People”) Douglas assumes the persona of a Canadian journalist and war veteran, using image production techniques that are compatible with those of the 1940s. In a conversation with the artist, Monika Szewczyk investigates this work and the recente “Disco Angola”, still in progress, that draws parallels between post-colonial Angola and the post-industrial New York of the 1970s. SZEWCZYK, 2012, p. 54.

Stan Douglas comenta ter tido como referência em *Midcentury Studio* a obra de Wegee (1899-1968), e a forte incidência de luz do *flash* que contrasta com os lugares escuros de seus assuntos. Mas teria sido Raymond Zebulon Munro (1921-1994) — que, por acaso e por necessidade, se tornou fotógrafo de guerra, realizando fotos também em outras esferas —, a referência mais importante para Stan Douglas. As fotografias tiradas por um determinado modelo de máquina, 4 x 5, marcaram uma época de fotógrafos que não necessariamente sabiam lidar com o próprio incômodo do peso da máquina e mais o tempo de disparo do *flash*. Sobre as fotografias de Raymond Zebulon Munro e contemporâneos, Douglas acrescenta:

Eram fotografias tecnicamente ruins, que ora ou outra poderiam ser imagens interessantes. Este tipo de registro de imagem não era um fenômeno isolado. Estudei em torno de seis mil imagens do arquivo da agência fotográfica Black Star na Universidade de Ryerson realizadas entre 1945 e 1950, e um padrão semelhante foi lá desempenhado. Alguém desavisado compra uma Speedgraphic, se auto-intitula fotógrafo e consegue um “bico” aqui e ali. Por volta de 1945, as fotografias são de certa forma incompetentes mas até 1950, uma certa visualidade se torna um pré-requisito. (DOUGLAS in SZEWCZYK, p. 56, tradução nossa).¹¹⁶

Em outra série, Disco Angola, de 2012, Stan Douglas produz a partir do ponto de vista de um fotorjornalista aventureiro, negro, residente em

¹¹⁶ “They were technically bad pictures that now and then could be interesting images. This kind of picture making was not an isolated phenomenon. I studied around six thousand images in the Black Star photo agency archive at Ryerson University made between 1945 and 1950 and a similar pattern plays out. Some demobilized person buys a Speedgraphic, calls himself a photographer, and gets piece work here and there. Around 1945 the pictures are somewhat incompetent but by 1950 a modicum of visual is a prerequisite.” SZEWCZYK, Monika. *Midcentury Disco. Mousse*, February 2012, p. 56.

Nova York a cobrir a revolução em Angola, com o propósito de encontrar uma icônica imagem, acompanhado de uma câmera mais rápida, a 35mm. Para tanto, o fotógrafo de ficção criado pelo artista teria sido ciceroneado, de modo a realizar o trabalho com a possibilidade de trânsito por lugares de difícil aceitação no país, no auge da revolução¹¹⁷.

Da performance-ficção narrada pelo artista, chegamos a uma, dentre as principais características de sua produção: a imitação de um estilo de época. Como nas fotografias *Abbott & Cordova, 7 August 1971* e *Ballantyne Pier, 18 June 1935*, ambas da série *Crowds & Riots*, 2008, o deslocamento para outra época se faz com meios de registro dos mais sofisticados na atualidade. Ao optar pela não utilização dos próprios recursos *vintage* e, sim, pelo emprego de recursos técnicos recentes para dizer sobre convenções passadas, Stan Douglas declara o cálculo na ênfase para *à maneira de*. Chamo atenção para esta imitação de estilo de época, proposta por Stan Douglas, que dispensa recursos técnicos dos períodos declarados nos próprios títulos, ou dos recursos técnicos empregados nas fotografias consultadas no processo de produção de *Crowds & Riots*. Com o não emprego de instrumentos *vintage* que, inclusive, lhe facilitaria a realização das fotografias, e a opção por um sistema de produção cinematográfica atual, Stan Douglas comenta nesta troca, e

¹¹⁷ “After Midcentury, the thing I wanted to look at was photojournalism in general and war photograph in particular with the character of adventurer-photographer who would venture into inhospitable territories to find exciting iconic images. They worked light and fast, shooting 35mm, which was fast to change, fast to shoot. So there was a better chance, despite photography’s inherent automatism, to get the right image. My character is probably a black photojournalist who lives in New York and works in Africa. He has somehow been able to gain the trust of some rebels who would, in turn, introduce him to others and teach him the local codes of conduct, the ignorance of which could be deadly”. Entrevista concedida pelo artista, ver em SZEWCZYK, Monika. *Midcentury Disco. Mousse*, February 2012, p. 61.

com um certo didatismo, a construção de um tipo de imagem em consonância com a base material (produção) de seu tempo.

Como visto no capítulo *História de segunda mão*, a história revista por Stan Douglas anuncia o interesse pela base material¹¹⁸ e pelas técnicas de produção, sendo estes recursos de cada época uma consideração e um parâmetro relevante em direção aos elementos que constituem cada uma de suas fotografias.

As histórias extraídas dos vídeos e fotografias são animadas por algum tipo de mistério reservado por diversos locais, na maioria das vezes, em torno de sua cidade, Vancouver. Durante a pesquisa, encontrei em falas de Douglas o interesse por aquilo que está escondido nos lugares, que a história não alcançaria e não seria tratado em discurso. De passagem, recordo comentários sobre os trabalhos que lidam com estórias da ilha Ruskin. Stan Douglas conta que, ao conhecer o lugar, a usina hidrelétrica de 1930, instalada até hoje, deparou-se com uma construção que lhe remeteu à imagem de um castelo de vampiros; além disso, complementa o artista, a comunidade original que lá vivia se extinguiu depois de poucos anos de atividade. Tal impressão seria o estímulo inicial para o vídeo *Pursuit, Fear, Catástrofe: Ruskin, B.C.* e a série fotográfica *Accompaniment to a Cinematographic Scene: Threatening Pursuit, Fear, Catastrophe. Ruskin B. C.*, ambos de 1993¹¹⁹ e que lidam com estórias da ilha Ruskin.

118 A base material, quando citada na pesquisa, conforme comentei no capítulo *A construção da cena*, segue a reflexão de Jean-Louis Baudry em *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAXIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

119 COOKE, Lynne *et al.* In conversation with Stan Douglas. In: *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998, p.117.

Stan Douglas
2006
Klatsassin Portraits
83.8 x 68.6 cm

O fato histórico construído na obra de Stan Douglas remonta a objetos na maioria das vezes permanecidos eclipsados pela história, quando comparados a outros tantos fatos contemporâneos que tiveram êxitos. E estes fatos históricos de Stan Douglas são construídos em combinações sincrônicas a partir de, além de aparatos técnicos, peças musicais, diversos relatos em forma de depoimentos, a literatura e citações da psicanálise. Ou, se retomarmos o vocabulário de Barthes, pode-se dizer que o fato histórico é constituído por uma combinação de significações articuladas. No capítulo *História de Segunda Mão*, vejo que as fotografias construídas de Stan Douglas dizem sobre outras tantas construções históricas que dizem, ainda, sobre um início — o objeto perdido — o real não acessível.

Neste âmbito, encontrei na leitura de Michel de Certeau e em sua compreensão de “real” (fazer social) e “história” (dizer histórico), afinidades com questões que encontro nas fotografias de Stan Douglas. Para o historiador, Certeau, os trabalhos que levam em conta os gestos se interessariam para as práticas e, assim, pela representação de uma *realidade social*. Em resumo, história é uma prática, a atividade que produz sentido. História é a *realidade social*.

O que vem depois de uma *realidade social* é o dizer historiográfico que instaura uma inteligibilidade do passado. Trata-se do discurso que se constrói de acordo com a eleição e com o modo de articular sobre o acontecimento. Conforme Michel de Certeau:

A história oscila, então, entre dois polos. Por um lado, remete a uma prática, logo, a uma realidade; por outro lado, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade (CERTEAU, 2011, p. 6).

A história, para este autor, justifica sua existência na relação com o real, tendo como objetivo próprio o desenvolvimento de discursos ou, para dizer em outros termos, o desenvolvimento de “fatos históricos”.

Foi por estes termos que tentei elencar as principais ideias em torno das séries fotográficas de Stan Douglas que carregam nos títulos ou na direta menção dos cenários e atuação de figurantes a relação com “fatos históricos” e com o “real”. Em outra citação da fala do artista sobre a não representação da realidade, encontramos:

Como mencionei anteriormente, se você tem uma compreensão secular da irrepresentabilidade do real, você assume a responsabilidade por aquilo que você está fazendo. Você pode fazê-lo cinicamente, através do formalismo, ou eticamente, através da representação. As primeiras influências, ou os artistas cujos projetos evidenciaram-me como isso funcionava, eram Robert Venturi, Cindy Sherman e Jenny Holzer (DOUGLAS, 1998, p. 2, tradução nossa).¹²⁰

Objetivei, nos dois capítulos, enunciar pensamentos que correspondessem ao meu interesse por Cindy Sherman e Stan Douglas, sobretudo, na articulação entre natureza/cultura, fronteiras entre dado e criado, engendrando, a partir daí, a reflexão mais abrangente e recente sobre o “corpo” e a “história” enquanto construções do trabalho cultural.

Desta consideração, caberia rever uma bibliografia já consultada, como, por exemplo, a crítica de Norman Bryson sobre a obra da Cindy Sherman a partir dos termos “cópia” e “real”. Em *House of Wax*, 1993, o autor descreve uma sequência de práticas com propósitos de exposição do corpo como representação. Entre essas práticas, executadas desde o século XVIII, Bryson cita: as execuções não mais realizadas perante a multidão, mas por trás de portas da prisão; os animais não mais mortos em pátios por açougueiros, mas nos matadouros localizados nos arredores da cidade, aonde ninguém vai; a carne deixa de ser carne e torna-se, quase, produto industrial obtido sabe-se lá onde ou como; o corpo não mais desfruta seus últimos dias e horas em casa com suas famílias e amigos,

¹²⁰ No original: “As I mentioned earlier, if you have a secular understanding of the unrepresentability of the real, you take responsibility for what you’re making. You can do that either cynically, through formalism, or ethically, through representation. Early influences, or the artists whose projects showed me how this worked, were Robert Venturi, Cindy Sherman and Jenny Holzer”. DOUGLAS, 1998, p. 27.

Stan Douglas

1993

*Pursuit, fear,
catástrofe: Ruskin, BC*
Filme em 16 mm.

14min., 50seg. cada rotação

Fotografias Polaroid,
10 x 7,5 cm

Próximas páginas

Stan Douglas

2012

Disco Angola (Exodus)
180.3 x 257.8 cm

Vista da exposição New
Pictures 7: Stan Douglas,
Then and Now, Minnea-
polis Institute of Arts, MIA,
2012.

Foto: Flávia Bertinato

mas é sequestrado por trás de paredes brancas e telas hospitalares. Por fim, o autor engendra outras práticas, chegando à atualidade, quando o corpo é objeto de investigação construído pela cultura através de uma miríade de discursos¹²¹.

A tentativa aqui foi fornecer um quadro, permitindo manter juntas as contradições, e não, necessariamente, solucioná-las. E, diante de tudo que foi visto, parece que as obras de Cindy Sherman e Stan Douglas teriam, ainda, algo sobre o que dialogar: o corpo como discurso e a história como discurso, se continuadas as perspectivas últimas da pesquisa.

¹²¹ BRYSON, Norman. House of wax. In: BURTON, Joanna (Ed.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006. October Files, 6.

Artwork title and artist information.

Bibliografia Consultada

LIVROS

ALAIN-BOIS, Yves. *A pintura como modelo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

ALLOWAY, Lawrence. *The arts and the mass media*. In: FOSTER, Hal (Org.). POP. London: Phaidon, 2005.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. O envelhecimento do novo. In: *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. 2. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2001.

ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 1997.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 1 — Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Inéditos*. Vol. 3 — Imagem e Moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1987.

_____. Saindo do cinema. In: METZ, Christian et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980, p. 119-125.

_____. Mudar o próprio objeto. In: *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do

Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAXIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. Coleção Arte e Cultura, 5.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi [Org.]. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. *Magnum cinema: histórias de cinema pelos fotógrafos da Magnum*. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOIS, Yve-Alain; FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.

BRYSON, Norman. House of wax. In: BURTON, Johanna. (Ed.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 83-93. October Files, 6.

BUCHLOH, Benjamin. *Neo Avant-garde and Culture Industry*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

_____. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 7, 2000.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Trad. Mirian Sancore de O. Senra. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURTON, Johanna. A body slate: Cindy Sherman. In: BURTON, Johanna. (Ed.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 193-215. October Files, 6.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CHEVRIER, Jean-François. *Photo Kunst*. Stuttgart: Staatsgalerie, 1989.

CHIARELLI, T. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CLARK, T. J. O estado do espetáculo. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.) *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____.; BOAL, Iain A.; WATTS, Michael; MATTHEWS, Joseph. *Afflicted powers: capital and spectacle in a new age of war*. Nova York: Verso, 2005.

COOKE, Lynne et al. In conversation with Stan Douglas. In: *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.

COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret. Introduction: photography after conceptual art. In: COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (Edit.). *Photography after conceptual art*. Oxford (UK): Wiley-Blackwell, 2010.

CROW, Thomas. *The rise of the sixties*. Londres: Lawrence King, 1996.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Cindy Sherman. In: *Encounters & reflection: art in the historical present*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

DOUGLAS, Stan et al. Artist's writings. In: *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FOSTER, Hal. Obscene, abject, traumatic (1996). In: BURTON, Johanna (Edit.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 107-124. October Files, 6.

_____. *Design and crime: and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002.

_____. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *The return of the real*. Cambridge: MIT, 1996.

FRANCASTEL, P. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Trad. Adriano Gusmão. Lisboa: Edições do Brasil, s.d.

FRIED, Michael. *Why photography matter as art as never before*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2008.

_____. *Art and objecthood*. University of Chicago Press: Chicago, 1998.

_____. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. University of Chicago Press: Chicago, 1988.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GRAY, Jonathan et al. Eclipse of the spectacle. In: WALLIS, Brian. (Edit.). *Art after modernism: rethinking representation*. Nova York: Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1984.

GREENBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM DE MELLO, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Cindy Sherman: Untitled. In: BURTON, Johanna (Edit.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 97-141. October Files, 6.

_____. Marcel Duchamp ou o campo do imaginário. In: *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. Nota sobre a fotografia e o simulacro. In: *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. Notes on the index: part I. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, London: MIT Press, 1986.

_____. Picasso / Pastiche. In: *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LIPPARD, Lucy. *Arte pop*. Lisboa: Verbo, 1973.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro (Org.). *Ensaaios sobre literatura*. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MONK, Philip. Discordant absences. In: *Stan Douglas*. Colônia (Alemanha): DuMont, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAXIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. Coleção Arte e Cultura, 5.

_____. Cosmetics and abjection: Cindy Sherman. In: BURTON, Johanna (Edit.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 65-82. October Files, 6.

RETORT. *Afflicted powers: capital and spectacle in a new age of war*. Londres: Verso, 2006.

SMITH, Neil. *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*. London: Routledge, 1996.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade, 8, coord. ed. Ismail Xavier.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2. ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo, Cosac Naify, 2011. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade, 2, coord. ed. Ismail Xavier.

THATER, Diane et al. Interview. In: *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.

Venturi, Robert; Brown Denise Scott; Izenour, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WATSON, Scott et al. Against the habitual. In: *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.

WILLIAMSON, Judith et al. A piece of the action: images of "Woman" in the photography of Cindy Sherman (1983/1986). In: BURTON, Johanna (Edit.) *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, 2006, p. 39-52. October Files, 6.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson; LE BON, Laurent (Org.). *Parade: 1901-2001*. São Paulo: Brasil Connects, 2001.

ALBERTO, Alexander. An interview with Stan Douglas. In: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011, p. 13.

ARTNER, Alan. Witnessing a television time warp. *Chicago Tribune*, maio 14, 1995, p. 24.

ASSCHE, Christine van. *Stan Douglas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

AUGAITIS, Daiana. Stan Douglas. In: *25ª Bienal de São Paulo: iconografias metropolitanas – países*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

_____. WAGNER George, WOOD William. *Stan Douglas*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1999.

BELLOUR, Raymond; DAVID, Catherine; ASSCHE Christine Van. *Passages de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

CRUZ, Amada et al. *Cindy Sherman: retrospective*. Nova York: Thames & Hudson, 1998.

CULLEY, Peter; ROYOUN, Jean-Christophe; ASSCHE, Christine Van. *Stan Douglas*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994.

_____; DUFOUR Gary et al. *Out of place*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1992.

DANTO, Arthur C. Cindy Sherman. In: KVARAN, Gunnar B. (Org.). *Em nome dos artistas!* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

_____. Cindy Sherman. In: *Encounters & reflection: art in the historical present*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

DOUGLAS, Stan et al. Regarding shadows. In: *Beyond cinema: the art of projection*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

DOUGLAS, Stan et al. *Robert Lehman lectures on contemporary art*. N. 3. Nova York: Dia Center for the Arts, 2004.

DURAND, Régis; DABIN, Véronique; MULVEY, Laura. *Cindy Sherman: retrospective*. Paris: Jeu de Paume, 2006.

FISHER, Barbara. *Stan Douglas made in camera*. Galleri Sten Eriksson and Lido. Stockholm: VAVD, 1988.

_____. *Perspective 87: Stan Douglas*. Ontario: Art Gallery of Ontario, 1987.

_____. *Re\ Enactment: between self and other*. Toronto: The Power Plant, 1990.

GARRELS, Gary; LEWIS, Jim; PHILLIPS Sandra S.; PHILLIPS, Christopher; RILEY Robert R.; SOLOMON-GODEAU, Abigail; WEBER, John S. *Public Information: desire, disaster, document*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1995.

GONZÁLEZ, Julieta; FUENMAYOR, Jesús; RIVERO, Tahía. *Stan Douglas: overture y monodramas*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1997.

GOVAN, Michael; COOKE, Lynne; NGAI, Sianne; SHAW, Nancy; WAKEFIELD Neville. *Double vision: Stan Douglas and Douglas Gordon*. New York: Dia Center for the Arts, 2000.

GUILBAUT, Serge et al.. Lightning from the past police, pot, public, and Stan Douglas's Abbott & Cordova. In: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

HOET, Jan et al. *Documenta IX*. Stuttgart: Cantz Verlag e New York: H. N. Abrams, 1992.

KEALY, Séamus; EAGLETON, Terry. *18: Beckett*. Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga, 2006.

LONDON, Barbara. *Video spaces: eight installations*. New York: The Museum of Modern Art, 1995.

LÜTTICKEN, Sven et al. *Performing photography after film*. In: *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

MORRIS, Catherine. The education of Cindy Sherman. In: *Cindy Sherman: working girl*. St. Louis: Contemporary Art Museum St. Louis, 2005.

NICHOLS, Miriam. *Stan Douglas Television Spots, 1988*. Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1988.

RESPINI, Eva; BURTON, Johanna; WATERS John. *Cindy Sherman*. New York: MoMA, 2012.

SHERMAN, Cindy. The making of Untitled. In: *The complete Untitled Film Stills Cindy*

Sherman. 2. ed. New York: MoMA, 2009.

STOURDZÉ, Sam. *Tutto Fellini*. Edições SESC: São Paulo, 2012.

_____. Stan Douglas: uncertain subjects. In: Stan Douglas: *Monodramas and Loops*. Vancouver: UBC Fine Arts Gallery, 1992.

_____. et al. Terminal city: place, culture, and the regional inflection from Vancouver art and artists: 1931-1983. In: *Vancouver: art and artists 1931-1983*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1983.

WAGNER, George. Discounted blights and historical evasions. In: *Stan Douglas*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1999.

WATSON, Scott. Discovering the defeated landscape. In: DOUGLAS, Stan [Edit.]. *Vancouver anthology: the institutional politics of art*. Vancouver: Talon Books, 1991.

_____. et al. Urban renewal: ghost traps, collage, condos, and squats. In: *Inter-tidal: Vancouver art and artists*. Vancouver: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2005.

MATÉRIAS EM REVISTAS OU PERIÓDICOS

ARANTES, Pedro Fiori. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. *ARS* – Revista da Pós-graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, n 16, 2010, p. 85-108.

BUDNEY, Jen. The failed utopia. *Siksi*, v. XIII, n. 1 (Spring 1998), 58-61.

BUCHLOH, Benjamin. Allegorical procedures: appropriations and montage in contemporary art. *Artforum*, set., 1982, p. 43-56.

CLARK, T. J. Modernismo, pós-modernismo e vapor. *ARS* - Revista da Pós-graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, n. 8, 2006, p. 128-144.

COOKE, Lynne. Broadcast views. Stan Douglas interviewed by Lynne Cooke. *Frieze*, 12, set./out., London, p. 43.

DOUGLAS, Stan. Stan Douglas talks about Klatsassin. *Artforum*, out. 2006, p. 232.

_____. YYZ lecture Jan.9, 1989. *The Independent Eye*, v. 10, n. 2, Vancouver, 1989, p. 36.

_____. Amid serene natural beauty, a residue of brutal trauma. *The New York Times*, New York, January 24, 1999. Art /Architecture, p. 35-37.

ELCOTT, Noam M. In search of lost space: Stan Douglas's archaeology of cinematic darkness. *October*, 139, Winter 2012, p.151-182.

FRANK-GROSSEBNER, Elisabeth; SCHOLLHAMMER, Georg. Win, Place or Show. *Springerin*, set. 1998, p. 32-37.

FUKU, Noriko. A woman of parts. Entrevista com a artista Cindy Sherman. *Art in America*, n. 85, jun. 1997, p. 74-81 e 125.

HEARTNEY, Eleanor. Video in situ. *Art in America*, October 1995, p. 94-99.

HENRY, Karen. *Television Spots. Parachute Contemporary Art Magazine*, Jul-Aug., 1988, p. 35-36.

KUSHNER, Raquel. Rebel moviment. *Artforum*, April 2012, p. 177.

MUSCHAMP, Herbert. Knowing looks: Cindy Sherman, Museum of Modern Art, New York, NY. *Artforum*, Summer 1977, p. 106-111.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. *October*, Vol. 12, Spring, 1980, p. 67-86.

RHODES, Richard. Documenta IX. *Canadian Art*, Vol. 9, n. 3, Fall 1992, p. 82-87.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 76, nov. 2006, p. 251-262.

SCHUMAKER, Rainald. Stop the train: Stan Douglas, Beat Streuli, Bruce Nauman, and Gary Hill. *Flash Art*, May-June, 1997, p. 90-93.

STORR, Robert. Stan Douglas: alienation and proximity. *Art Press* n 262, Paris, 2000, p. 23-29.

SZEWCZYK, Monika. Midcentury disco. *Mousse*, February 2012, p. 54-65.

TOMKINS, Calvin. Her secret identities, *New Yorker*, May 15, 2000, 74-83.

WATSON, Scott. Making history. *Canadian Art* 11, n. 4, Winter 1994, p. 30-37.

ZAZLOVE, Arne. Samuel Beckett's teleplays. *C Magazine*, Toronto, Autumn, 1989, p. 60-65.

FILMOGRAFIA

Der Sandmann. Direção: Stan Douglas. 12.1min. Disponível em: http://www.ubu.com/film/douglas_sandmann.html. Acesso em: 20 ago. 2013.

Detropia. Direção: Heidi Ewing e Rachel Grady. Fotografia: Wolfgang Held. Loki Films: 2012. DVD (90 min).

Drive. Direção: Nicolas Winding Refn. Fotografia: Newton Thomas Sigel. FilmDistrict: 2011. DVD (100 min).

Film: Samuel Beckett. Alan Schneider, Magnus Opus: 2011. DVD (42 min).

Ghost Dog: The Way of the Samurai. Direção: Jim Jarmusch. Fotografia: Robby Müller. Artisan Entertainment: 1999. DVD (116 min).

Monodramas. Direção: Stan Douglas. 30 a 60 seg. Disponível em: http://www.ubu.com/film/douglas_television.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

Television Spots. Direção: Stan Douglas. 15 a 20 seg. Disponível em: http://www.ubu.com/film/douglas_television.html.

com/film/douglas_television.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

Sympathy for the Devil. Direção: Jean-Luc Godard. Fotografia: Anthony B. Richmond, Colin Corby. ABKCO: 2003. DVD (141min). Título original: *One Plus One*.

Win, Place or Show. Direção: Stan Douglas. 15 min 54 seg. Disponível em: http://www.ubu.com/film/douglas_win.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

Rashomon. Direção: Akira Kurosawa. Fotografia: Kazuo Miyagawa. Continental: 1950. DVD (88 min).

DOCUMENTO ELETRÔNICO

CARDER, Leigh Kamping. *At The Gastown Riot*. Disponível em: <http://walrusmagazine.com/articles/2009.07-profile-at-the-gastown-riot-stan-douglas-walrus-vancouver-art>. Acesso em: 22 jul. 2013.

FRIED, Michael. *Why photography matter as art as never before*. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D597>. Acesso em: 24 out. 2011.

GRIFFIN, Kevin. Public Artwork Memorializes the Gastown Riot. In: *The Vancouver Sun*. Disponível em: <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/100108-SD-Vancouver-Sun-Griffin.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2013.

KHEL, Maria Rita. *Muito além do espetáculo*. Disponível em: www.mariaritakehl.psc.br. Acesso em: 4 abr. 2010.

KRULL, Debbie. *The Woodward's Occupation & Woodsquat: Then*. Disponível em: <http://woodsquat.wordpress.com/>. Acesso em: 22 jul. 2013.

MAIO, Sandro Roberto. *Entre-vista: André Sant'Anna*. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Texto_entrevistaz.pdf. Acesso em: 25 jul. 2013.

MINTBILL. *Woodward's Implosion, Vancouver*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=...>

com/watch?v=PWfrunEOsrY. Acesso em: 22 jul. 2013.

RESPINI, Eva. *Cindy Sherman, Centerfolds*. Disponível em: <http://www.walkerart.org/art-on-call/stops/605>. Acesso em: 18 ago. 2013.

RIBEIRO, Alex. *Carros puxam revitalização em Detroit*. Disponível em: <http://www.fazenda.gov.br/resenhaeletronica/MostraMateria.asp?cod=779789>. Acesso em: 22 jul. 2013.

SANT'ANNA, Lourival. *Em Detroit, plano de estímulo à indústria automobilística vale voto*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,em-detroit-plano-de-estimulo-a-industria-automobilistica-vale-voto,948543,o.htm>. Acesso em: 22 jul. 2013.

TAN, Sid Chow. *Woodward's Squat*. Disponível em: <http://www.creativetechnology.org/video/woodwards-squat-2002>. Acesso em: 22 jul. 2013.

WESTBANK AND PETERSON INVESTMENT GROUP. *Woodward*. Disponível em: <http://www.westbankcorp.com/woodwards/development.php>. Acesso em: 22 jul. 2013.