



## Cindy Sherman – retardo infinito

Cezar Bartholomeu

*Cindy Sherman lida com problema-chave da fotografia: a suplementação da presença com produção de sentido. No entanto, a noção de presença é mantida como fundo para as figuras de sua obra, numa pose de morte do autor, o que permite rever as interpretações psicanalíticas produzidas sobre essa obra.*

*Fotografia, teoria, arte contemporânea, crítica.*

A maior parte da obra de Cindy Sherman consiste, na verdade, de um mesmo trabalho que se desdobra em múltiplos resultados. A obra não é uma ou todas as fotos, mas a máquina que as produz. O jogo que se arma entre conceito, série e fotos é necessário para sua existência e demonstra, em primeiro lugar, que a obra de um artista pode ser uma economia, o que possibilitaria revitalizar o conceito de estilo para a arte contemporânea, já que esse jogo, a cada vez, dispõe das mesmas regras para ser jogado.

É amplamente divulgado o fato de que a economia que caracteriza sua obra gira em torno do autorretrato. A descrição de seu trabalho normalmente parte dessa característica sutil e surpreendente das fotos que, no entanto, produz e sustenta suas fotografias:

*As fotografias de Sherman são todos autorretratos nos quais ela aparece disfarçada, encenando um drama cuja particularidade não é dada. A ambiguidade da narrativa acompanha a ambiguidade do ser, que é tanto ator na narrativa quanto seu criador. Pois, se Sherman é literalmente autocriada nesses trabalhos, ela é criada na imagem de estereótipos femininos conhecidos; seu ser é, portanto, compreendido como contingente às possibilida-*

*des dadas pela cultura da qual participa e não como impulso interno. Assim, suas fotografias revertem os termos de arte e autobiografia; usam a arte não para revelar o verdadeiro ser do artista, mas para mostrar que o ser é uma construção imaginária. Não há verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias; há apenas os disfarces que assume. E ela não cria esses disfarces; escolhe-os, apenas, do mesmo modo que todos fazemos. A pose da autoria é eximida não só pelo modo mecânico de fabricar as imagens, mas também pelo apagamento de qualquer persona essencial ou contínua, ou mesmo um rosto reconhecível nas cenas.<sup>1</sup>*

O fantasma da falta da assinatura humana na imagem acompanha a fotografia desde sua invenção. Tal ideia se fixa particularmente a partir do livro de Fox Talbot (*Lápis da natureza*), no qual se forma o mito da 'gênese automática' da fotografia, justificada pela ausência da artesanaria e pelo papel do sol na produção da imagem: já que não é produzida pela mão humana, a foto parece de fato criação milagrosa. Esse fantasma do automatismo do dispositivo, que persegue a fotografia desde sua invenção, não só justifica as imagens a partir da ciência que ajuda a estruturá-las, mas produz inveja histórica do

Sem título # 412  
(clowns), 2004  
fotografia colorida  
130,2 x 104,6cm  
Fonte: Metro pictures - <http://www.metropicturesgallery.com/>

fotógrafo em relação ao artista: a fotografia é verdadeira ou, no mínimo, plausível por causa de sua justificação científica. No entanto, não seria criação tanto quanto uma obra plástica o é, pois a imagem da fotografia é retirada do mundo como interpretação e não a ele acrescentada num ato de criação.

Não é estranho que Crimp localize a fotografia de Sherman parcialmente em naturalidade na qual a ausência da artista se torna positiva, indicando a inversão dessa inveja histórica que ocorre a partir do momento em que arte e fotografia começam a participar do mesmo circuito, e o valor que se sanciona é o da imanência. O trabalho de Sherman legitima seu *status* de artista a partir desse uso diferenciado que tira partido da frieza da câmera em vez de pranteá-la. Sua estratégia de trabalho, no entanto, está longe de qualquer naturalidade, e é necessário examinar o funcionamento de sua obra.

A descrição de Crimp é o que se evidencia à primeira vista. O retrato, caracterizado pelo disfarce, opõe-se ao conceito tradicional de autorretrato como a multiplicidade se opõe à unidade. Nunca se vê só uma fotografia, mas um grupo: as fotografias de Cindy Sherman, desde o início de sua obra, são expostas em conjunto, como série de retratos unidos pela temática. Essas fotos serão comercializadas individualmente, mas então se multiplicam em tiragens. Se o corte sustenta a fotografia, configurando-a como particularidade de tempo e espaço, sua multiplicação impede a visão dessa particularidade; a imagem ingressa num rol que se sustenta conceitualmente. Na série permite-se ao espectador identificar-se com cada obra e, ao mesmo tempo, sabota-se essa paridade analógica com o objeto, retirando a força do conceito de 'ser' (da obra e de um suposto retratado), situando os personagens na generalidade e evidenciando o projeto

da obra de Sherman: a generalidade da série evidencia os traços comuns aos retratos, isto é, os diferentes modos da caracterização dos personagens e a semelhança da modelo que indica tratar-se de autorretratos.

As séries de Cindy Sherman são pequenos arquivos produzidos pela artista. As fotos se constituem a partir de indícios externos ao indivíduo, e esse aspecto, do disfarce, do vestuário e da pose, nas séries, evidencia ser parte de um código maior. A matéria-prima das obras de Sherman é código cultural identificado como sintaxe e tornado estética; torna-se estilo, que pode ser extraído ou inventado, e que pressupõe um ponto de vista global capaz de manipular esse código; a obra de Sherman, nesse sentido, retoma e ao mesmo tempo revisa o projeto de August Sander como retratista universal, repropondo fotografias concebidas como fragmentos a partir de um olhar classificatório.

Sua construção, calcada na pose e nos objetos de cena que constituem máscara, na verdade, alimenta uma série de leituras sobre a obra, que a remete menos ao problema de seu tema (a história da arte, o cinema, as fábulas infantis) e, em geral, mais aos que, como dispositivo, ela tematiza: as questões de uma cultura pós-moderna (o feminismo, a fragmentação, o simulacro). A obra de Sherman, de um modo ou de outro, remete ao problema contemporâneo da cultura; a questão estaria em não fazer uso dos retratos apenas como suporte ou ilustração de uma discussão; a deliberação da operação que os produz deve dissuadir desse ponto de vista, do mesmo modo que impede a identificação com os retratos e mantém conosco distanciamento que parece reforçar o da artista. A questão do ser, questão de fundo em sua obra, jamais é tocada em sua particularidade.

A artista produz retratos explorando em primeiro lugar a convenção da interioridade do autorretrato, que expõe como falsa. O ser não transparece na representação (apenas a simulação de sua aparência), e, em segundo lugar, as representações não são transparentes; possuem códigos que são manipulados, e, assim, entre contexto e ser, percebe-se vazamento em que o código pode ser aplicado ao espectador do mesmo modo que à imagem. Na obra de Sherman, desde *os stills* de filmes sem título até suas obras mais recentes, em nenhum momento a fotografia é capaz de propor um autorretrato definitivo. A própria multiplicação de imagens o prova: a ausência da autora, a incapacidade de retratá-la é condição para a existência das múltiplas representações e faz parte da economia desses retratos.

Os retratos formam grade homogênea, indicando que cada um deles tem igual valor, são todos equidistantes do centro, que é o verdadeiro ser de Cindy Sherman. Deseja-se encontrar o ser; deseja-se que a representação o revele; o fato de o trabalho de Sherman constituir-se serialmente indica que o objetivo não é atingido: cada imagem, na verdade, declara a ausência do ser; reveste-se da característica do luto. A representação fotográfica possui relações celebradas com temporalidade mortuária. A questão, porém, vai além disso: é o próprio investimento falho na aparência que é a morte. Revela-se, assim, relação profunda entre Sherman e a obra de Warhol. O ser é esvaçado em prol de seu 'estar', congelado para a posteridade: "A profundidade do automatismo da fotografia não deve ser lida só



Sem título (socialites),  
2007/2008  
fotografia colorida  
158,9 x 179,7cm  
Fonte: Metro pictures - <http://www.metropicturesgallery.com/>

em sua produção mecânica de imagem da realidade, mas em sua mecânica derrota de nossa presença nessa realidade.”<sup>2</sup> A foto, assim, esconde a mortalidade da autora ausente, que pretende viver para sempre como fato cultural.

O todo dos autorretratos de Cindy Sherman não é uma grande *assemblage* da qual se produza, na totalidade, um eu: cada um dos retratos admite mal os demais não porque se reportem ao mesmo eu, mas porque, finalmente, parecem não se reportar a eu algum, mostrando-se genéricos: configuram-se no máximo como personagens. Na verdade, o espectador deseja que houvesse essa narrativa (prometida nos títulos) que fizesse as imagens pertencerem – finalmente pertencerem, senão ao ser, ao real.

No centro da obra de Sherman está o autorretrato essencial desejado, para o qual todos os demais são hipóteses que nunca se confirmam. É interessante pensar que toda a operação de interpretação de sua obra parte da análise de um movimento que não está necessariamente na imagem, mas na incompletude da imagem, que aponta, negativamente, da morte de seu autor para a multiplicação desses personagens cuja anonimidade persiste ecoando sua incompletude. Tais retratos só pertencem a esse momento de analogia com o espectador e demandam ser preenchidos com ficções que animem tal identidade; mas a verdade é que, nesse rebaixamento do ser pela identidade, rapidamente as diversas identidades se dissipam para ser substituídas por outra e outra, e outra, infinitamente.

Nenhuma imagem temporária pode ocupar o lugar dessa fotografia “primordial” de modo efetivo, e, de algum modo, a falta dessa foto parece espelhar a falta da fotografia da mãe de Barthes em seu livro *A câmara clara*. O retrato faltante de Sherman, como o da mãe

de Barthes, declara a incompetência da representação da fotografia diante do ser: ela falha, ao materializar apenas aquilo que é material. O invisível do ser que está como potencial na aparição da própria coisa não é captado. Ora, essa falha da fotografia é óbvia no campo do retrato desde Nadar, para quem a aparência do retratado deve ser suplementada por densidade que, examinada, finalmente conduz ao tema do ser: seja na pose, no olhar, na roupa ou no raro complemento de cena, algo faz insistir na densidade da aparência. Suplementar com sentido a aparência do ser é a estratégia que confirma a inteligência de Nadar como fotógrafo e cronista de seu tempo, estratégia que revela o problema constituído pela obra de Sherman.

O retrato essencial de Sherman não sobreviveria ao espectador do mesmo modo que o retrato da mãe de Barthes, justamente porque o ser não pode ser representado exteriormente: é necessário suplementar sua aparência. A semelhança entre esses dois retratos doados à invisibilidade, no entanto, parece terminar aí: foram subtraídos por razões muito diversas.

O problema do retrato da mãe, no livro de Barthes, é que a imagem da mãe deve, ela mesma, reproduzir como *punctum* esse desejo potente do filho – reproduzir o *punctum* para o outro (afetar ao outro como a nós) é a definição do problema da sobrevivência da imagem. Essa foto, no entanto, não tem propriamente solução, uma vez que só o filho tem tal relação com a imagem. Por outro lado, se for refeita, não será mais a imagem da mãe – perderá sua historicidade que inclui a conjuntura que finalmente produz esse *punctum*. Se for reeditada (no acréscimo posterior de uma legenda, por exemplo), perderá seu caráter de fotografia canônica e não caberá mais na teoria de fotografia de Barthes. A única possibilidade de

manter o desejo, assim, é não mostrar a foto, preservando seu potencial afetivo.

No caso de Sherman, o retrato não sobrevive à própria autora. Não se trata de uma questão de afeto, mas de ciência da impossibilidade da transmissão do afeto. A artista é ciente do descompasso entre essência e aparência que caracteriza o aparato fotográfico, mas persiste lidando com a tentativa frustrada de produzir uma imagem materialista do ser, de pura aparência. O desejo de ser é constituído como problema a ser desnaturalizado na obra de Sherman (pois de antemão sabemos que nenhuma foto satisfaria). No entanto, o desejo fundamenta o processo, seja a partir da relação com o espectador ou na sofisticada obsessão narcisista: a incapacidade de expor-se e a decisão de expor-se como o outro.

Desejar normalmente significa desejar o outro. Dizer que o outro é outro implica

particularizá-lo como tal, percebendo a diferença do ser. Para amar, é necessário diferenciar, saber que o outro difere segundo a manifestação de uma interioridade que ultrapassa a codificação. Para o narcisista, o outro não existe: há eu mesmo numa performance com o outro, travestido de outro. O outro, no entanto, não existe como tal, existe apenas como generalidade que redefine meus limites, burlando-os em uma projeção. A pose da morte do autor, assim, além de questão artística, implica pulsão dirigida a si mesmo, na grandiosa insatisfação de seu reconhecimento – do reconhecimento de seu corpo enquanto ser. Há na obra de Sherman, assim, não apenas a ciência da incapacidade de representar o ser, mas tirania determinando que a particularidade (do espectador) deve submeter-se à generalidade do outro, multiplicada em inflação narcisista.

A diferença, assim, entre o problema de Nadar e de Sherman, é que Sherman opera



Sem título, 1985  
184,2 x 125cm cada

na ciência da incapacidade de a fotografia ser, buscando a pura suplementação. O suplemento, entretanto, necessita da representação para se mostrar, do mesmo modo que a identidade necessita de um ser. Resulta, assim, que nos retratos de Sherman a fotografia parece criar o ser, sem que o ser crie, antes, a fotografia; tal ilusão interessa ao campo da arte, uma vez que este, na contemporaneidade, se pauta pela neutralidade estética, isto é, em geral dispensa a expressão como dado.

O que a obra de Sherman faz, na verdade, é simplesmente inverter a ordem presumidamente natural do aparecimento, em virada sabiamente preconizada pela obra de Warhol: primeiro vemos a identidade, como figura que rapidamente se transforma em problema de identidade (social), definida pelo sentido, e, em seguida, o ser, cujas formação e constatação dependem da qualificação da identidade (pelo espectador que lhe injeta ficção ou memória), que passa a emular a questão do ser que, no entanto, permanece fundo para a figura. Cada um dos retratos vibra entre figura e fundo, entre essa identidade parcial e ser emulado que parasita a imaginação do espectador a partir da apreensão do personagem que transita entre imanente e transcendente, ou seja, entre a idealidade que faz interpretar e a particularidade que atrela o retrato ao personagem.

A obra de Sherman, entretanto, não produz séries de retratos, invertendo tal relação entre ser e identidade como questão de formação do ser (pensando esteticamente este par formação/dissolução do ser na cultura), isto é, como problema de uma sociedade que modela o sujeito a partir de seus códigos culturais (o que, novamente, apontaria a obra de Warhol). Ao contrário, a obra de Sherman pensa o indivíduo ainda mais pragmaticamente que Warhol e tira partido das expectativas antecipadas sobre o ser, que o

situariam na naturalidade na qual o indivíduo precede o grupo. Sua obra faz ver que o grupo prescinde do indivíduo, e, ao mesmo tempo, faz com que o espectador se veja todo o tempo como indivíduo (na paridade da analogia entre espectador e cada um dos retratos).

Sua obra, assim, opera uma negatividade em relação ao ser enquanto supostamente produz nele espaçamento que dá lugar ao sentido. Esse ser (do autor) se ausenta, o que é mito criado pelo próprio trabalho, que deseja se inscrever em pose de autoria específica – a pose da morte do autor. Morte do autor, portanto, como figura de estilo de neutralidade estética que fabrica a aparição de obra visual cujo tema é o autorretrato.

O conceito de morte do autor não é de modo algum novidade: é anunciado pelo grupo de Yale e mesmo pela filosofia de Heidegger, mas sobretudo por Roland Barthes. Está relacionado aos argumentos de Barthes e de Derrida relativos a determinado modo de produção literária que tem início no século 19, mas também a uma característica que perpassará o conceito de pós-modernidade: a de negação de uma ontoteologia fundada no ser e na presença que remete todo significado à transcendência.

*O autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado de seu próprio livro: livro e autor situam-se automaticamente em linha única dividida entre antes e depois. Pensa-se que o autor alimenta o livro, o que quer dizer que ele existe antes, pensa, sofre, vive para o livro e está na relação de antecedência com seu trabalho equivalente à de um pai com seu filho. Em completo contraste, o moderno escritor nasce simultaneamente com o texto, não está de qualquer modo equipado com um ser que precede ou exce-*

*de a escrita, não é sujeito tendo o livro como predicado; não há outro tempo senão aquele da enunciação, e cada texto é escrito no aqui e agora.*<sup>3</sup>

O paralelo entre a explicação de Crimp e o ponto de vista da morte do autor parece evidente: recusar a presença do autor é ter ciência da obra como representação. Visa observá-la modernamente, na autonomia, em sua economia própria e por seus próprios méritos. As imagens de Sherman, segundo sua construção, podem apontar para determinado período histórico, mas sempre se situam na atemporalidade – no ponto de vista, posterior ao modernismo, em que todos os tempos se oferecem ao olhar (o modernismo como olhar global das formas no tempo); são sempre autônomas em sua construção. Essa pretendida autonomia, no entanto, esbarra na operacionalização posta em ação pelas obras de Sherman. Elas contam com o desejo, que as faz funcionarem e que, possivelmente, fundamenta o cálculo que produz as obras: desejo de morte do autor?

No caso de Sherman, o que fundamenta o interesse pelo trabalho é a noção de ser, que é velada para dar lugar ao aspecto irônico da obra. O desejo de ser do espectador encontra lugar no desejo de morte do autor – articulação que deve ser examinada, mas que não se anuncia como espaçamento na obra, como lugar em que esse desejo do ser encontraria morada e se sublimaria, mas como derrota prevista do desejo, que mantém obra, como autor, em semivida que apenas retarda sua morte. Ou melhor, a sublimação que constitui a obra de Sherman evidencia depender do desejo do espectador para retardar o funcionamento da pulsão de morte da autora.

A obra de Sherman é normalmente criticada a partir de dois pontos de vista: o estudo da cultura e as teorias da psicanálise.

O ponto de vista cultural versa sobre o sentido, mantendo o problema do ser como fundo. Trabalha admitindo a derrota do ponto de vista global e assim ensejando todas as interpretações ligadas à cultura e a seu estado pós-moderno. O fotograma remete à totalidade do filme; sabe-se que há uma totalidade, embora ela seja inalcançável, e o jogo é suprir esse fragmento, a imagem, com comentários que são, na verdade, legendas das quais os retratos são ilustrações. A consideração entre ser e sentido é a de que o sujeito é suporte para uma escrita infinita. Esse ponto de vista indica que uma análise da obra de Sherman, de um modo ou de outro, se deve localizar entre a arte, a psicanálise e a antropologia, como locais da desnaturalização do ser, mas, principalmente, da desnaturalização da relação entre ser e sentido.

Não é o caso de assumir posição de completa aderência a uma teoria; é necessário, na ciência da aparição, no entanto, compreender o fenômeno da obra. As obras de Sherman parecem oferecer-se aos grandes temas culturalistas: feminismo, simulacro, cinema, estudos nos quais a obra aparentemente assume um papel passivo, sua construção abandonada em prol de seu efeito; sem o problema da presença do ser, rebaixa-se essa obra ao conceito material de identidade, formado, como diria Derrida, na iterabilidade, enquanto ela continua a fazer uso de um conceito naturalista de ser como fundo.

Por outro lado, o segundo grande viés crítico da obra de Sherman faz uso da psicanálise laciana, na tentativa mais profunda de observar a operação que ocorre em suas fotos. A psicanálise de fato parece fornecer ao trabalho de Sherman um lugar de funcionamento crítico bastante interessante, mais próximo dos problemas efetivos da obra e de sua construção. É como o compreendem Rosalind Krauss e Hal Foster, por exemplo,



para quem a obra de Sherman lida primariamente com o olhar e com a sexualidade. De acordo com Krauss, a obra de Sherman se afirma no voyeurismo, ou seja, a relação entre um espectador que consome as imagens e, em contrapartida, uma autora que substitui sua imagem por personagens, o que caracterizaria como fetiche (por conta da autoencenação). As posições de Krauss e Foster fazem apelo ao conceito da pulsão escópica, mas, do mesmo modo, à questão da sexualidade; em ambos os casos chegue-se ao conceito de polarização sexual, seja no conceito de falo e castração, seja no conceito lacaniano de visão; a fotografia pode ser vista no jogo de tal polarização.

Para Foster a obra de Sherman é conclusiva em relação ao conceito de pulsão escópica. Sua obra confirmaria uma leitura lacaniana não apenas no efeito de ausência de um ser unificado, que se dissolve nos diversos desejos e pulsões que o rasgam, mas sobretudo como representação da projeção em tela que se produz entre olhar e visão (o que caracteriza o modelo escópico de Lacan, bastante calcado na lição de Merleau-Ponty). Seus retratos desmantelariam seu tema (o ser) enquanto rasgam o véu da representação (do trauma) contra a visão, isto é, contra o olhar como instituição. A obra de Sherman, assim, constituiria em sua última fase uma escotomização como resistência ou sobrevivência (da mulher) ao confronto entre olhar e visão (que se dá nessa 'tela' de representações em conflito, que nada mais é que o próprio ser).

*Nesse esquema de coisas o impulso para erodir o tema e rasgar a tela levou Sherman, de seu trabalho inicial, preso pela visão, ao longo de sua obra intermediária, invadida pela visão, a seu trabalho recente, obliterado pela visão, apenas para retornar como partes disjuntas de bonecas.<sup>4</sup>*

Do ponto de vista de Foster, na obra de Sherman o corpo não é recipiente do ser tanto quanto da materialização deliberada da visão e desse conflito, que buscaria materializar conscientemente. Nesse sentido, a opção pelo uso da fotografia estaria na natureza sexual do dispositivo – no modo pelo qual a velatura da imagem é sedução que incita e retarda a penetração.

Tanto Krauss quanto Foster fazem leitura bastante meticulosa da obra de Sherman, observando obras específicas e discorrendo cuidadosamente sobre a teoria lacaniana (sobretudo Foster, que no final de seu texto confronta Derrida a Lacan). Seu ponto de vista, no entanto, parece ocasionalmente desejar ver a teoria empregada, mais do que a prática da artista. Antes ilustração da pulsão escópica, a obra de Sherman é operacionalização de tal pulsão, fundada no desejo de morte do autor como pose de morte do autor, e é nestes termos da psicanálise, os de uma projeção narcisista que busca sublimação, que devemos vê-la.

Para Lacan, a pulsão de morte é o movimento básico do ser; os desejos remetem inevitavelmente à pulsão, isto é, a uma economia na qual o objeto funciona como atrator, motivando percurso inconsciente por parte do sujeito. O sujeito, na verdade, não se caracteriza pelo objeto de seu desejo, mas pelo percurso, isto é, o modo pelo qual procura insistentemente preencher seu vazio. No entanto, para Lacan, todas as pulsões se referem à pulsão de morte, isto é, são pulsão e produzem repetição mecânica, desejam a extinção do estímulo que as produz e buscam alcançar impossível estado de satisfação, que equivale à satisfação da morte (a mesma da não vida uterina).

A pulsão de morte, nos autorretratos, é característica de projeção narcisista que busca impor sua ordem simbólica ao mundo; esse

conceito está na raiz da obra de Sherman. O início do narcisismo está no conceito lacaniano de estágio do espelho e no modo erótico pelo qual o corpo se unifica na identificação do outro – identificação que ocorre a partir do olhar. A projeção narcísica, na fase adulta, no entanto, falha em conceber o outro como outro e, ao contrário, projeta sua imagem fragmentada como o outro. A articulação entre espectador e autora, assim, se explicaria a partir da projeção que oferece ao olhar a identidade em vez do corpo (já que o corpo não se unificou e, se não está morto, está sempre morrendo).

A identidade em Sherman, assim, não é a maturação social do ser, mas seu esgarçamento; não consiste de relações em movimento, mas de relações materialmente (ou deveríamos dizer formalmente) cristalizadas. Na verdade, o que as fotos de Sherman oferecem é uma ordem simbólica definida a partir da identidade, que por sua vez se define como regra do ser. Seus retratos demandam a identificação imaginativa por parte do espectador que retarda a morte da autora enquanto justificam sua projeção narcísica negando o ser do espectador, ou seja, negando sua particularidade. Na ambiguidade entre qualificação exteriorizada plena de sentido e obscurecimento do autor como pose, as fotos de Cindy Sherman são retardo infinito entre o preenchimento e a multiplicação da imagem e a certificação final da ausência do ser, a morte.

---

Cezar Bartholomeu é artista plástico, atua prioritariamente no campo das imagens técnicas, sobretudo a fotografia. Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente é professor do curso de especialização de Artes Visuais: no Senac-RJ.

## Notas

1 Crimp, 1983: 122.

2 Cavell, 1979: 25.

3 Barthes, 1977: 145; grifos do original.

4 Foster, 2004: 149.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Image – music – text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAVELL, Stanley. *The world viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SEEL, Martin. *Aesthetics of appearing*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- SOULAGES, François (org.). *Photographie et inconscient*. Paris: Éditions Osiris, 1986.
- THIS, Claude (org.). *De l'art et de la psychanalyse*. Paris: Ensba, 1999.
- TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Flammarion, 1996.