

Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea

Collection of Masks: Literality, Virtuality and Plurality of the Mask in the Game of Identities Between Modern and Contemporary Performance

Collection de masques : littéralité, virtualité et pluralité du masque dans le jeu des identités entre performance moderne et contemporaine

Ricardo Maurício Gonzaga

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: ricmauz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6112-0124>

RESUMO

O artigo analisa a presença e a ausência da máscara na Performance, tanto conceitualmente quanto em termos práticos, nas suas fases moderna e contemporânea, buscando estabelecer nexos, a partir de sua natureza comunicacional e relacional, com os conceitos de representação e apresentação, no fluxo histórico das artes plásticas em oposição à lógica da cena teatral e em conexão com as perspectivas teóricas da Semiótica de Charles S. Peirce e com o pensamento filosófico de Vilém Flusser, e detendo-se, finalmente, em recorte analítico das obras de ORLAN e Cindy Sherman, em seu embate com as questões identitárias da mulher sob a influência paradigmática das imagens técnicas.

Palavras-chave: *Performance; máscara; imagens técnicas; literalidade; teatro.*

GONZAGA, Ricardo Maurício. Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52673> >

ABSTRACT

The paper analyzes the presence and absence of the mask in Performance, both conceptually and in practical terms, in its modern and contemporary phases, seeking to establish links, based on its communicational and relational nature, with the concepts of representation and presentation, in the flow history of plastic arts in opposition to the logic of the theatrical scene and in connection with the theoretical perspectives of Charles S. Peirce's Semiotics and the philosophical thought of Vilém Flusser and finally focusing on an analytical outline of the works of ORLAN and Cindy Sherman, in their debate with women's identity issues under the paradigmatic influence of technical images.

Keywords: *Performance; mask; technical images; literality; theater.*

RÉSUMÉ

L'article analyse la présence et l'absence de la masque dans la Performance, tant sur le plan conceptuel que pratique, dans ses phases modernes et contemporaines, en cherchant à établir des liens, basés sur sa nature communicationnelle et relationnelle, avec les concepts de représentation et de présentation, dans le flux historique des arts plastiques en opposition à la logique de la scène théâtrale et en lien avec les perspectives théoriques de la Sémiotique de Charles S. Peirce et la pensée philosophique de Vilém Flusser et enfin en se concentrant sur un aperçu analytique des œuvres d'ORLAN et de Cindy Sherman, dans son débat sur les questions d'identité des femmes sous l'influence paradigmatique des images techniques.

Mots-clés: *Performance; masque; images techniques; littéralité; théâtre.*

Data de submissão: 19/05/2024

Data de aprovação: 26/08/2024

Introdução

Gadji beri bimba [...] zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam (Ball apud Ades, 1976, p. 15).

Sob o signo de Dada, e ao som dos poemas fonéticos de Hugo Ball, em meio a efervescência das apresentações blasfemas antibelicistas, “turbulentas e agressivas” (Glusberg, 2019, p. 15), que tinham lugar no ambiente conturbado do Cabaret Voltaire, na Zurique de 1916, nascia a Performance moderna – sua pré-história, como concordam a maior parte de seus historiadores e teóricos (Glusberg, 2019; Goldberg, 2006).

Presença importante, a atuar lado a lado com as apresentações de Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Tristan Tzara e do próprio Hugo Ball, dentre outros, destacavam-se as máscaras de Marcel Janco, romeno como Tzara.

Na descrição de Hans Arp: “elas [as máscaras] eram aterrorizantes, a maior parte manchadas de vermelho cor de sangue. Com papelão, papel, crina de cavalo, arame e pano, você fazia seus fetos lânguidos, suas sardinhas lésbicas, seus ratos extáticos” (*apud* Ades, 1976, p. 16).



Figuras 1, 2 e 3. Máscaras de Marcel Janco. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/marcel-janco/mask-1919> (Fig. 1); <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cxAXGdE> (Fig. 2); <https://smarthistory.org/portrait-tristan-tzara-1919-marcel-janco/> (Fig. 3). Acesso em 31 ago. 2024.

Impressionantes como pareciam ser, essas máscaras têm seu papel, no entanto, muitas vezes negligenciado nessa história, relegadas a um plano secundário, de coadjuvantes, e citadas de passagem em parágrafos ligeiros, apesar de toda a sua fortuna plástica e significativa. Sua desvalorização pode ser entendida a partir da seguinte perspectiva: se as apresentações híbridas, musicais, visuais e teatrais dos dadaístas de Zurique podem ser consideradas como o marco de origem da Performance no século XX, como mencionado, instaurando novos procedimentos no campo das artes, ao atrair poetas, músicos e artistas plásticos em mútua colaboração, à sua eclosão sucedeu-se um hiato de mais de 40 anos até que a Performance viesse a se firmar definitivamente como manifestação artística que inaugurava nova categoria no campo das artes, o que viria acontecer apenas na passagem dos anos 1960 para os 1970.

Neste intervalo, algo de fundamental havia se interposto na história das artes plásticas, que viria a se configurar como fator determinante para a definição da nova leva de manifestações performáticas como sendo fundamentalmente *literalistas*.

A seguir, a argumentação buscará acompanhar a lógica deste percurso, em seus aspectos práticos e teóricos, para, em seguida, apresentar o retorno das máscaras – este elemento que, aparentemente, se tornara estranho à Performance – em poéticas individuais recentes, notadamente no trabalho de duas artistas, ORLAN e Cindy Sherman, no âmbito de um novo paradigma, o das imagens técnicas, em especial, as virtuais.

Uma arte literal

Em entrevista a Sean O'Hagan, do *The Guardian*, em 2010, Marina Abramovic, artista reconhecida internacionalmente como sendo uma das pioneiras e principais expoentes da Performance, afirmava: “para ser um artista da performance, você tem que odiar o teatro. O teatro é falso... A faca não é real, o sangue não é real e as emoções não são reais. Performance é bem o oposto: a faca é real, o sangue é real e as emoções são reais” (*apud* O'Hagan, 2010).

Ora, lembremos que em seu poema “Autopsicografia” que, de modo poético, definia a natureza da poesia, Fernando Pessoa dizia: “o poeta é um fingidor... Finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.¹ Para Abramovic, este fingimento – vale dizer, o jogo da representação – não vale: à arte impõe-se, para que seja verdadeira e real, que seja literal, ou seja, pão, pão, queijo, queijo – sangue, sangue, faca, faca etc.

Colocava-se em xeque aí a forma de representação especular característica do regime clássico pré-moderno da arte e da cultura ocidental, aquele que valorizava sobretudo o elemento referencial, o tema da obra de arte, a ser preferencialmente representado de acordo com as leis do mimetismo. Como aponta Henry-Pierre Jeudy,

existe na aventura do corpo exibido uma surpreendente “raiva do espelho”. O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra do especular. [...] Exibir-se torna-se o contrário de representar. Da mesma maneira a performance passa a ser o contrário do espetáculo (Jeudy, 2002, p. 110).

Portanto, este desejo de verdade literalista, que deveria caracterizar a arte da Performance, consiste não apenas em uma diferença em relação às artes da representação como o teatro, mas – na perspectiva de Abramovic – numa necessária superação destas: a arte agora DEVE ser assim para ser real – e ser arte. Em síntese, Performance contra teatro. Abole-se então a representação em nome da apresentação; não algo, “um signo, ou *representamen*” para utilizar a terminologia da semiótica de Charles S. Peirce (2019, p. 46), no lugar de outra coisa, seu objeto, segundo a mesma terminologia, a instaurar no processo da semiose em que, numa relação triádica, um elemento se refere a um segundo para produzir um terceiro – o interpretante, a imagem mental que se forma na recepção (Peirce, 2019) –, mas a coisa em si – ou melhor, o corpo – como significante autônomo em sua literalidade produtora de significâncias².

Michel Maffesoli, numa passagem em que sugere que o barroco poderia talvez ser considerado “menos como um momento particular da história da arte, que com um ‘tipo’ societal” recorrente, lembra que

[...] o barroquismo repousa essencialmente sobre o vaivém do natural e do artificial. Numa palavra, o nu e a máscara. Assim, esse aforismo de E. d’Ors: “no prazer do nu, a inocência procura-se em segredo. Sob o disfarce, a sinceridade”. Em ambos os casos, o que está em jogo é a relação com o outro. O que dizer, senão que *a roupa, ou a ausência de roupa* [...] são eminentemente artificiais, e isso no sentido forte do termo: eles *fazem relações sociais*, inscrevem-se numa economia geral da sociedade, numa palavra, *permitem comunicação*” (Maffesoli, 1996, p. 165, 166, grifos nossos).

Ora, como menciona Le Breton, “o que se experimenta no teatro não é a vida real” (Le Breton, 2005, p. 81, tradução nossa), mas um equivalente simbólico dela, um objeto cultural, comunicacional, organizado com intenções estéticas e críticas, numa rede de signos múltiplos, imbricados, próprios de meios artísticos diversos, e dirigidos aos dois principais sentidos da percepção humana, a visão e a audição – algo de artificial.

Quanto à exibição do corpo nu na Performance, prática que subsiste e, até certo ponto, parece pretender definir, pelo menos em parte, certa ontologia própria a ela, parece oportuno levantar a indagação sobre a artificialidade de sua origem, desde sua formulação conceitual. Jeudy observa que:

a imediatidade da expressão parece ser uma negação do poder da representação. [...] A expressão imediata do corpo baseia-se na crença no poder da afecção, que surge mais rapidamente que a ideia, que só mais tarde se manifesta nas modalidades de interpretação (Jeudy, 2002, p. 109).

Apresenta-se, portanto, aprioristicamente, como proposição conceitual, intencional. De uma outra perspectiva que a recontextualiza, a postulação de Abramovic pode se tornar mais facilmente compreensível: as manifestações performáticas dos anos 1960, iniciativas que partiram em sua maior parte de pintores, são herdeiras de um processo de literalização historicamente condicionado característico das artes plásticas e que ocorreu em velocidade muito menor nas demais artes – o teatro, o cinema e até mesmo a música –, que, inclusive, em função de suas características ontológicas próprias, lutam contra ele até hoje, visando sua própria sobrevivência, como veremos. Tal processo teve início com a invenção da fotografia e os desafios que ela impôs à pintura em sua luta para se diferenciar suficientemente dela a ponto de sobreviver como meio artístico. Sintetizando ao máximo, vale dizer que, neste processo, a pintura teria buscado, principalmente a partir do Impressionismo, em sua materialidade específica, os meios para se diferenciar da fotografia, sua herdeira, e que passava a se responsabilizar com certa vantagem no que dizia respeito aos métodos e processos de captação mimética da imagem do real, até então exclusivos dela (Gonzaga, 2018). Daí por diante, no fluxo deste processo de diferenciação, passava a valer cada vez mais o modo “como” a pintura se realizava em detrimento daquilo que se representava – seu tema. A arte se tornava moderna e se concentrava prioritariamente, portanto, nos elementos sintáticos do objeto em desvalorização dos aspectos semânticos.

Nesta perspectiva é sintomático que, no âmbito do Expressionismo Abstrato, aquele que talvez possa ser considerado numa perspectiva histórico-teórica como sendo o último movimento moderno da arte ocidental – não por acaso denominado por parte da crítica como *Action Painting* –, tenha surgido a figura – e a obra – de Jackson Pollock, com suas *dripping paintings*. Fundamental à percepção da importância da integração do momento de realização da pintura em relação ao resultado final, a divulgação das hoje célebres fotografias do pintor no momento de execução de suas pinturas contribuiu para a assimilação desta importância, fixada, graças a elas, de uma vez por todas, no subconsciente dos artistas e demais participantes do mundo da arte, assim como, ainda que em menor escala, no do público.



Figura 2. Jackson Pollock pintando. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>. Acesso em: 19 maio 2024.

Neste sentido, torna-se impossível deixar de assinalar a menção frequente ao papel decisivo de Pollock para a movimentação do pensamento dos artistas em direção às práticas instalativas e performativas. Não por acaso, em artigo publicado após sua morte, Alan Kaprow, o criador do Happening, elaborava uma dolorida homenagem ao pintor, referindo-se àquela perda como “mais profunda, como se alguma coisa de nós mesmos tivesse morrido junto com ele. Éramos parte dele”, frisa Kaprow (2006, p. 37), que, a seguir, se declara convencido de que:

[...] para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com *as mãos e o corpo* que lançavam a tinta e ficavam “dentro” da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto (Kaprow, 2006, p. 41, grifos nossos).

Com Pollock – e em especial, como mencionado, em função da publicação das tais fotos – a arte se desdobrava em dupla instância entre o resultado da ação de pintar e a memória – fotográfica – desta ação que a gerou, de modo a transbordar de seu espaço específico – no caso, a superfície bidimensional da tela, em *all-over painting* –, para o mundo “real”. Sintomaticamente, o próprio Pollock revelava seu desejo de não interpor nada, nem mesmo o pincel, entre si e a tela, o que o motivava a lançar diretamente a tinta sobre ela, de modo a produzir o resultado de uma integração plena e total entre a ação de seu corpo, por meio do gesto, e a pintura resultante.

Como arriscava Kaprow:

Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo ficar fascinado por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42 (Kaprow, 2006, p. 44).

Explicitava-se assim, neste transbordamento da tela da pintura para a literalidade do mundo “real”, esse momento de inversão paradigmática para a arte – e para a cultura, em geral –, que operava a passagem da noção de expressão de conteúdos vinculados à vida interior do artista – em regime de representação – para a exterioridade da vida pública e social que iria caracterizar a produção da geração seguinte, na qual as imagens técnicas – em especial a fotografia – emergiriam finalmente em toda sua potência (Gonzaga, 2018), sob a égide paradigmática da “era da reprodutibilidade técnica”, conforme definira anteriormente Walter Benjamin.

Retornando à Performance, seria possível perceber as manifestações literalistas³ que têm como base o corpo da/do artista como uma reação tanto à presença massiva de imagens derivadas de fotografias, que proliferava, por exemplo, nas pinturas da Pop arte, quanto na utilização de câmeras de vídeo recém-produzidas, e que levaram inclusive alguns artistas à criação de uma nova categoria artística – a Vídeoarte – assim que tiveram acesso a elas? Uma possível reação: em oposição a uma realidade hipermediatizada invadida por uma profusão de imagens técnicas que se interpunha à percepção direta do real, o corpo – de preferência nu – da/do artista.

Neste sentido cabe aludir à conceituação de Vilém Flusser que divide a cultura do Ocidente em três fases, definindo o advento da fotografia como o início de sua fase pós-histórica, em que as imagens – agora, técnicas – passariam a se tornar hegemônicas como meio de percepção e concepção do real, em substituição aos textos escritos, predominantes na fase anterior, histórica, segundo ele (Flusser, 1996).

Outro aspecto presente nas ações performáticas literalistas evidenciava um desejo de superação de moralismos hipócritas e de desafio às sociedades que os defendiam, característico do espírito da época. Segundo Henri-Pierre Jeudy,

nos anos 1960-1970, acreditava-se no poder de transgressão do que era proibido [“é proibido proibir”]; representava-se o rompimento dos limites como a única tentativa de liberação, e *o corpo era o lugar (e não o instrumento)* idealizado de todas as expressões e um antimoralismo (Jeudy, 2002, p. 111-112, grifos nossos).

Por outro lado, como possível meio termo relativo a este duplo influxo que definia tendencialmente a bifurcação dos rumos no campo das artes plásticas – entre a hegemonia do universo inefável das imagens técnicas e a literalidade de corpos, objetos e instalações –, é notável que, contrariando o desejo purista de verdade expresso pela frase de Marina Abramovic, alguns artistas que operavam também, mas não exclusivamente, no campo da Performance tenham utilizado muito cedo câmeras de vídeo associadas substantivamente a ações performáticas, para além da função de registro, tais como nas foto e videoperformances de Bruce Nauman e Rebecca Horn, ou nas performances com utilização de captação e transmissão simultânea de imagens por câmeras de vídeo de Dan Graham, para ficar apenas em alguns exemplos. Afinal, “a pureza é um mito”, como queria Hélio Oiticica, ou não? Para esta via híbrida de realizações, com certeza, sim. Mas certamente não para a maior parte das ações performáticas dos anos 1960 e 1970. Em muitas dessas ações, facilmente abrigadas sob o guarda-chuva conceitual da definição de Abramovic, em procedimentos típicos dos trabalhos da época, que buscavam evidenciar a natureza orgânica literal do corpo humano, artistas defecavam, urinavam, infligiam-se ferimentos ou se masturbavam.

Neste sentido, torna-se fundamental para o fluxo desta argumentação perceber o modo como se dá uma aproximação de conteúdos e formas nesse processo de desafio aos valores convencionais constituídos, já que seria incoerente para o pensamento dos/as artistas performáticos/as naquele momento “encenar” suas propostas transgressoras com formas próprias ao funcionamento estético/artístico da sociedade que confrontavam. Como aponta Jeudy, “toda a ideologia de uma ‘liberação do corpo’, dos anos 1960-1970, é significativa desta revolta contra a autoridade das representações e das referências morais daí dedutíveis” (Jeudy, 2002, p. 110).

Contudo, a literalidade da presença do corpo do artista, assumida em sua dimensão real, seja em confronto com os demais corpos, objetos do mundo, seja em sua relação com a espacialidade real, tornava-se fundamental em termos de sua escala específica, como os artistas da Minimal arte deixaram claros em suas instalações.

Assim, Robert Morris, que transitou com sucesso da Minimal à arte conceitual e à Land arte, com incursões ao campo da Performance, elabora em seu texto “Notes on Sculpture”, de 1968, o seguinte trecho sobre o conceito de escala:

Na percepção do tamanho relativo, o corpo humano entra no *continuum* total dos tamanhos e se estabelece como uma constante nessa escala. Sabe-se imediatamente o que é menor e o que é maior que ele. [...] A qualidade da intimidade está ligada a um objeto numa proporção bastante direta à medida que seu tamanho diminui em relação a si mesmo (Morris, 1968).

A convergência entre os processos literalistas da Minimal arte e da Performance aparece claramente em seu trabalho “Untitled (Box for Standing)”, no qual torna-se explícita a relação entre os objetos minimalistas e a presença literal do corpo humano, implicitamente presente em trabalhos como “Coluna”, de 1961 (cf. Krauss, 1988, p. 241), em que um corpo, invisível no interior de uma caixa que o continha, e a princípio imóvel durante três minutos e meio, provocava subitamente sua queda, para surpresa de uma audiência que assistia ao “espetáculo”, permanecendo assim pelo mesmo intervalo de tempo:

Nesta obra [“Untitled (Box for Standing)”], o corpo não é o objeto representado, é a própria medida utilizada para a interação e compreensão do ambiente envolvente, o que significa que a obra surge como *uma marca da presença do artista*, do seu tamanho, e se constrói como um objeto que parece ser minimalista, mas *tem conotações processuais baseadas em palco* (Morris, 1968, grifos nossos).

Teatro, representação e literalidade

É notável que, naquele mesmo momento de inflexão que estamos abordando, a década de 1960, o teatro fosse apontado, em 1968, pelo principal crítico do Minimalismo, Michael Fried, como tendo assumido o papel de principal rival de todas as artes, que, naquele momento, estariam vendo-se obrigadas a se definir contra uma certa “teatralidade” contaminante para manter sua autonomia. Segundo ele, “o teatro é hoje a negação da arte” e sua influência – perniciosa, para ele – tinha levado os minimalistas, “literalistas”, segundo sua denominação como vimos anteriormente, à guinada na direção de uma espacialidade estranha à natureza das artes plásticas, em sua, ainda segundo ele, necessária e constitutiva “presentidade” (Fried, 2002, p. 134)⁴.

Entretanto, no teatro, a exigência mais próxima ao caráter literalista imposta à presença do ator/da atriz se dirigia tradicionalmente – sobretudo no âmbito do teatro realista a partir do século XIX e, até certo ponto, vigente em alguns contextos atuais – à sua aparência física, lógica válida, pelo menos parcialmente, ainda hoje, para a maior parte das produções cinematográficas contemporâneas.⁵ Tratava-se do chamado “*phisque de rôle*”, que se referia à conformidade mimética da aparência do ator/da atriz à do personagem representado. Com o teatro moderno, tanto em sua prática quanto na teoria, este critério passou tendencialmente a cair por terra, à medida que a encenação passava a valorizar as sugestões de codificação contextuais da representação em curso no fluxo do espetáculo, na gênese da lógica própria à cena em sua autonomia e em acordo mútuo sugerido e negociado com a audiência. Passava a valer então, sobretudo, o jogo cênico e o funcionamento da percepção mágica dos acontecimentos internos e seus imbricamentos, em detrimento das noções de mimetismo e verossimilhança pré-modernas, em vigência sob a noção hegemônica anterior de “quarta parede”.

Por outro lado, no limite, sob a égide mais radical de experiências que prescindiam do uso de cenários e mesmo de figurinos, contando exclusivamente com a presença física de atores e atrizes em cena, seja no palco desnudo dos teatros, que tinham suas coxias expostas, seja até mesmo em espaços não necessariamente previstos para utilização por encenações teatrais – ou até mesmo em ruas e praças –, o teatro demonstrava certa inclinação para se aproximar da literalidade da Performance e das instalações de artes plásticas.

No entanto, mesmo nestas situações, persistia como característica fundamental da arte teatral seu caráter representacional: eu, aqui, ator ou atriz, estou no lugar de outro/a. Deriva daí, em se tratando da prática teatral, nos limites desta concepção, apresentar-se como incongruente a reivindicação atual a “lugares de fala”, uma vez que esses se relacionam por definição a uma posição específica, literal, relacionada com a situação biográfica, social, cultural, econômica, geográfica e política – vale dizer, totalizante – própria de seu autor. No teatro, a partir de sua fase moderna, por definição, não deveria caber a imposição de limites ou reservas a este movimento: qualquer pessoa poderia em tese representar qualquer outra no jogo teatral. Ou seja, a atriz/o ator, ao dizer “eu”,

não estará se referindo a si mesma/o, mas ao Outro representado, a personagem. Na contramão desta lógica, exigências políticas de “reservas de mercado” reivindicadas por determinados grupos minoritários⁶ conduziriam inapelavelmente ao cerceamento desta liberdade.

No limite, no que tem sido denominado como Teatro do Real⁷, em cena, eu – qualquer eu – passaria obrigatoriamente a falar em “meu” nome próprio, não sendo mais possível então interpretar-se Hamlet ou Antígona, personagens fictícios que nunca existiram e que – segundo esta lógica – só poderiam ser interpretados por si mesmos, ou por outros príncipes-dinamarqueses-cujo-pai-tivesse-sido-traído-pelo-próprio-irmão, ou princesas-gregas-às-voltas-com-a-interdição-real-a-seu-desejo-de-enterrar-seu-próprio-irmão, respectivamente – o que obviamente relegaria, se não todas as peças do teatro ocidental, a maioria delas, ao degredo e ao esquecimento, como relíquias de museu, alijadas, por obsoletas, de qualquer regime de funcionamento de códigos culturais organicamente vinculados à sociedade. Se radicalizada, esta operação conduziria, portanto, definitivamente, à fuga do campo da representação teatral, com a condenação ao ostracismo das máscaras – reais ou fictícias – que proporcionam esta sugestão de ficcionalização dos corpos – e pessoas – em cena.

Máscara, Performance e Fotoperformance: ORLAN e Cindy Sherman

Retornando ao campo específico da Performance do ponto em que a análise o deixou, é lógico que a utilização de máscaras, em função de sua própria natureza ambígua, representacional em sua própria origem e por definição, seria absolutamente incompatível com a Performance moderna expressa conceitualmente pela proposição literalista de Marina Abramovic: sangue, sangue, faca, faca..., máscara, máscara?⁸ Objeto comunicacional e relacional, a máscara é, por definição, antiliteralista: com finalidades e intenções diversas, ela simula uma face que se coloca sobre a real de quem a usa. Segundo Lévi-Strauss, “feitas para ser postas à frente da cara [...] tal como os mitos, as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objetos isolados” (Lévi-Strauss, 1979, p. 15).

Tentemos entender então por que – e como – o conceito – e a própria presença real – de máscara retorna, concentrando atenção especial à obra de duas artistas contemporâneas, a francesa ORLAN e Cindy Sherman, dos Estados Unidos, que operam ambas com a noção, e o fazem mais especificamente, mas não exclusivamente, de forma sintomática, por meio de fotoperformances, por razões que serão analisadas mais detidamente adiante.

Ambas as artistas, guardadas as especificidades de suas respectivas obras, lidam também com a questão da identidade individual e coletiva, em especial da feminina, abordando aspectos relacionados à fisionomia e à construção imagética da persona pública como meio de percepção e inserção social de cada pessoa e, principalmente, de cada mulher.

Para além de duas situações em que máscaras estiveram explicitamente presentes em seu trabalho, o conceito de máscara manteve-se, entretanto, subjacente a toda a obra de ORLAN desde seu início, vinculado sobretudo à discussão da representação da identidade da mulher ao longo da história.

Numa série de fotografias em preto e branco realizada entre 1964 e 1966 e intitulada *Corpos-esculturas*, ORLAN aparecia nua, usando como adereço único uma máscara oriental, em diversas situações corporais – saltando, sentada, ajoelhada etc. Curiosamente, já ocorria aqui certo hibridismo entre a literalidade do corpo do artista – que, no entanto, se apresentava em imagens fotográficas –, e a presença da máscara, estranha, como vimos, aos processos literalistas da Performance purista concebida mais ou menos à mesma época por Abramovic. Corroborando o caráter pós-histórico da opção pelas imagens fotográficas como meio de sua apresentação, a utilização livre da máscara oriental, completamente desvinculada de suas origens culturais, aparece coerente com a liberdade de produção de sentido, de caráter projetivo e prorepresentativo, aberto à pluralidade de interpretações possíveis, característica deste paradigma.

A partir da segunda metade dos anos 1970, ORLAN já lidava de forma mais explícita com questões relacionadas à identidade feminina e sua posição histórica determinada por uma produção simbólica hegemonicamente masculina. Em 1976, a artista apresentava a própria imagem, nua e de costas, impressa sobre grandes almofadas, em que se colocava no lugar da mulher da pintura da *Grande Odalisca*, de Jean-Dominic Ingres. Ao substituir o nu feminino pela própria imagem, ORLAN

operava simultaneamente uma reapropriação da imagem da mulher à História da Arte, pela qual confrontava uma tradição vinculada ao olhar e ao desejo masculino, e a deslocava para uma situação ambivalente, em que aparecia simultaneamente como sujeito da operação e objeto – a partir deste deslocamento – de estabelecimento de outras questões, críticas àquela tradição.

O diálogo entre as duas instâncias, do corpo e de sua imagem, prossegue: “em Portugal (1981), ORLAN aplicou uma representação fotográfica de seu corpo nu a um vestido preto e correu ao longo de ruas repletas de pessoas” (O’Byran, 2005, p. 8). Já na série *Reencarnação de SANTA ORLAN* (1983/1986), a artista assumia, ao modo de paródia, imagens de santas e mulheres-demônios. Em depoimento, ela nos fornece novas pistas sobre suas intenções:

Não tenho uma formação religiosa. [...] Produzi várias séries de trabalhos baseados em imagens que representavam santas, Madonnas e virgens [...], *apresentadas como modelos aos quais eu deveria me conformar*. Usei estas imagens a partir de uma distância crítica. Eu as vesti, deslizando para dentro delas do jeito que se deslizam os dedos para dentro de uma marionete de luva, *exagerando o que elas diziam ou fazendo com que elas dissessem outras coisas* (ORLAN, 2009, grifos nossos, tradução nossa).

É possível perceber no depoimento da artista que o caráter de máscara, aqui transfigurado em “marionete de luva”, pretende como que alucinar parodicamente seus referentes originais para subvertê-los, de modo a operar a manipulação da imagem e expor dispositivos de opressão que incidem sobre o corpo e a identidade feminina.

Na sequência, ORLAN iria produzir a série pela qual se tornaria internacionalmente conhecida, das cirurgias plásticas que alteravam sua própria face a partir de padrões ocidentais de beleza, presentes em aspectos específicos da tradição ocidental, colhidos de detalhes de pinturas de grandes mestres do Renascimento, como Leonardo da Vinci, Rafael, Botticelli, dentre outros.

Agora, do nu artístico à imagem da artista nua e, daí, ao próprio corpo em sua carnalidade, ela punha em cena por meio destes procedimentos uma instigante operação, diretamente relacionada, de um modo muito particular e original, à noção de máscara, que, daí em diante, tornar-se-ia presente, de um modo ou de outro, como vamos examinar, em toda sua obra posterior.

A natureza ambivalente dessas ações emergia da seguinte maneira: operava – literalmente –, na matéria orgânica do próprio corpo – carne, ossos e pele –, transformações que visavam, por sua excentricidade, desviar-se da prática corrente de pretensão embelezamento que tais cirurgias, por isso mesmo usualmente aceitas socialmente, prometiam, deslocando-as de suas finalidades e resultados ditos normais, de modo a apresentá-las como elementos de um discurso crítico pela via da arte. Curiosamente, ao transformar a própria face numa máscara viva, mutante e significativa, arena hospedeira de significâncias, ORLAN respondia, por um lado, ao paradigma literalista moderno em seu ponto de chegada definido pela proposição de Marina Abramovic – aquele que considera o corpo da/do artista como um último lugar de produção da verdade, em regime, como vimos, de apresentação –, afinal, como aponta Kathryn Woodward (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 15), “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade”, e ultrapassava-o, na direção do paradigma seguinte, pós-histórico, ao dialogar com o potencial de maleabilidade e ductibilidade das imagens técnicas – sobretudo as virtuais, como força subjacente ao processo.

De modo a referendar esta hipótese, torna-se compreensível que ORLAN, finda a série de cirurgias que encontrara até mesmo em limites físicos sua necessidade de encerramento, inicie nova fase que passa a operar por meio de processos de metamorfose e aglutinações em imagens virtuais, de si mesma e de etnias específicas por ela escolhidas, nas séries das *Auto-hibridações*, de 1998 a 2003.

Nessas séries, a artista lidava com o conceito de máscara pela perspectiva de certa liberdade de “navegação”⁹ por alternativas de escolha individual que lhe possibilitavam amalgamar a própria imagem identitária pessoal, forte e rigidamente estabelecida pela rede de relações históricas entre povos, etnias, sociedades e nações, com outras, de mulheres de origens étnicas diversas, a saber, africana, norte-ameríndia e pré-colombiana, por ela escolhidas a partir – supõe-se – do desejo de encontro empático com a realidade de outrem. Nesse processo virtual de hibridizações destas máscaras imagéticas, ORLAN se valia tanto da iconografia própria a pinturas que retratam mulheres destas etnias quanto de esculturas e outros artefatos para a produção dessas fusões multiculturais. Em depoimento que comenta suas intenções relativas a este trabalho, ORLAN se pronuncia assim:

GONZAGA, Ricardo Maurício. *Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52673> >

Em frente às minhas Hibridizações Africanas ou Pré-colombianas, somos confrontados com um tempo virtual, no qual o passado dessas duas culturas se mescla de uma maneira muito intrincada com o passado recente da minha própria fotografia, com o futuro desta imagem, seu futuro como um trabalho visto por espectadores e eventualmente com a fantasia do futuro que ele é capaz de sugerir (ORLAN, 2007, p. 129, tradução nossa).

O depoimento revela a consciência da artista relativa às temporalidades imbricadas nesse amálgama de imagens e sua projeção de sentido, em tempo real, para possíveis – e, aparentemente, desejadas – possibilidades de teor utópico a contribuir para sua possível realização como verdades prorepresentativas a partir de sua recepção.

Essas séries, como não podia deixar de ser, frente às questões apresentadas anteriormente relacionadas à noção de “lugar de fala”, característica principalmente do campo das artes plásticas, vieram a sofrer duras críticas e admoestações. O’Byren aborda assim o problema:

Existem outras dificuldades a serem enfrentadas nas Auto-hibridizações. Aqui ORLAN demonstra modos de inscrição inerentes às culturas não-ocidentais. Fora de contexto, exageradas e apropriadas por uma artista ocidental, estas inscrições corporais são completamente transformadas. Politicamente, fazem referência a uma performance que atravessa culturas, mas também são caricaturas de significados de beleza de outras culturas e frequentemente parecem carnavalescos, um tanto extra-terrestres e *geralmente mal interpretados*. Parece que ela caminha na linha tênue entre zombar das práticas de outras culturas e criar imagens bastante exóticas que reverenciam sinceramente a criatividade na construção do corpo. *Isto carrega as imagens com conotações potencialmente racistas, reforçando e exagerando a alteridade dos outros* (aqueles que estão fora da cultura ocidental). Embora algumas das imagens pareçam fazer referência ao fascínio cubista pela arte e cultura africanas, e outras sejam de uma beleza bastante clássica, a maioria são interpretações cômicas e grotescas de inscrições faciais de outras culturas. No que diz respeito ao rosto, as (auto)imagens de ORLAN traduzem desvios da norma. Seus híbridos são descendentes da aberração do carnaval e do humanóide. Mas os seus híbridos também marcam *as diferenças entre os limites do corpo e o corpo virtual ilimitado* – entre a reencarnação de Santa ORLAN e ORLAN como auto-hibridização (O’Byren, 2005, p. 134, 135, grifos nossos, tradução nossa).

Apesar de fugir aos limites e objetivos deste texto, parece valer mencionar como problemática a menção a “significados de beleza de outras culturas” ou a reverência sincera à “criatividade na construção do corpo”, que denotam a transposição um tanto simplista e apressada de critérios estranhos às culturas originárias dessas imagens. Mais importante, no entanto, no âmbito desta discussão, é se perceber o modo como as intenções autorais são consideradas irrelevantes nesta situação de vigência do paradigma pós-histórico das imagens técnicas que, como vimos com

Flusser, projetam sentidos para o real, privilegiando a pluralidade das interpretações. É, portanto, desnecessário – e inútil –, buscar uma verdade na intenção da artista (“o que ela quis dizer com isso?”), mas sim indagar-se: “o que isto diz para mim?” Se é que diz algo. Ou seja, o artista propõe, o público dispõe.

Como vimos, desde as cirurgias, quando ainda se restringia a operar no campo de possibilidades em jogo graças ao desenvolvimento da tecnologia cirúrgica de modificação plástica do rosto humano, ORLAN preocupava-se com o problema da identidade individual, em especial da mulher, expressa na fisionomia, mas em circulação na economia dos sentidos inscritos na história e na(s) cultura(s) da(s) sociedade(s).

Assim, como vimos também, ela transitava entre dois paradigmas, o moderno literalista, da realidade física de seu próprio corpo, e o diálogo com a iconografia da mulher em imagens da tradição – até aqui, antes das *Auto-hibridações* – ocidental, embate caracteristicamente estranho à literalidade moderna, uma vez que sob a influência das imagens técnicas em sua imposição paradigmática, pós-histórica.

Por outro lado, outro aspecto da mesma ambiguidade se manifestava conceitualmente entre duas possibilidades que perseguia, ambas problemáticamente – porque mutuamente contraditórias, atreladas, ao conceito de “verdade”, aqui relativa à identidade individual. Explica-se: em determinados momentos, ORLAN referia-se à certa lacuna entre a ideia que cada pessoa tem de si mesmo e o que seu semblante apresenta “para fora”, para o outro, chegando a ler em suas performances, momentos antes das cirurgias, um trecho de texto de autoria de Eugénie Lemoine-Luccioni, em que a autora afirmava que essas duas realidades nunca coincidiam.¹⁰ Então, para a artista, o desenvolvimento das técnicas de cirurgia plástica vinha garantir que este problema fosse resolvido, à medida que permitiria que cada indivíduo pudesse parecer *consigo mesmo*, por assim dizer, ao fazer coincidir a imagem externa de seu semblante com a interna que tinha de si mesmo/a. Neste sentido, a máscara que se pretendia atingir como resultado das cirurgias, ao ter – e se tivesse – sucesso em conquistar uma certa essência pessoal, expressando-a em sua aparência – seria uma *mais verdadeira* que a face que a havia sido imposta pela genética.

Em outras ocasiões, no entanto, ORLAN manifestava outra percepção do próprio processo, afirmando que, na verdade, o resultado não era o mais importante, e sim a liberdade inerente ao processo em sua maleabilidade metamórfica transitória. Agora, segundo esta concepção, as operações passavam a privilegiar conceitualmente a própria liberdade em jogo no fluxo de troca de máscaras fisionômicas. É interessante perceber que também neste viés, conceitual, ao nível das intenções e proposições, se na primeira hipótese a artista se alinhava a uma concepção – histórica, segundo a definição de Flusser – de possibilidade de se desvelar uma verdade absoluta¹¹, única e imutável, vinculada a uma identidade individual e a ser perseguida e conquistada por uma “máscara real” final, na segunda hipótese a liberdade de trânsito própria à troca de máscaras fisionômicas revelava uma percepção da fluidez do conceito de verdade, aqui aplicado à construção/desconstrução do *self* em relação com sua própria consciência, mas também com sua percepção pelos outros, no jogo social que o abriga e – é escusado dizer – em sintonia com a lógica pós-histórica flusseriana, em especial com a possibilitada na prática e na teoria pelo advento das imagens digitais. Neste sentido, vale mencionar que, para Lacan, “o sujeito humano unificado é sempre um mito (*apud* Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 63, 64).

Não por acaso, portanto, mas em coerência com essa influência paradigmática, ORLAN passa a assumir plena e definitivamente nas *Auto-hibridações* o lugar – virtual – de operação de suas metamorfoses propositivas de novos amálgamas e diálogos entre as diversas máscaras possíveis, presentes sincrônica e diacronicamente no universo das referências históricas, geográficas e políticas disponíveis e passíveis – de modo muito mais apropriado que na própria carne – de manipulação em tempo real.

Assim, mesmo quando num trabalho como “Ópera de Pequim”, de 2013, usa uma máscara real, proveniente da referida ópera, a forma de apresentação se dará por meio de tecnologias avançadas do universo das imagens técnicas, agora da chamada realidade aumentada.

Cindy Sherman

Cindy Sherman é outra artista que também opera propositivamente neste campo fluido das verdades imagéticas pragmáticas, tendo sempre presente, seja de forma explícita, material, seja implicitamente, a noção de máscara como elemento relacional e comunicacional.

Inicialmente, nos anos 1980, na série dos *Fotogramas sem título* (*Untitled Film Stills*) que a projetou no cenário artístico internacional, Sherman fotografava a si mesma submetendo sua própria imagem às variações estereotípicas do feminino moldadas pela cultura da sociedade de massa. Aqui, a noção de máscara era instrumentalizada em sentido amplo, aproximando-se dos estereótipos culturais que a cultura de massa – em especial pela via do cinema produzido pelos estúdios de Hollywood – impingia – e impinge – aos indivíduos, em especial às mulheres, compelidas a se adequarem aos formatos existenciais possíveis, normatizados de acordo com os interesses dos poderes econômicos e políticos.

Sherman sofreu algumas críticas pelo que foi considerado como sendo uma suposta atitude de superioridade sua em relação ao público, como autora da série, já que parecia pretender e situar em lugar externo aos processos que denunciava, o que estabeleceria o/a artista como único sujeito crítico livre de suas imposições e condicionamentos.

Para Verena Lueken, no entanto, “como artista, ela [Sherman] está no comando total de suas intenções. Como sua própria modelo, ela abriga clichês intensificados. E como pessoa, ela admite estar tão confusa quanto qualquer outra” (*apud* Bernstein, 1999, p. 47). Já Rosalind Krauss (1990) observa que “o fato de Sherman ser tanto sujeito e objeto dessas imagens é importante para sua coerência conceitual, já que o jogo dos estereótipos em seu trabalho é uma revelação da própria artista como estereotípica”. Krauss menciona que esta noção do artista como uma espécie de “reserva de consciência” é uma premissa típica da arte ocidental. Logo, “se Sherman fotografasse uma modelo e não a si mesma, então seu trabalho seria uma continuação desta noção do artista [...] como uma consciência que conhece o mundo e o julga” (Krauss, 1990) e, poderíamos acrescentar, excluindo-se dele, o que justificaria as críticas mencionadas anteriormente.

É possível, mais uma vez, perceber, como vimos em ORLAN, o amálgama literalista de sujeito e objeto, também aqui operando com – e sobre – a imagem da artista, dirigindo-se ao problema geral da massificação de fórmulas de comportamento existencial programados cultural e socialmente, a partir, evidentemente, de interesses políticos e econômicos. Neste sentido, vale mencionar a compreensão de Vilém Flusser sobre o funcionamento da sociedade contemporânea – pós-histórica – como submetida à lógica do aparelho. Para Flusser, enquanto os textos escritos,

hegemônicos na fase histórica, seriam produtos do desejo de seus autores de influenciar seus leitores, sob o paradigma das imagens técnicas são os aparelhos que as produzem que são programados para, indiretamente, influenciar, vale dizer, programar e até “moldar”, seus usuários.

Nesta situação, para o filósofo, o poder de influência se deslocaria, do proprietário das indústrias produtoras de máquinas – que produzem coisas, mercadorias – para os programadores de aparelhos – que produzem signos –, tanto em nível de *soft* quanto de *hardware*. É significativo que, nesta órbita, ainda segundo defende Flusser (2002), a lógica de funcionamento do aparelho se multiplique – como nas *matrioskas* russas, aquelas bonequinhas que contém outras idênticas mas progressivamente menores –, das situações específicas de utilização dos próprios, em nível micro-cósmico, para os seguintes, do funcionamento da fábrica de aparelhos e daí para a própria sociedade, efeito superdimensionado hoje, como Flusser não poderia ter previsto, mas que referenda sua hipótese, pela influência avassaladora e, muitas vezes, deletéria das redes sociais sobre corpos e mentes, individual e, principalmente, coletivamente.

Em outra ocasião, elaborei a seguinte indagação:

Seria possível então considerar-se a possibilidade de um outro lugar, diverso daquele, exterior, em que a consciência do artista se situa na tradição ocidental, um lugar de onde, na medida em que não se pode escapar à lógica programática da sociedade pós-histórica, se pudesse, ainda assim, jogar criticamente com ela, produzindo efeitos de deslocamento e descondicionamento a partir de seu interior?

Se considerarmos que as *Cenas de Filme* operam a partir deste lugar, logo a apresentação dos estereótipos por Sherman não implica, portanto, na pretendida afirmação de uma liberdade radical em relação a estes, como se ela se apresentasse como um sujeito crítico, incólume a tais efeitos. O que o trabalho parece apontar é justamente a possibilidade de uma diferença entre duas posições, entre dois modos de envolvimento com a lógica do aparelho: uma, crítica, a outra, acrítica, determinantes das possibilidades respectivas de se jogar ou de simplesmente se submeter aos efeitos normatizantes dos estereótipos (Gonzaga, 2005, p. 294).

Como aponta Tomaz Tadeu da Silva, “é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 91).

Ora, Jay Bernstein considera que a história que as imagens das *Cenas de Filme* “contam é, afinal, a da tensão insuportável entre a singularidade ansiosa e a identidade clichê” (Bernstein, 1999, p. 48), mas como enuncia Henri-Pierre Jeudy, “se só há estereótipos, é preciso escolhê-los e, conse-

quentemente, nossa margem de jogo continua imensa” (Jeudy, 2002, p. 179). Frente a esta constatação, tratar-se-ia então – numa espécie de situação de compromisso entre as empreitadas de ORLAN e Cindy Sherman –, de escolher dentre a coleção contemporânea de máscaras possíveis a que mais se adequa a nossos mitos e verdades pessoais, de modo a projetar para o outro a imagem que escolhemos para nós mesmas/os?

Parece possível então enunciar que, nesta série, ao recorrer a imagens estereotípicas da mulher, culturalmente produzidas pela indústria cinematográfica, Sherman apresenta mascaramentos que têm a intenção de funcionar como desmascaramentos dos processos de condicionamento social a que todos – e, sobretudo, todas – nós estamos submetidos/as.

Segundo Judith Butler, a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existente (Silva; Hall; Woodward, 2019, p. 95).

Denunciar a Máscara – as máscaras possíveis – como imposta, autoritariamente normatizante, apontá-la como tal, como o faz Sherman, torna-se, portanto, agir contra a lógica inercial do aparelho, subvertendo-a criticamente e abrindo lugar para a reflexão crítica.

A opção nos remete à cena da peça do dramaturgo belga Michel de Ghelderode, *Escola de bufões*, em que o personagem Galgut abre um armário de máscaras e fica estarecido e fascinado com a multiplicidade de possibilidades fisionômicas disponíveis. Na montagem antológica encenada em 1990, no teatro Villa-Lobos, na cidade do Rio de Janeiro, o diretor Moacir Góes optou por conduzir o personagem, interpretado por seu irmão, o ator Leon Góes, num gesto literalista sagaz de ruptura da moldura simbólica convencional que separa palco e plateia, até o limite do proscênio, para que, uma vez lá, “abrisse” o armário para a plateia, que, iluminada, contribuía com as próprias faces individuais reais para a coleção de máscaras ficcionais do enredo.

Não seria então o gesto de Sherman o equivalente simbólico ao do personagem do dramaturgo belga, transposto nos *Untitled Film Stills*, para as máscaras do feminino condicionadas pela produção imagética cinematográfica? Em determinado momento, a própria artista manifesta certa náusea relativa às imagens fotográficas da série:

Sinceramente. Eu estou um pouco cansada destas imagens – é difícil para mim ainda ficar animada com elas. É engraçado ver algumas delas agora. Ao longo da minha vida eu tentei parecer sempre diferente, então meu cabelo teve todas as cores diferentes, todos os comprimentos e estilos. Como resultado, **muitos desses personagens se parecem comigo** em períodos da minha vida *desde* que produzi os *Film Stills* – **talvez inconscientemente eu tenha estado seguindo-os**, ou pelo menos seus estilos de penteado” (Sherman, 2003, p. 15, grifos em negrito nossos).

O depoimento revela o mal-estar que essa busca ansiosa do sujeito contemporâneo por uma identidade estável, menos líquida, para falar com Zigmund Bauman, gera, mesmo para quem lida criticamente, em arte, com tais instabilidades. Demonstra também, até mesmo de forma cabal, que mesmo o sujeito da criação – aqui, a própria Cindy Sherman – está inescapavelmente submetido às influências retroativas da ação da produção simbólica, ainda que, no caso, detenha todo o instrumental – num primeiro momento, intuitivo, em seguida, a partir da própria circulação do diálogo estabelecido pela recepção crítica, conceitual – para seu enfrentamento crítico. No limite, a percepção de não poder haver no fundo do túnel dessa busca angustiada alguém, um “eu essencial”, verdadeiro, livre de todas as máscaras.

O que sobra então, após a última *matrioska*? Nada? Ninguém? Segundo Maffesoli (1996, p. 313: “Não sendo nada, estamos sempre em outro lugar, além de onde nos esperam, somos sempre outra coisa do que nos creem ser. Somos vários. É essa a força do pré ou do pós-individual”. Ou, como propõe Bauman, “uma única pessoa, na modernidade-líquida, pode ter várias identidades. Ou ainda, a identidade hoje é líquida, mutante, filha de um emaranhado de modelos voláteis. Só nos dicionários a identidade ainda é fixa” (*apud* Sabino, 2009).

É bem verdade que o limite para esta liberdade é certo “acorrentamento a si mesmo”, do qual nos fala Emanuel Lévinas, como sendo

[...] a impossibilidade de se desfazer de si mesmo, não somente acorrentamento a um caráter, a instintos, mas uma associação silenciosa consigo mesmo na qual sua dualidade é perceptível. Ser eu não é somente ser para si mesmo, é também ser consigo mesmo (Lévinas, 1998, p. 105).

Na continuidade de seu trabalho, como que a jogar contra este acorrentamento, em movimento oposto ao de virtualização do processo de ORLAN, Sherman passou a utilizar máscaras reais junto a outros adereços:

A partir de 1985, próteses de bolsas cicatrizadas no lugar de seios, pústulas protuberantes artificiais em vez de narizes, manequins anatômicos em posturas obscenas, uma jovem com cara de porco. Imagens, adereços, *close-ups* que atravessam a superfície para inundar o mundo real, sem escudo protetor. Sherman força suas imagens a “gerar sentimentos de desconforto”, nojo e pena para que pareçam mais perturbadoras, quase pornográficas, deixando os espectadores inquietos e enganando-os.¹²

Nas diversas séries que passa a produzir usando máscaras e adereços – em experiências cuidadosamente elaboradas para gerar, como em *Film Stills*, resultados em imagens fotográficas –, Sherman mergulha no grotesco, no abjeto, atingindo, por vezes, o limite entre o erótico e o pornográfico. Dá vazão assim a imagens fabulosas, provenientes do inconsciente, individual e coletivo, em exercícios de imaginação libertários que dialogam com o acervo de imagens da cultura ocidental.

Finalmente, a produção mais recente de Sherman, sintomaticamente divulgada de forma massiva e praticamente no tempo real de sua criação, em suas redes sociais, em especial no Instagram, apresenta novas “máscaras”, agora modeladas digitalmente, da artista, em incômodas e simultaneamente fascinantes metamorfoses do eu fluido, navegando no oceano de liberdade – virtual – de possibilidades dos mascaramentos pós-históricos, em exercícios de trânsito entre as ilhas do arquipélago possível de identidades pós-modernas.

Aberto o armário de máscaras, a possível resposta à angústia da busca desesperada pela última *matrioska*, a da identidade verdadeira, final e intransferível, parece ser, como sugerem ORLAN e Cindy Sherman, a possibilidade de jogo com as opções disponíveis.

Um jogo em que toda máscara, todo desejo e utopia possa se mostrar, assim como a face de todos/as nós.

Ao final, quem sabe – não custa sonhar: um baile de máscaras.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Barcelona: Labor, 1976.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERNSTEIN, Jay. Da beleza à experiência de Kant a Cindy Sherman. *In*: CERÓN, Illeana Pradilla; REIS, Paulo (org.). **Kant**: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Senac, 1999.
- CARNAL Art (2001 Documentary). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (75 min). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=no_66MGU0Oo. Acesso em: 12 dez. 2016.
- FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. **Cadernos Rioarte**, Rio de Janeiro, ano II, n. 5, p. 64-68, 1996.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, p. 131-147, 2002.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GONZAGA, Ricardo Maurício. **Da membrana à interface**: auto-retrato e autoconsciência na arte contemporânea. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- GONZAGA, Ricardo Maurício. Significâncias indiciais alegóricas. *In*: ARAÚJO, Inês (org.). **Indícios**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016.
- GONZAGA, Ricardo Maurício. Da Janela à interface. **Farol**, Vitória, v. 14, n. 19, 2018.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- KAPROW, Alan. O legado de Pollock. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. A Note on Photography and the Simulacral. *In*: SQUIENS, Carol (ed.). **The Critical Image**: Essays on Contemporary Photography. Seattle: Bay Press, 1990.
- KRAUSS, Rosalind *et al.* Mesa-redonda: a recepção dos anos 60. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 157-171, 1999.
- LE BRETON, David. **Cuerpo sensible**. Santiago: Metales Pesados, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. São Paulo: Papyrus, 1998.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Coleção de máscaras: literalidade, virtualidade e pluralidade da máscara no jogo das identidades entre performance moderna e contemporânea.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52673> >

- LYOTARD, Jean-François. **Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MORRIS, Charles. **Fundamentos da teoria dos signos**. São Paulo: Edusp, 1976.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. *In*: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art: A Critical Anthology**. New York: Dutton, 1968.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- O'BRYEN, C. Jill. **Carnal art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- O'HAGAN, Sean. Interview: Marina Abramovic. **The Guardian**, 3 Oct. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>. Acesso em: 22 out. 2023.
- ORLAN. **ORLAN: Le Récit**. Milano: Charta, 2007.
- ORLAN. Feminism and Representation. [Entrevista]. **The Irish Critic**, 29 April 2009.
- ORLAN. **Manifesto da Arte Carnal**. [s. d.]. Disponível em: <http://www.orlan.net/texts>. Acesso em: 29 set. 2017.
- ORLAN: Fan Site. [s. d.]. Disponível em <http://www.orlan.net>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Jandira: Principis, 2019.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SABINO, Eduardo. **A comunicação em tempos de consumo**. 2009. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Centro Universitário Newton Paiva, Belo Horizonte, 2009.
- SHERMAN, Cindy. The Making of Untitled. *In*: SHERMAN, Cindy. **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**. New York: Museum of Modern Art, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2019.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Como a complementar esses versos, Fernando Pessoa escreveria em outra ocasião: “Choro sobre minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e, portanto, até de escrever” (Pessoa, 2019, p. 51). É notável que, também aqui, o choro, mesmo que real no momento inicial em que é descrito, é expresso metaforicamente, e, obviamente o poeta não pretende que o leitor o sinta literalmente.

2 Segundo Roland Barthes (1990, p. 47), Julia Kristeva introduz o termo “significância”, que se contrapõe ao conceito de “significado”. Como explica Charles Morris a partir das definições de Peirce, o processo da semiose, “processo pelo qual algo funciona como signo” (Morris, 1976, p. 13) compreende “um certo número de relações diádicas, [podendo-se estudar], as relações dos signos com os objetos aos quais eles são aplicáveis [...], a *dimensão semântica da semiose* [...]; a relação dos signos com os intérpretes [...], a *dimensão pragmática da semiose* [...]; a relação formal dos signos entre si [...], a *dimensão sintática da semiose*” (Morris, 1976, p. 17, grifos do original). É importante sublinhar, como o faz Morris, que em todos os processos semióticos as três dimensões da semiose estarão sempre presentes. Pois bem, o termo proposto por Kristeva, significância, enfatiza a dimensão pragmática da semiose em detrimento de sua dimensão semântica – aquela em que opera o significado, mais estável e estabelecida por convenções tradicionais, que vincula o signo a seu objeto –, e seria característica, segundo Barthes, da produção de sentido no nível obtuso, “aquele que é ‘demais’ [...], que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio [...] um significante sem significado” a se contrapor ao sentido óbvio, “aquele que se apresenta naturalmente ao espírito” (Barthes, 1990, p. 47, 54).

3 De uma perspectiva conceitual, parece extremante significativo que Michael Fried, o crítico mais contundente à Minimal arte, tenha cunhado o termo “literalistas” para designar os artistas desta tendência (Fried, 2002). Também sintomática é a aversão dos próprios minimalistas à imagem, absolutamente ausente em seus trabalhos, e que, quando chegam a aparecer, como nos reflexos de situações exteriores presentes no ambiente em que são expostas, como no caso das superfícies polidas de Donald Judd, os leva a serem acusados pelos críticos mais alinhados com sua poética – como Rosalind Krauss (1999) – de incorrer no pecado de possivelmente se apresentarem como “pintores crípticos”.

4 Em 1978, dez anos, portanto, após a publicação de *Arte e objetividade*, o artista Robert Morris (1978), publica *The Present Tense of Space* (O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006), uma resposta às colocações críticas de Fried, a partir da utilização do mesmo conceito central, de presentidade (*presentness*).

5 É interessante notar que, no cinema contemporâneo, assim como em algumas séries produzidas para a televisão, é frequente atualmente a utilização de atores e atrizes mais ou menos conhecidos que representam a si mesmos em situações fictícias inseridas no fluxo da trama. Tal tendência aponta para uma brecha da contaminação literalista à prática cinematográfica. Por sua vez, também os *Reality* e *Talk Shows*, em que “celebridades” narram casos que teriam ocorrido em suas vidas “reais”, em flagrante esbatimento entre as fronteiras do real e o fictício, assim como entre o público e o privado, configuram-se possivelmente, por outra via, como intromissões do mesmo paradigma. Aliás, aqui parece caber a pergunta: no jogo de personas/personagens dos “*brothers*” e “*sisters*” participantes de um programa como o *Big Brother*, que teor de verdade se apresenta a partir das “máscaras” dos participantes, conscientes e empenhados na lógica do jogo relacional e em seus objetivos internos?

6 Num caso emblemático, em 2018, o ator Luís Lobianco, em cartaz no Teatro Rival, na cidade do Rio de Janeiro, com o espetáculo *Gisberta*, “foi alvo de protestos de transgêneros durante os dois dias de apresentação. Uma situação parecida já havia acontecido em Belo Horizonte. A comunidade trans alega que o monólogo deveria ser encenado por uma atriz transexual, e não por um ‘trans fake’”. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/ator-sofre-ataques-de-transexuais-durante-peca-chamaram-publico-de-criminoso-22528360.html>. Acesso em: 3 maio 2024.

7 “O teatro do real ou teatros do real são formas teatrais que têm como objetivo evidenciar e acentuar as tensões entre realidade e ficção, utilizando o real como temática para a cena ou enquanto linguagem, visando uma experiência real para o espectador e/ou uma intervenção no real. Tais formas estão inseridas no contexto da ‘crise do drama’ e do deslocando [sic] *das práticas teatrais em direção ao campo da performance art*, fazendo parte do movimento caracterizado como teatro pós-dramático”. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_real. Acesso em: 2 maio 2024. Grifos nossos.

NOTAS

8 Ouçamos Carl Jung: “[...] um feiticeiro dos Camarões usando uma máscara de leão. Ele não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Como o congolês e sua máscara de pássaro [...] ele partilha uma ‘unidade psíquica’ com o animal – unidade existente no reino do mito e do simbolismo. O homem ‘racional’ moderno tentou livrar-se desse tipo de associação psíquica (que, no entanto, subsiste no inconsciente); para ele uma espada é uma espada e um leão é apenas aquilo que o dicionário define” (Jung, 2016, p. 51). Uma espada é uma espada e um leão é apenas “aquilo que o dicionário define”: é notável a convergência das reflexões de Jung para algumas das questões que abordamos. Ressaltam de imediato os limites estreitos, cultural e historicamente condicionados, a que tanto a performance moderna quanto a arte conceitual se restringiram, no limite do período moderno da arte, em tentativas, por um lado de atingir uma verdade radical baseada numa última referência essencial possível, o corpo do/da artista ou, por outro, a definição textual, conceitual de uma arte que, num processo de aquisição de autoconsciência, buscava definir seus limites, respectivamente.

9 Aqui a alusão aos processos de fluxo virtual pela rede de computadores, não é, obviamente, casual.

10 “Durante todas as cirurgias, leio o seguinte extrato de seu [de Eugénie Lemoine-Luccioni] livro, *O Vestido*: ‘A pele é decepcionante (...). Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chagal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho...’ (ORLAN, *Manifesto da Arte Carnal*, [s. d.]).

11 Como elaborei em outra ocasião, “para Flusser, com a inversão paradigmática que inaugurava a fase pós-histórica do Ocidente, derivada da invenção da fotografia que levou, como vimos, a uma nova hegemonia das imagens – agora técnicas – como meio de mediação simbólica com o real na história da cultura ocidental – e mundial, dada a hegemonia político-cultural do Ocidente, desde o fim da Segunda Guerra Mundial – teve lugar outra inversão importante, a *da percepção do lugar da Verdade* na formação de nossa compreensão de mundo; se na fase histórica, os textos, como mídia hegemônica, apoiados na noção de verdades absolutas, prévias à linguagem, posto que derivadas ainda da noção de permanência como verdades divinas, criadas, tinham a função de ‘desvelar’ – para falar com Heidegger (2000), pela via da arte e da ciência, a Verdade do mundo, vale dizer, representá-la, com a hegemonia das imagens técnicas, segundo Flusser, a verdade passa a ser projetada no mundo por elas, em regime do que temos denominado como ‘pro-presentation’” (Gonzaga, 2005). Esta situação, de vigência do funcionamento *pragmático* de mensagens, se configura plenamente na atualidade nos processos da assim chamada “pós-verdade”, característicos da circulação de informações em profusão, típicos das redes sociais: será verdade aquilo que lhe aprovar consideramos como tal, com todos os prejuízos e possibilidades de manipulação inerentes. Agora, distinguir entre verdade e ficção passa a depender exclusivamente de decisões circunstanciais – a operar a cada momento frequentemente na dependência de posições ideológicas prévias que as dirigem. “Ou seja, se, no processo de re-presentation, simbólico, a noção de verdade absoluta correspondia à ênfase na dimensão semântica da semiose, na apresentação, correspondente ao signo reificado moderno, a ênfase passava a recair sobre a dimensão sintática e incidir sobre uma verdade circunstancial, específica, inerente à organização interna do signo artístico, mas que se pretendia essencial, enquanto no regime de propresentation, por outro lado, passa a se valorizar, a partir do colapso dos sistemas legitimadores coletivos – a tese de Lyotard (1986) –, a possibilidade de um consenso *a posteriori*, como verdade produtiva, prospectiva, poética, a ser desvelada na dimensão pragmática da semiose, ou seja, na recepção” (Gonzaga, 2016).

12 Disponível em: <https://www.kooness.com/posts/magazine/even-closer-to-reality-the-masks-of-cindy-sherman>. Acesso em: 7 maio 2024.