Ohne Titel Nr. 179 : über den stumpfen Sinn in einigen Photographien Cindy Shermans = Untitled #179 : on the obtuse meaning in some photographs by Cindy Sherman

Autor(en): **Dickhoff, Wilfried / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 29: **Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681339

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

OHNE TITEL NR. 179

WILFRIED DICKHOFF

Über den stumpfen Sinn in einigen Photographien Cindy Shermans

Anlässlich einer Aids-Auktion im Jahre 1987 zeigte Cindy Sherman ein Photo zum Thema (OHNE TITEL, NR. 179): Auf einer ziemlich versifften Matratze sieht man eine Person in Jeans und ärmellosem T-Shirt sitzen, die sich offen-sichtlich ernsthaft bemüht, die Handhabung von Kondomen zu erlernen. Ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt, bleibt auch nach näherer Betrachtung aller Details offen. Die Haltung der Person (man sieht sie von hinten im Anschnitt) ist ruhig und konzentriert. Der angewinkelte Arm und der leicht gebeugte Rücken lassen darauf schliessen, dass die Hände zwischen den Beinen experimentieren. Auf der Matratze liegen benutzte und unbenutzte Kondome in verschiedenen Farben und Formen, Verpackungen, Gebrauchsanweisungen und einige Möhren und Bananen. Die Matratze hat ein paar Löcher. Auch feuchte Stellen sind nicht zu übersehen. Ein gefülltes Kondom ist auffällig schwarz, wahrscheinlich eine geschälte Banane in überreifem Zustand.

Ich bin zwar ziemlich sicher, dass es sich auch bei dieser Person um Cindy Sherman handelt. Aber ist das hier nicht vollkommen unerheblich, und ist es nicht überhaupt sekundär? Cindy Sherman ist sich in ihren Bildern weder Gegenstand von Selbst-Darstellung noch von Selbst-Zerstreuung, sondern nicht mehr und nicht weniger als ein Modell der Darstellung von Ich-Attrappen, Identitätsillusionen, Authentizitätsmasken und anderen romantischen Monstern und postmodernen Zombies. Ihr Körper erscheint als Analogon eines Wahrnehmungsbildes, das auf zwei Subjektebenen abläuft: der des Agierenden der Darstellung und desjenigen, der diesen als Agierenden betrachtet, begreift, reflektiert. Cindy Sherman liefert beides: die Inszenierung einer stereotypen oder spezifischen Ego-Fiktion und – und das ist entscheidend – das Cogito von deren Wahrnehmung. Ihre Photographien sind voll von Ködern, die den Betrachter einladen, ihr auch auf diese Subjektebene zu folgen. Die Sichtbarkeit des Fake als Fake (als Attrappen erkennbare falsche Körperteile und Bildhintergründe, offenliegende Selbstauslöserkabel und vieles mehr) funktioniert zum Beispiel in diesem Sinne. Aber auch diese ganz spezifische Sherman-Distanzierung – ohne die auch der platteste Inhalt bei ihr nicht durchkommt – macht die Reflexion der Szene zum Teil der Inszenierung, wobei wohl die Art und Weise, in der sie die Kamera mitspielen lässt, sie gleichsam als Kamera-Selbst funktionieren lässt, eine grosse Rolle spielt. Das ist sehr wichtig, denn es zeigt sichtbar, dass Cindy Sherman sich nicht nur über die Bedingungen der Photographie im klaren ist, sondern dass sie sie auch auf der Ebene der photographischen Szene und auf der Ebene der photographischen Reflexion derselben funktionieren lassen kann, was nicht machbar wäre, wenn sie nicht von sich selbst absehen könnte. Und mehr noch, sie lässt die Kamera an ihre Stelle treten. Und da sie weiss, dass die Kamera lügt[1], heisst das, dass die Verlogenheit der Kamera (die Spiegelungen der hellen Kammer und ihre chemischen Entwicklungen und Fixierungen) den Charakter des Bildes prägt.

Diese hier nur angedeuteten Prozeduren des photographischen Von-sich-Absehens funktionieren bei Cindy Sherman allerdings nur deshalb so gut, weil sie sich auf der anderen Seite der Kamera mit Haut und Haaren oder sogar mit Leib und Seele als ganze Per-

WILFRID DICKHOFF ist Kunstkritiker und Herausgeber von Kunstbüchern in Köln.

son einsetzt. Ohne diese authentische theatralische Substanz – die nach ihrer eigenen Auskunft auf eine Verkleidungs- und Verwandlungslust zurückgeht, die sie schon lebte, bevor sie sie im Kontext der Kunst transformierte – blieben die Ergebnisse der photographischen Reflexion von dem, was sie der Kamera an Strukturen vor die Linse stellt, saft- und kraft-, geist- und seelenlos. Ohne den distanzierten Einsatz des eigenen Körpers als Modell, ohne den quasi konzeptuellen Einsatz der konstitutiven Verlogenheit der Kamera und ohne Shermans aggressive Potenzierung der Attrappenkünstlichkeit bekämen wir jedoch nur dumm verdoppelte persönliche Penetranz zu sehen. Cindy Sherman versteht es, beides produktiv zu vermeiden.

Kommen wir zurück zu «NR. 179»: Die inhaltliche Beschreibung, die ich oben gegeben habe, ist ein Konstrukt. Das Photo erschliesst sich auf den ersten Blick gar nicht inhaltlich. Die Komposition – in erster Linie geprägt durch die Linienführungen, die sich aus den Mustern der Matratze, dem Bein, dem Kissen, dem Oberarm und den Möhren und Bananen ergeben – hat ein starkes Eigengewicht, was dem Bild einen Abstraktionseffekt gibt, dem der Blick nur schwer widerstehen kann, ja er muss sich durch das Netz der Formen zum Inhalt überhaupt erst einmal durcharbeiten. Der erste Eindruck ist bestimmt durch eine inhaltlich indifferente, beinahe klassisch abstrakte Flächenaufteilung und ein verklärendes Licht, das die Szene in die glänzende Wärme einer Ferienpostkarte taucht. Um so grösser erscheint der Gegensatz zum Inhalt, in dem Augenblick, in welchem dem Blick die «Pariser»-Konstellation und ihr offensichtlicher Sinn aufstösst. Cindy Sherman konfrontiert die inhaltliche Darstellung mit der schlichten Tatsache, dass ein Farbphoto nicht nicht hübsch glänzend und verlogen sein kann, indem sie beide Pole parallel zueinander ins Extrem treibt, ohne oberflächliche Versöhnung und ohne versöhnliche Oberfläche. Der Inhalt ist eindeutig und unmissverständlich, und die Form kommuniziert unmissverständlich den Schein-Charakter der Photographie, der auch den Realitätseffekt des Photos mitträgt. Aber diese Spannung kennzeichnet bei Cindy Sherman nicht mehr ein Oszillieren zwischen zwei Polen, sondern eine Fixierung dieses Widerspruchs gemäss einer «höheren» ästhetischen Form. Das ist die Schönheit von «NR. 179».

Alles in dieser Photographie kann sowohl als «entgegenkommender Sinn» gelesen als auch als «stumpfer Sinn»[2] gesehen werden. Die Gebrauchsanweisung, die rechts unten diagonal in die Bildfläche läuft, ist Zeichen zumindest für das theoretische Wissen um die Handhabung eines Kondoms (und damit auch Zeichen für die Zukunft der Sexualität), aber gleichzeitig ist sie kompositorisches Gegengewicht gegen die grössere blaue Parallele oben links. Dieses Auftauchen und Verschwinden des Signifikats liesse sich anhand fast aller Dinge dieser Photographie durchspielen. Der Oberarmbalken, das fleischfarbene Plastikteil links oberhalb der Bananen (vermutlich falsche Titten) oder auch die schwarze Banane im Kondom treten als Signifikanten ohne Signifikat vor Augen. Jedes Teil ist auf der einen Seite Analogon eines realen Ereignisses in der Vergangenheit – in den Photographien Cindy Shermans ist das ihre Fabrikation der Fiktionen des Selbst und seiner Identitätsprothesen, wie sie in ihrem Studio stattfindet – mit den entsprechenden Bedeutungsmöglichkeiten im Rahmen des Themas. Auf der anderen Seite aber ist es ein einfaches Element einer einmaligen photographischen Abstraktion. Die Photographie ist gleichzeitig Zeichen und die Sache selbst: gezielt eingesetztes Medium (mit Vorliebe auf der billigen und illusionistischen low-art-Ebene wie «B-film-stills» oder «Playboy-centerfolds») und aufgehobenes Medium (auf höchstem Abstraktionsniveau) in einem.

Und genau das ist hier die Kunst: ein zutiefst ernsthaftes Problem, das jeden von uns direkt oder indirekt angeht, inhaltlich am Punkt seiner Bekämpfung direkt anzugehen, ohne auch nur für einen Augenblick davon abzulenken, dass es sich hier um nicht mehr und nicht weniger als eine glänzende Fixierung handelt, deren Stärke nur darin liegen kann, dass sie zu einer Oberfläche verdichtet wird, die das Medium vergessen lässt. «NR. 179» ist eine künstliche Landschaft, analog der malerischen Präsenz. Mit dem Unterschied, dass Cindy Sherman mit ihren Strategien eines photographischen Fake des Fakes dieser abstrakten Fixierung den Inhalt in seiner ganzen Penetranz als Realitätsgewicht mitgibt. Der forcierten Präsenz bleibt das Thema «Aids» als Ko-Präsenz eingeschrieben. In dieser Form hat Cindy Sherman das falsche Betroffenheitsgetue einer vom «Sting-Effekt» angesteckten Sozial-Kunst-Lüge und den modernen Zynismus der Nullpunktfetischisten (die Formsublimation sehr oft mit Distanzonanie verwechseln) ausgeschaltet. Der Ernst der Lage ist da, die potenzierte Künstlichkeit der wahrhaftigen photographischen Reflexion ist da, der Nicht-Tod ist zumindest nicht nicht da,

eine eigenartige disharmonische Harmonie, die auf dem Holzweg der figurativen Abstraktion zu sich kommt, ist da, Schönheit ist da, und Humor ist da. Und was wollen Sie mehr?

Aber da ist noch etwas anderes, schwerer Greifbares. Die Art, wie dieser Mensch auf seinem Matratzenlager sitzt, erinnert mich an den gedankenverlorenen Gesichtsausdruck, den viele Frauen Cindy Shermans haben, besonders in den «centerfolds». In den «film-stills» hatte sie ihr Gesicht derart maskiert, dass es auf etwas Allgemeines zielte: z. B. auf die vom gesellschaftlichen Imaginären strukturierten stereotypen Körperbefindlichkeiten, auf die kleidungsvermittelten Identitätscodes und die Physiognomie als Produkt der Gesellschaft. In den «centerfolds» geht sie zwar von einer der plattesten photographischen Formen, in der die Frau für den Blick des Mannes da ist, aus (dem Playboy-Ausklapp-Photo). Aber die damit verbundenen Erwartungen – die liegende, passive, verfügbare, hingebungsvolle, zur Benutzung einladende Frau – werden nicht erfüllt. Sie werden zwar formal eingehalten, so dass sie die Wahrnehmung dieser Photos begleiten. Aber im Zentrum steht etwas anderes. Die Frauen scheinen sich in sensibel inszenierten Gefühlslagen zu befinden, die sich eher in den Randzonen und Zwischenräumen der Rollenerfüllungsprozeduren abzuspielen scheinen. Zum Beispiel im Zeitraum vor oder nach einer Enttäuschung oder einer Erfüllung oder ganz einfach verträumt, in Gedanken, gelangweilt, verheult oder verschlafen. Auf jeden Fall verweisen diese in sich selbst zurücklaufenden Blicke auf ein Bei-sich-Sein, das den Betrachter mit seinen Bedeutungskonstruktionen, Projektionen und Assoziationen allein lässt, bzw. auf seine Wahrnehmung verweist. Während die Masken in den «film-stills» ihm mit völlig unverstelltem Sinn entgegenkommen, lassen diese Gesichter ihn wieder auf einen stumpfen Sinn, auf einen Signifikanten ohne Signifikat auflaufen.

Aber im Unterschied zu den Details in «NR. 179» begründet dieser hier keine photographische Abstraktion, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was am Menschen nicht restlos Produkt der Gesellschaft ist, auf etwas nicht Verfügbares, nicht Reduzierbares. Auf das, was nicht in den Signifikantenstrukturen aufgeht. Was auch immer das sein mag, es muss natürlich völlig offen bleiben, zumal Offenheit und eine spezifische Abwesenheit des Signifikats Teil dessen ist, um was es hierbei geht. In den «centerfolds» ist es besonders der Widerspruch zwischen diesen Gesichtsausdrücken und den anderen Körper- und Kleidungsdetails – die alle auf Bedeutungsprovokation ausgerichtet sind (vom Angstschweiss, der auch einfaches Fieber sein könnte, bis zu scheinbaren Vergewaltigungsspuren, die auch vom Aufräumen des Kellers herrühren könnten) –, der den Blick auf eine ganz banale ungreifbare Würde lenkt (ein blinder Fleck im Blick der dekonstruktivistisch verkniffenen Rezeption). Cindy Shermans Masken der Ungreifbarkeit sind das Analogon dieser profanen Irreduzibilität, die Jean-Paul Sartre das individuelle Allgemeine genannt hat: der Prozess der Personalisation, der sich in der tagtäglichen Reproduktion der gesellschaftlichen Konstitution vollzieht. Oder anders gesagt: das, was der Mensch aus dem macht, was man aus ihm gemacht hat, indem er sich auf eine spezifische Art und Weise zu dem macht, was man aus ihm gemacht hat. Genau auf diese Freiheitsspur wird in der Schönheit des stumpfen Sinns in Cindy Shermans Photographien angespielt.

Und «NR. 179» zeigt sichtbar, wie schmal die Wege der Freiheit geworden sind.

1) «The image in the mirror becomes the character – the image the camera gets on the film, and the one thing I've always known is that the camera lies.» Cindy Sherman in: *Art News*, September 1983.

2) Vgl. Roland Barthes, «Der dritte Sinn», in: *«Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III»*, Frankfurt a. M. 1990, Seite 47ff, Titel der Originalausgabe: *«L'obvie et l'obtus – Essais critiques III»*, Paris 1982.

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 87, 1981, color photo, 12 x 24"/OHNE TITEL NR. 87, 1981, Farbphoto, 30,5 x 61 cm.

UNTITLED #179

WILFRIED DICKHOFF

On the Obtuse Meaning in some Photographs by Cindy Sherman

At an AIDS auction in 1987, Cindy Sherman showed a photograph (UNTITLED #179) of a person in jeans and a sleeveless T-shirt sitting on a cruddy mattress, obviously making great efforts to master the art of using a condom. Not even on closer study of all the details can one determine whether it is a woman or a man. The person's attitude (seen in partial view from behind) is quiet and concentrated. The bent arm and slightly hunched torso suggest that the hands are busy experimenting between the legs. The mattress is strewn with a variety of new and used condoms in all shapes and colors, with packaging, instructions, a few carrots, and bananas. There are holes in the mattress – and a few unmistakable, damp stains. A filled condom, conspicuously black, probably contains an overripe, peeled banana.

I am quite certain that the person is Cindy Sherman herself. But, in her case, isn't this an utterly irrelevant and even secondary observation? Cindy Sherman does not use herself in her pictures for purposes of self-portrayal or self-distraction, but plainly and simply as a model representing mock-ups of the ego, illusions of identity, masks of authenticity, and other romantic monsters and postmodern zombies. Her body functions as an analogon of an image of perception that operates in terms of two subjects: it is the agent of the representation, and the person who watches, comprehends, and reflects on this agent. Cindy Sherman provides both the scenario of a stereotypical or specific fictional ego and, far more importantly, the *cogito* of its perception. Her photographs are baited with invitations to follow her on this latter subject level as well, as illustrated by manifestly fake fakes (body parts and pictorial backgrounds are recognizably fake; cable releases are casually unconcealed). But even this specifically Shermanesque mode of imposing distance – essential to even the most trivial of subject matters – turns reflection on the scene into part of the scenario itself, whereby Sherman's manner of involving the camera as an independent partner, "a camera-self," also plays a vital role. This is very important because it visibly reveals not only the camera-self's unequivocal understanding of the conditions of photography but also the artist's ability to let the camera function on the level of the photographic scene and on the level of photographic reflection of that same scene, which would not be feasible were she not able to ignore herself. And moreover, Sherman lets the camera take her place. And since she knows that the camera lies,[1] it follows that the hypocrisy of the camera (the reflections of *camera lucida* and its chemical developers and fixatives) defines the character of the picture.

The photographic procedure of ignoring herself is so effective, however, precisely because Cindy Sherman puts herself on the other side of the lens from head to toe, or even with body and soul. Without this authentic theatrical substance (which she says goes back to a delight in acting out transformative masquerades long before she transferred these acts to the context of art), the results of photographic reflection on the structures that she places before the camera lens would have no vim and vigor, no spirit and soul. Without the detached employ of herself as model, without the quasi-conceptual employ of the camera's intrinsic hypocrisy, and without Sherman's aggressive increase in artifice, we would be confronted with the insipid insistence of personal duplication. Cindy Sherman successfully, productively avoids both of these potential pitfalls.

WILFRIED DICKHOFF is an art critic and a publisher of art books in Cologne.

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 88, 1981, color photo, 24 x 48"/OHNE TITEL NR. 88, 1981, Farbphoto, 61 x 122 cm.

Let us return to # 179. My opening description of it is a construct. It is impossible to read the content of the photograph at first sight. Its composition – basically determined by the lines and patterns of mattress, leg, pillow, upper arm, carrots, and bananas – exercises a powerful and independent impact which lends the picture a virtually irresistible measure of abstraction. Our gaze is forced to wade through a web of forms before it can distinguish the picture's subject matter. The viewer's first impression is defined by an almost classically abstract arrangement of surface that disregards content, and by lighting that transfigures and bathes the scene in the glossy warmth of a vacation postcard. The gap between abstraction and representation opens even wider the moment our gaze unearths the display of rubbers and their manifest meaning. Cindy Sherman confronts this representation with the simple fact that it is impossible for a color photograph not to be pretty and glossy and fake; she carries both poles, side by side, to extremes that preclude both surface conciliation and conciliating surface. The content of the photograph is clear and unmistakable, and its form unmistakably communicates "photography as appearance," which contributes to its appearance as reality. But, in Cindy Sherman's oeuvre, this tension is not characterized by an oscillation between two poles but rather by a fixation of the contradiction in a "higher" aesthetic form. Therein lies the beauty of # 179.

Everything in this photograph can be read not only as "obvious meaning" but also as "obtuse meaning."[2] The instructions thrust diagonally into the lower right of the picture, not only indicate at least a theoretical knowledge of how to use condoms (and hence, the future of sexuality), but they are also a formal counterpoint to the larger blue parallel line in the upper right of the picture. This emergence and disappearance of the signified can be read into almost everything in the photograph. The upper arm, the flesh-colored bit of plastic above the bananas (probably fake tits) or the black banana in the condom appear as signifiers without signifieds. Every part is, on the one hand, an analogon of a real event in the past – equivalent, in Cindy Sherman's photographs, to her studio fabrication of fictions of the self and its identity prostheses – with corresponding semantic potential attendant upon the theme. On the other hand, it is a simple element of a unique photographic abstraction. The photograph is simultaneously the sign and the thing itself: a precisely deployed medium

(preferably striking cheap, illusionist low-art targets such as B-film stills or Playboy centerfolds), and also an abandoned medium (at the highest level of abstraction).

And precisely this is her art: Sherman deals with a profoundly serious problem that affects every one of us in one way or another by focusing directly on the effort to combat it. But not for a second does she deviate from its unadulterated presentation in a glossy fixation whose strength lies only in the fact that it is condensed into a surface which lets us forget its medium. # 179 is an artificial landscape analogous to a painterly presence, but with a difference, because the strategies Cindy Sherman applies to making a photographic fake of a fake enlarge this abstract fixation and its content, which obtrude with the entire weight of reality. The theme of "AIDS" is a co-presence impressed upon this overstated presence.

In this form, Cindy Sherman has ruled out the hypocritical empathy typical of social art infected by the "Sting-Syndrome," and the modern cynicism of zero point fetishists (who often mistake sublimation of form for vicarious masturbation). The gravity of the situation is there, the multiplied artificiality of truthful photographic reflection is there, non-death is at least not absent, a curiously disharmonious harmony by way of figurative abstraction is there, beauty is there, and humor is there. What more do you want?

But there is something else, something less palpable. The way the figure is sitting on the mattress reminds me of the faces lost in thought that characterize many of Cindy Sherman's women, especially her "centerfolds." In the film stills her face was masked so effectively that it aimed at a generalized message: stereotypical physical states structured by the social imagination, or codes of identity based on clothing and physiognomy as imposed by society. The centerfolds, however, embody the most obvious photographic form of woman's being there for the male gaze (as in *Playboy).* But the usual expectations – women as recumbent, passive, accessible, devoted, exploitable beings – are not fulfilled. Formally, they are present as accessories to the perception of Sherman's photographs but their center lies elsewhere. These women seem to be caught up in sensitively staged emotions that tend to unfold in the marginal zones and intermediate spaces of the role-playing procedure – for instance, before or after a disappointment or a fulfillment, or simply dazed, lost in thought, bored, tear-stained, or sleepy-eyed. In any case, these self-contained, introspective gazes indicate a being-with-oneself that abandons the viewer to his semantic constructions, projections, and associations – in other words, refers him to his own perception. While in the film stills the masks face him with obviously undisguised meaning, here they leave him stranded in obtuse meaning, in a signifier with no signified.

But, in contrast to the details of # 179, the outcome is not photographic abstraction. Instead, our attention is directed towards that aspect of being which defies the social machine, which is inaccessible and irreducible, which is not entirely contained within the structures of the signifier. Whatever that may be, it must, of course, remain completely open, especially since we are essentially concerned here with openness and a specific absence of the signified. In the centerfolds, it is the contradiction of the expressions on the faces with the other details of body and clothing – which are all oriented towards semantic provocation (from a cold sweat that could simply be a fever, to apparent traces of rape that could also be the consequence of cleaning up the cellar) – which directs the gaze towards an utterly banal, unreachable dignity (a blind spot in the gaze of squinting, deconstructivist reception). Cindy Sherman's masks of inaccessibility are analogous to the profane irreducibility that Jean-Paul Sartre called "the individual generalization": the process of personalization that takes place in the daily recurring reproduction of the social constitution; in other words, that which man makes out of what has been made of him by making himself – in a specific fashion – into what has been made of him. This is the trail of freedom that is alluded to in the beauty of the obtuse meaning in Cindy Sherman's photographs. And # 179 visibly demonstrates how narrow the paths of freedom have become.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) "The image in the mirror becomes the character – the image the camera gets on the film, and the one thing I've always known is that the camera lies. Cindy Sherman in: *Art News,* September, 1983.

2) Cf. Roland Barthes, "The Third Meaning" in: *A Barthes Reader,* edited and with an introduction by Susan Sontag, London, 1982, p. 317 ff (original edition: *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III,* Paris, 1982).

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 86, 1981, color photo, 24 x 48"/OHNE TITEL NR. 86, 1981, Farbphoto, 61 x 122 cm.

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 89, 1981, color photo, 24 x 48"/OHNE TITEL NR. 89, 1981, Farbphoto, 61 x 122 cm.