

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Rubrik: Collaboration John Baldessari, Cindy Sherman

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

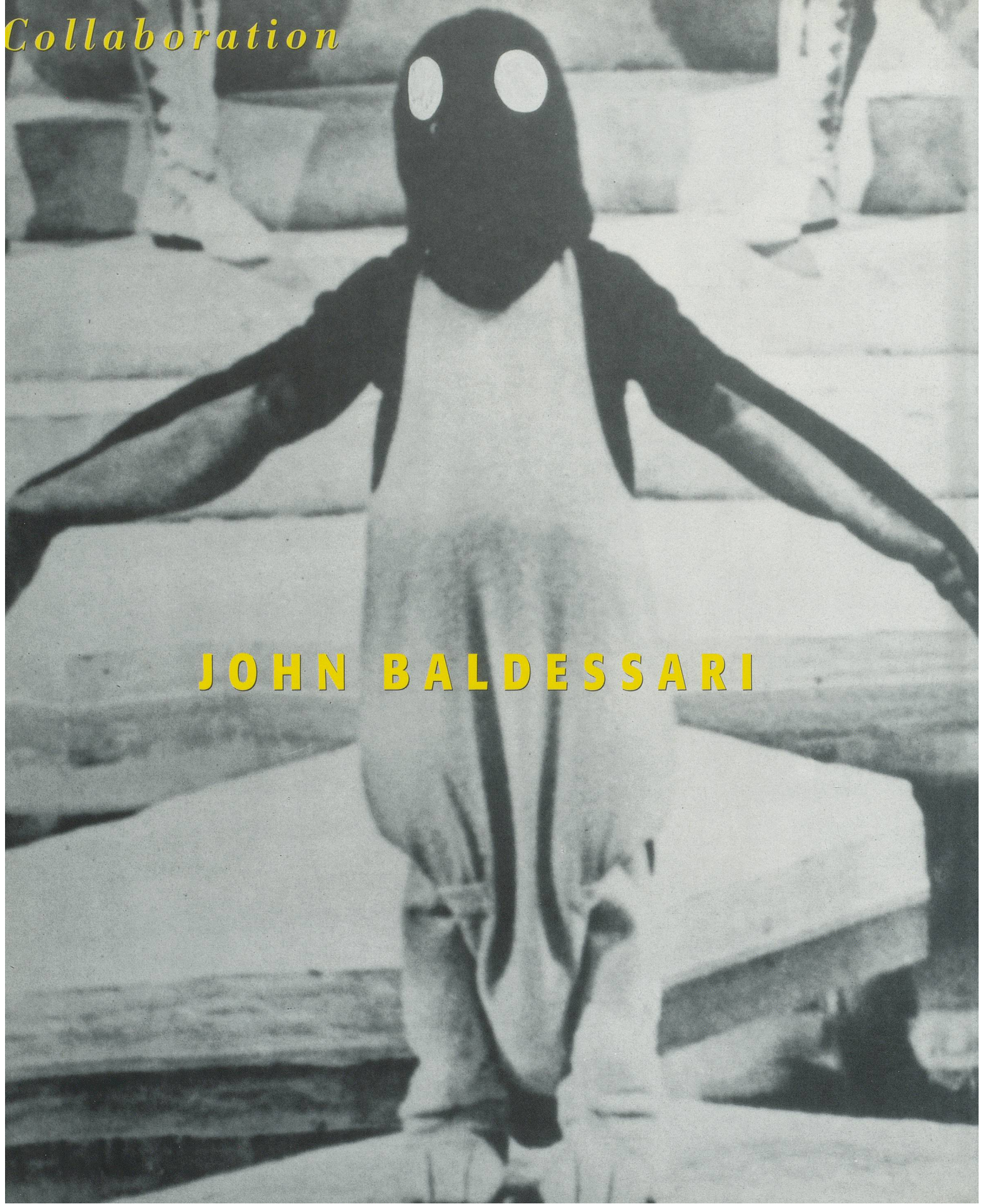
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

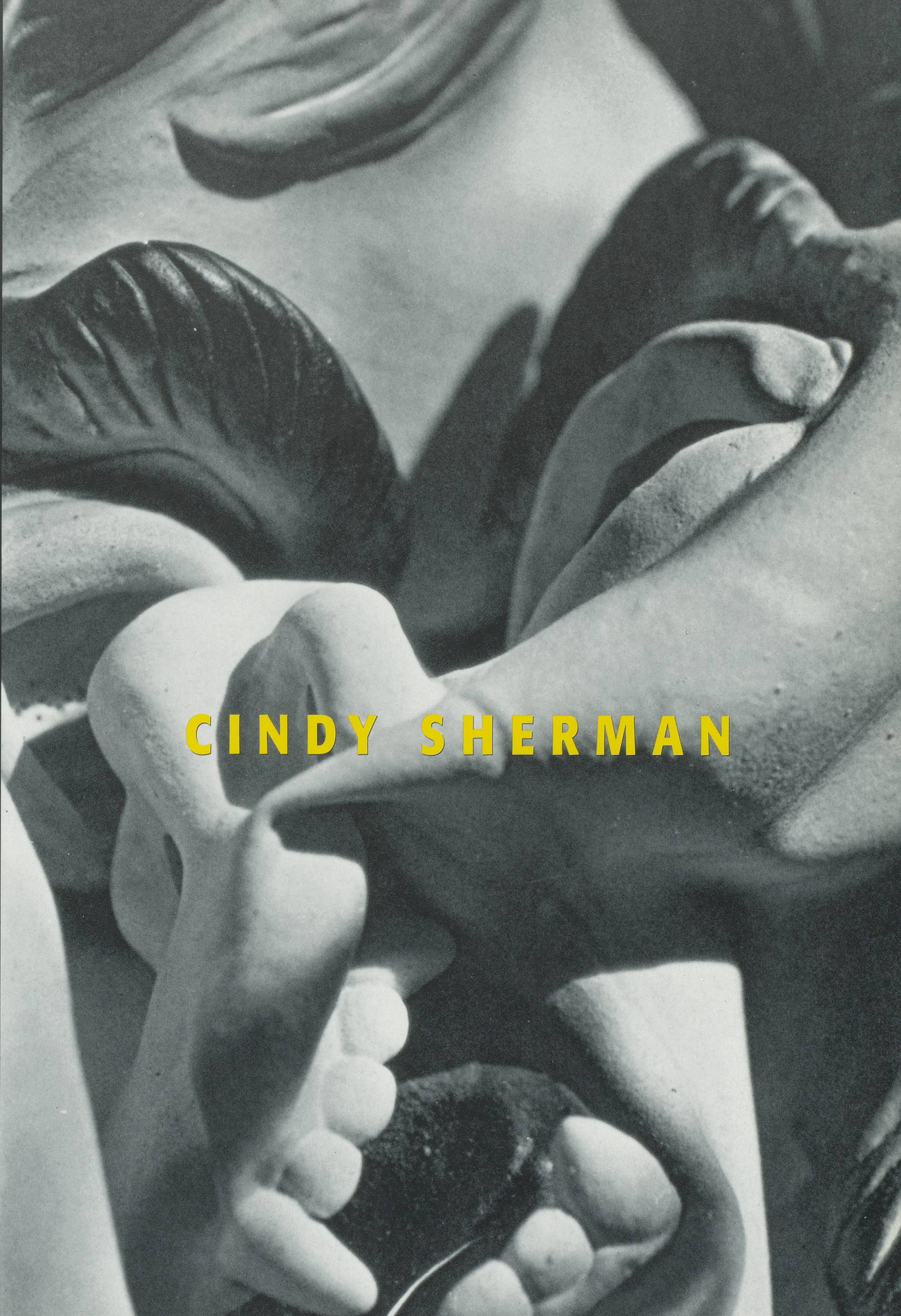
Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Collaboration

JOHN BALDESSARI





CINDY SHERMAN

Ein «flüchtiger» Essay, neu gelesen

HOWARD SINGERMAN

Ob John Baldessaris *Fugitive Essays* [Flüchtige Essays] erfolgreiche Arbeiten sind, ist schwer zu sagen; auch ist ihr Standort in Baldessaris Werk unklar. Die 1980 bei Sonnabend in New York unter diesem Titel ausgestellten sechs Arbeiten kamen nicht gut an, obwohl sich die ersten Kritikerinnen, Joan Casademont und Barbara Cavaliere, mit dem Werk in besonders vielsagender Weise auseinandersetzten. Und wenn FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) [Flüchtiger Essay (mit Raupe)] in Coosje van Bruggens kürzlich erschienenem, umfassendem Buch auch ausführlich vorgestellt wird, war doch keiner der *Fugitive Essays* in der Retrospektive ausgestellt, zu deren Anlass das Buch entstand. Die *Fugitive Essays* stehen ausserhalb Baldessaris Werk, wie es bisher zu sehen war. Casademont schrieb seinerzeit, sie schienen zwar «typisch Baldessari», aber irgendwie sei «die Methodik fehlgeschlagen». ¹⁾ Ich glaube, Casademont und van Bruggen haben recht, doppelt recht sogar: Sinnigerweise haben sich die *Fugitive Essays* uns entzogen; zudem haben sie gerade

eine gewisse Abgetrenntheit, eine unüberwindliche Grenze zum Thema.

Durch beinahe alle Werke von Baldessari läuft eine Linie; die Linie, welche die starren Blicke, die Palmen und die TV-Standbilder der 70er Jahre aneinanderreichte, läuft weiter und trennt die mehrfachen Bilder im Werk des letzten Jahrzehnts voneinander. Denn wenn die Montage – die vom Künstler in den 80er Jahren am beharrlichsten verfolgte Strategie – auf einer Zwischenlinie insistiert, von einem Schnitt abhängt, dann ist es die Funktion dieses Schnittes, völlig unterschiedliche Bilder miteinander zu verbinden. Die Arbeiten provozieren – und evozieren – die Bedingungen, unter welchen ihre Bilder kombiniert werden. Auch in den *Fugitive Essays* hat es Linien – auf der Wand eingeschriebene Bleistiftlinien, für die Kritik haben sie aber lediglich eine trennende Funktion. Sie verlaufen vertikal statt horizontal – was in Baldessaris Werk die privilegierte Richtung wäre – und teilen die Wand in drei Segmente auf.

FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) enthält drei Bilder, eines in jeder der mit Bleistift abgegrenzten Flächen. Auf der linken Seite, schwarz

HOWARD SINGERMAN ist Kunstkritiker; er schreibt aus Rochester, New York.

eingerahmt und in Augenhöhe gehängt, ist ein quadratisches, schwarzweisses Bild mit einem Teil eines Torsos und einer Armbeuge. In der Mitte, knapp über dem Boden, befindet sich ein Farbbild, ein Teil einer roten Handtasche und ihres Henkels, von einem gleichschenkligen Dreieck umrahmt. Rechts oben an der Wand hängt eine grosse, schwarzweisse Raupe mit Wulsten und Dornen, die in einen unregelmässig sechseckigen Rahmen gepasst ist, der den Umrissen des Tieres folgt. Angesichts dieses Rätsels war es zum Glück nicht nötig, «den Code zu knacken». Casademont schrieb, «der von Baldessari verfasste Presstext überliess (vermutlich absichtlich) nichts der Phantasie.» In einer Wiedergabe von Baldessarıs Text fährt sie von oben nach unten fort:

Auf der höchsten Stufe, nahe der Decke, hingen die «unregelmässigen» Stücke, Photographien dessen, was der Künstler als «Vorahnung, Angst, das Dionysische, Chaotische, Unerforschte» kategorisierte, und das er mit Nahaufnahmen von einer Hornisse, einem Rhinoceros, einer Raupe, jeweils in geometrisch «unregelmässigen» Rahmen, darstellte. Auf der mittleren Stufe befanden sich die «regelmässigen» Stücke in kleinen quadratischen oder rechteckigen Rahmen – Photographien eines menschlichen Armes, eines menschlichen Rückens. Wie Baldessari erklärte, ist solche Regelmässigkeit typisch für «klassische Salonphotographie und -thematik». Und ganz unten hingen die symmetrischen, «apollonischen» Abbildungen geometrischer Figuren, welche «Beherrschung, Verstand, Passivität» darstellten.

In Baldessarıs Pressemitteilung wurden Apoll und Dionysos noch mit einer weiteren Dualität überlagert. Dionysos und dem literarisch überhöhten Bild werden die *Imagisten* zugeordnet, also Dichter, die sich, wie Ezra Pound es ausdrückte, dem Bild als «intellektuellem und emotionalem Komplex in einem kurzen Moment» verschrieben hatten.²⁾ Auf diesen Moment griff Baldessari in seiner einzeiligen Zusammenfassung zurück: Die *Imagisten* vertreten «den jetzt lebendigen revolutionären Impuls, die unausgedrückten Möglichkeiten». Die Raupe, nur durch ihre eigene Form begrenzt, ist so etwas wie ein imagistisches Gedicht. Sie ist ihres rhetorischen Umfeldes beraubt, für sich allein dargestellt, gleichsam wie im *vers libre*; es gibt keinen formalen Rahmen, keine konventionelle Einfriedung, die ihre Bildkraft dämpfen würde. Die Raupe löst Analogien

aus und lässt Anspielungen zu, weil sie, wie ein Gegenstand, autonom, natürlich, unangetastet ist. (Eigentlich ist die Raupe nicht bloss Baldessarıs Bild für die *Imagisten*. Sie ist auch die Analogie der Imagisten selbst für die analogische Funktion eines poetischen Bildes: «Vielleicht», schrieb T. E. Hulme, «ist die naheliegendste Analogie die haarige Raupe. Wenn man jedes Segment ihres Körpers als ein Wort betrachtet, sind die Haare auf dem Segment die Vision, die der Dichter dahinter erblickt.»)³⁾

Der Raupe, dem Dionysischen und dem Imagistischen stellt Baldessari die dreieckig eingerahmte Handtasche, das Apollonische und die *Fugitives*⁴⁾ – eine in Nashville, Tennessee, in den frühen 20er Jahren entstandene Gruppe von Südstaatenpoeten – gegenüber. In Baldessarıs Pressemitteilung wurden die *Fugitive Essays* als «Tribut an die *Fugitive Poets*... als Regionalisten, Traditionalisten und Klassizisten sowie an ihre Auseinandersetzung mit dem Gefühl in der Kunst» dargestellt. Sie bestritten die Idee, dass ein Gefühl direkt ausgedrückt oder – von der kritischen Warte aus gesehen – direkt in einem Kunstwerk erspäht werden kann. Vielmehr kann ein Gefühl nur vermittelt werden, solange es an einen Gegenstand gebunden ist; es kann daher notwendigerweise nur als Erkenntnis verstanden werden. Daher ist – im Gegensatz zur unvermittelten Identität von Raupe und Rahmen – zwischen der Handtasche und dem Rahmen ein genau abgemessener Abstand. Das rote Dreieck der Handtasche und der lange Bogen des Henkels reimen sich auf die Dreiecksform des Rahmens, der sie einfasst und der ihre Unterwerfung unter die Gesetze der Form oder, um zu den *Fugitives* zurückzukehren, einer poetischen Tradition markiert.

«All unsere Konzepte und Geschichten zusammengenommen», schrieb der *Fugitive* John Crowe Ransom, «können nicht zum Ganzen zusammengefügt werden, von dem wir ausgegangen sind.»⁵⁾ Und trotz all unserem Streben nach einem dionysischen Weg jenseits der Erkenntnis, werden unsere Bilder immer durch genau die Konzepte und Geschichten verseucht, welche unsere Trennung markieren. Wenn Poesie ein Versuch der Versöhnung ist, ist sie, gleichsam unversöhnlich, immer auch «die Zurschaustellung von Opposition». So ist Poesie nicht eine Über-

windung von Erkenntnis, sondern Erkenntnis in anderer Form, eine historische Aufzeichnung von Versuchen und Fehlschlägen. Was sie heute an Kraft vorzuweisen hat, rührt nicht von ihren Erfolgen her, baren Barriere, sowie von ihrer Altehrwürdigkeit. So ist denn in der Poesie Ironie, also intellektuelle Distanz und Selbstzweifel, nicht nur der bevorzugte, sondern sogar der notwendige Ton.

Indem sich Baldessari einer Poetik der Ironie zuwandte, wurde er – wie vor ihm die *Fugitive Poets* – zum Kritiker. Casademonts Klage, er habe der Phantasie nichts überlassen, zeigt, dass er wohl eine Grenze überschritten und sich die Rolle des Kritikers angemasst hat. (In Barbara Cavalieres Besprechung ist diese Verschiebung implizit enthalten: wie in Ergänzung zu Baldessarıs Rollentausch, spielt sie die



JOHN BALDESSARI, *FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR)*, 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 7³/₄ x 7³/₄" / *FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE)*, 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 19,7 x 19,7 cm.

imagistische Poetin: «Wortwörtliche dionysische Irrationalität, oben anstossend. Mittelzonen-Klassiker, Normalhöhe. Regelmässiges, symmetrisches, stabiles apollonisches Unten. Sechs visuelle Gedichte, je drei Photos, eines pro Wand. Strophen.»⁶⁾ Zumindest hat Baldessari die Rolle des Kritikers als Erläuterer, der verdeckte Symbole blosslegen und erklären soll, übernommen. Aber wie die meisten kritischen Versuche ist auch der von Baldessari flüchtig, nur schwer fassbar; die Bedeutung, welche er den

Bildern zuschreibt, ist nicht mit ihnen verbunden, wird von ihnen nicht mitgetragen, wie die Haare von der Raupe. Vielmehr erdrücken die Adjektive und Kategorien, in denen wir die Bilder sehen sollen, die einzelnen Bilder geradezu und verhindern eine zusammenfassende Schilderung. Im Abstand zwischen den Bildern entsteht kein dritter Begriff. Oder, um mit John Miller zu sprechen, der das zentrale Anliegen in Baldessarıs Werk auf den Punkt gebracht hat: Es gibt keinen «einschlägigen Bezugsrahmen», den man «wiederherstellen» könnte. Vielmehr ist da nur Baldessarıs eigene, grosse, massige, überproportionierte kritische Deutung.

Es gibt allerdings einen weiteren Spieler, einen *verhinderten* dritten Begriff. Es ist das Fragment von Arm und Torso, das die unartikulierte, neutrale Fläche zwischen den kodifizierten Schichten von *FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR)* besetzt. Allerdings ist das Bild selbst nicht neutral; es ist lediglich ungelesen, nicht kritisch gewürdigt. In diesem Bild treffen die beiden kodifizierten und gegensätzlichen Bilder zusammen. Die Handtasche und die Raupe sind Deutung, Manifest und – gewissermassen – Apotheose der Salonphotographie. Das Bild im Stil der *Fugitives*, die Dreieckskomposition des gebogenen Henkels und der dazugehörigen Tasche – dies ist die ästhetische Wiederholung von Arm und Torso, ihre Deutung als Form. Aber an Arm und Körper kann noch mehr gesehen werden, und Casademont weist auf ihre Behaarung als irgendwie bedeutsam hin: «Wir ertappen uns dabei, dass wir über etwas so Profundes wie... die Haare auf dem menschlichen Arm nachdenken.» Länglich, gekrümmt, mit Gelenken, behaart, Brüder im Fleische – der Arm kann neben der Raupe als sterblicher Körper interpretiert werden. Für dieses prosaische Kunstwerk sind das Apollonische und das Dionysische gleichermassen die dominierenden kritischen Ideale, wie es Baldessarıs Text für das *Fugitive Essay* als Ganzes ist.

Ogleich damit ein Endreim, ein formaler Schluss geschmiedet wäre, mit dem Baldessarıs *Fugitive Essays* mit ihrer unüberwindlichen Trennung von Bild und Bedeutung zum vollkommenen Sinnbild für die *Fugitives* werden, möchte ich nochmals dieselbe Frage stellen, mit der Joan Casademont 1980 begann.

Wie ernst will Baldessari seine *Fugitive Essays* genommen haben? Gewiss sind sie ironisch; aber rührt Baldessar's Ironie vom Besser-Wissen her oder gehört sie ganz und gar zu seinem Tribut? Auch ist es seltsam, sogar wiederum ironisch, dass Baldessari gerade den *Fugitives* seine Reverenz erweist. Sie gehörten ab den 40er Jahren zu den «Landvermessern» des *New Criticism*; in der Kunstwelt wurden ihre Ansichten am ehesten durch den Formalismus eines Greenberg oder Fried wiedergegeben. Doch noch heute ist der Formalismus der für die Kritik unabdingbare Hintergrund, vor dem Baldessar's Werk als «lebendig» und «revolutionär» gesehen wird. Dennoch könnten Ironie und Gelehrsamkeit, die Unterdrückung von Affekt und die «Befussnotung» von

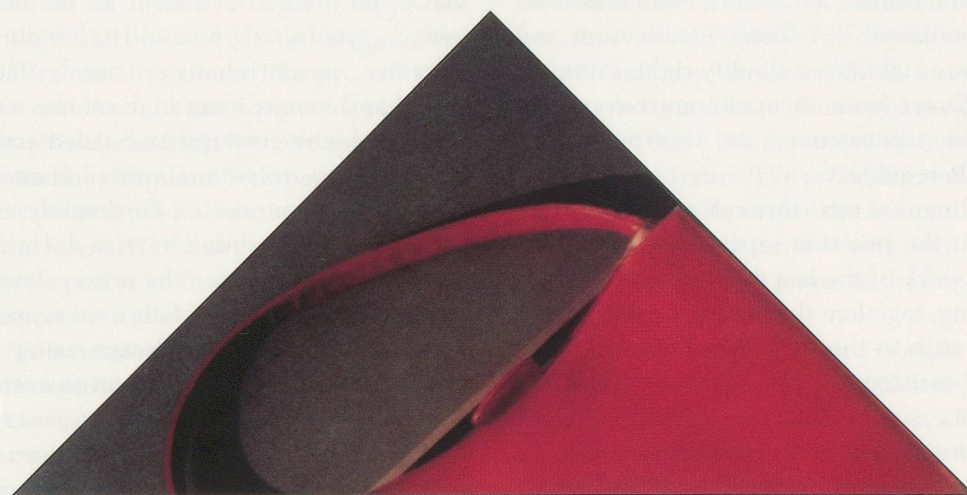
Emotion als Erkenntnis ebensogut als Werkzeuge von Baldessari wie von John Crowe Ransom gelten. So ist denn vielleicht der Tribut am Ende, wenn auch ironisch, so doch echt. (Übersetzung: Margret Joss)

- 1) Joan Casademont, Besprechung. *Artforum* 19, Nr. 5 (Januar 1981), S. 74. Alle weiteren Casademont-Zitate stammen aus dieser Besprechung.
- 2) Bei Stanley K. Coffman, Jr., *Imagism* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), S. 9.
- 3) Bei Glenn Hughes, *Imagism and the Imagists* (Stanford: Stanford University Press, 1931), S. 20.
- 4) fugitive=flüchtig, auf der Flucht, schwerfassbar, vergänglich. (Amn. d. Ü.)
- 5) Bei Louise Cowan, *The Fugitive Group: A Literary History* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1959), S. 232.
- 6) Barbara Cavaliere, Besprechung. *Arts Magazine* 55, Nr. 5 (Januar 1981), S. 35.

JOHN BALDESSARI, FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR), 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 25 x 46"/

FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE), 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 63,5 x 116,8 cm.

(Total size/Gesamtmasse: 9'6" x 26'10"/290 x 322 cm)



Rereading a Fugitive Essay

HOWARD SINGERMAN

It is difficult to say whether John Baldessari's *Fugitive Essays* are successful works or to know where they fit within Baldessari's oeuvre. The six works exhibited under the title at Sonnabend in 1980 were not well received, although their first reviewers, Joan Casademont and Barbara Cavaliere, did trouble over the work in particularly telling ways. And while FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) is elaborately presented in Coosje van Bruggen's recent and thorough book, none of the *Fugitive Essays* were included in the retrospective exhibition it accompanied. They stand outside Baldessari's work as it has been seen; Casademont wrote at the time that while they appeared to be "characteristic Baldessari," somehow "the methodology misfired."¹ I think Casademont and van Bruggen are right, even doubly right. Fittingly, the *Fugitive Essays* have escaped; moreover they take a certain separateness, an insurmountable boundary as their subject.

There is a line that runs through most all of Baldessari's work; the line that separates the multiple images in the work of the last decade continues the line that strung together the pointed gazes, palm trees, and TV stills in the 1970s. For if montage, the artist's most consistent strategy in the work of the

1980s insists on a line between, if it depends on a cut, the function of that cut is to join together disparate images. What the works call for – and call forth – are the terms under which their images are combined. There are lines in the *Fugitive Essays*, as well, pencil lines scribed on the wall, but critically their function is only to separate. Running vertically rather than horizontally (the privileged direction in Baldessari's work), they divide the wall into three sections.

There are three images in FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR), one in each of the pencilled zones. On the left is a square black-and-white image, part of a torso and the bend of an arm, framed in black and hung at eye level. In the middle a color image, part of a red purse and its handle framed in an isosceles triangle, is hung just barely off the floor. The right-hand image, hung high on the wall, is a great black-and-white caterpillar, beaded and horned and fitted into an irregular six-sided frame that follows the animal's boundaries. Fortunately, in the face of this enigma, "one didn't have to decipher the code." As Casademont wrote, "the press release, written by Baldessari, left (purposefully, one supposes) nothing to the imagination." Paraphrasing Baldessari's release, she continues from top to bottom.

At the highest level, near the ceiling, hung the "irregular" pieces, photographs of what the artist categorized as "foreboding, anxiety, the Dionysian, chaotic, unexplored," represented

HOWARD SINGERMAN is an art critic who writes from Rochester, New York.



JOHN BALDESSARI, *FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR)*, 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 21 x 60 1/2" /
FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE), 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 53,3 x 253,7cm.

by close-ups of a hornet, a rhinoceros, a caterpillar, in geometrically "irregular" frames. Mid-level were the "regular" pieces, in small square or rectangular frames – photographs of a human arm, a human back. Such regularity, Baldessari explained, is characteristic of "classic, salon-type photography and subject matter." And at the bottom hung the symmetrical, "Apollonian" pictures of geometric shapes, representing "control, reason, passivity."

Over the top of Apollo and Dionysius, Baldessari's press release layered a still further duality. Linked to Dionysius and the literally heightened image were the Imagist poets, dedicated to the image as, in Ezra Pound's words, "an intellectual and emotional complex in an instant of time."²⁾ It is that instant that Baldessari seized on in his one-line summary: the Imagists represent "the present alive revolutionary impulse, the unexpressed possibilities." The caterpillar bound solely by its own shape is something of an Imagist poem. Stripped of its rhetorical setting, it is presented alone, as though in *vers libre*; there is no formal frame or conventional enclosure to temper its power as an image. The caterpillar makes its analogies and allows its evocations because it is, like an object, autonomous, natural, inviolate. (In fact, the caterpillar is not just Baldessari's image for the Imagists. Rather it is the Imagist's own analogy for the analogical function of a poetic image. "Perhaps," wrote T. E. Hulme, "the nearest analogy is

the hairy caterpillar. Taking each segment of his body as a word, the hair on that segment is the vision the poet sees behind it."³⁾)

What Baldessari sets against the caterpillar, the Dionysian, and the Imagist are the triangularly framed purse, the Apollonian, and the Fugitives – a group of southern poets formed in Nashville, Tennessee in the early 1920s. Baldessari's press release fashioned the *Fugitive Essays* as "a tribute to the Fugitive Poets . . . as regionalists, traditionalists, and classicists and their quarrel with emotion in art." The Fugitives' "quarrel" was with the idea that emotion is directly expressible, or, for the critic, that it is directly discernible in a work of art. Rather, emotion can only be conveyed as it is tied to an object, and, necessarily, it can only be understood as knowledge. Thus, against the immediate identity of the caterpillar and its outline, there is a measured distance between the purse and its frame. The red triangle of purse and the long arc of handle rhyme the triangular shape of the frame that holds them, marking their submission to the laws of form or, to return to the Fugitives, to those of a poetic tradition.

"All of our concepts and all our histories put together," wrote Fugitive John Crowe Ransom, "cannot add up into the wholeness with which we started out."⁴⁾ And despite all of our strivings toward a Dionysian way beyond knowing, our images are

always contaminated with the very concepts and histories that mark our separation. If poetry is an attempt at reconciliation, it is also always, irreconcilably, "the exhibit of Opposition." Thus, poetry is not a surpassing of knowledge but another form of it, a historical record of attempts and deficiencies. Whatever power it holds in the present stems not from its successes but from its acknowledgment of an insuperable divide, and from its hoariness. Irony, then, intellectual distance, self-doubt, is not only the preferred, but the necessary tone of poetry.

In turning to a poetics of irony, Baldessari has become a critic, as did the Fugitive Poets before. Casademont's complaint that he left nothing to the imagination suggests that he has overstepped a boundary, that he has usurped the critic's place. (This displacement is implicitly figured in Barbara Cavaliere's review; as though in complement to Baldessari's role change, she plays the Imagist poet: "Literal Dionysian irrational, pushing top. Midzone classical, ordinary height. Regular symmetrical stable Apollonian bottom. Six visual poems, three photos each, one per wall. Stanzas."⁵) At the very least, Baldessari has taken on the role of the critic as explicator, the critic whose job it is to reveal and explain underlying symbols. But, like most critical attempts, Baldessari's is fugitive, the meaning he applies to the images is not bound to them; they do not carry it along with them like the caterpillar its hairs. Rather, the categories and adjectives which he has given us to see the images with threaten to collapse them individually and refuse to narrate them together. There is no third term created in the distance between the images. Or, to borrow John Miller's encapsulation of the central concern of Baldessari's oeuvre, there is no "pertinent frame of reference" that can be "reconstituted."⁶ Rather there is only Baldessari's great, hulking, out-of-proportion, critical reading.

There is however another actor, a third term *manqué*: the fragment of arm and torso that occupies the unarticulated, neutral space between the coded layers of FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR). The image, however, isn't neutral; rather it is only unread, uncriticized. And it is on this image that the two coded and opposed images converge. The purse and the caterpillar are the salon photograph's rea-

dings, its manifestos, and after a fashion, its apotheoses. The Fugitive image, the triangular composition of the curved handle against its purse, is the aesthetic restatement of the arm and torso, its reading as form. But there is more to notice in the arm and on the body; Casademont points out its hair as somehow significant: "We find ourselves beginning to ponder something as profound as . . . the hair on the human arm." Elongated, bent, jointed, haired, brothers of the flesh, the arm is read as mortal body by the caterpillar. The Apollonian and the Dionysian are the overbearing critical ideals for this prosaic work of art in the same way that Baldessari's text is for the *Fugitive Essays* as a whole.

Despite having come to some final rhyme, a formal close that would make Baldessari's *Fugitive Essays*, with their insuperable division between image and meaning, a perfect Image for the Fugitives, I want to ask the same question that Joan Casademont opened with in 1980. How seriously does Baldessari wish us to take his *Fugitive Essays*? Certainly they are ironic, but is Baldessari's irony a knowing better or is it part and parcel of his tribute? And it is odd – even again ironic – that Baldessari has paid a tribute to the Fugitives. Charter developers of New Criticism from the 1940s on, their views were most closely paralleled in the art world by the formalism of Greenberg or Fried. Yet even today formalism remains the critically necessary background against which Baldessari's work is seen as "alive" and "revolutionary." Still, irony and erudition, the dampening down of affect and the footnoting of emotion as knowledge, might describe Baldessari's tools as surely as John Crowe Ransom's. Perhaps, then, the tribute is finally, if ironically, real.

1) Joan Casademont, Review. *Artforum* 19, no. 5 (January 1981), p. 74. All further quotes from Casademont are from this review.

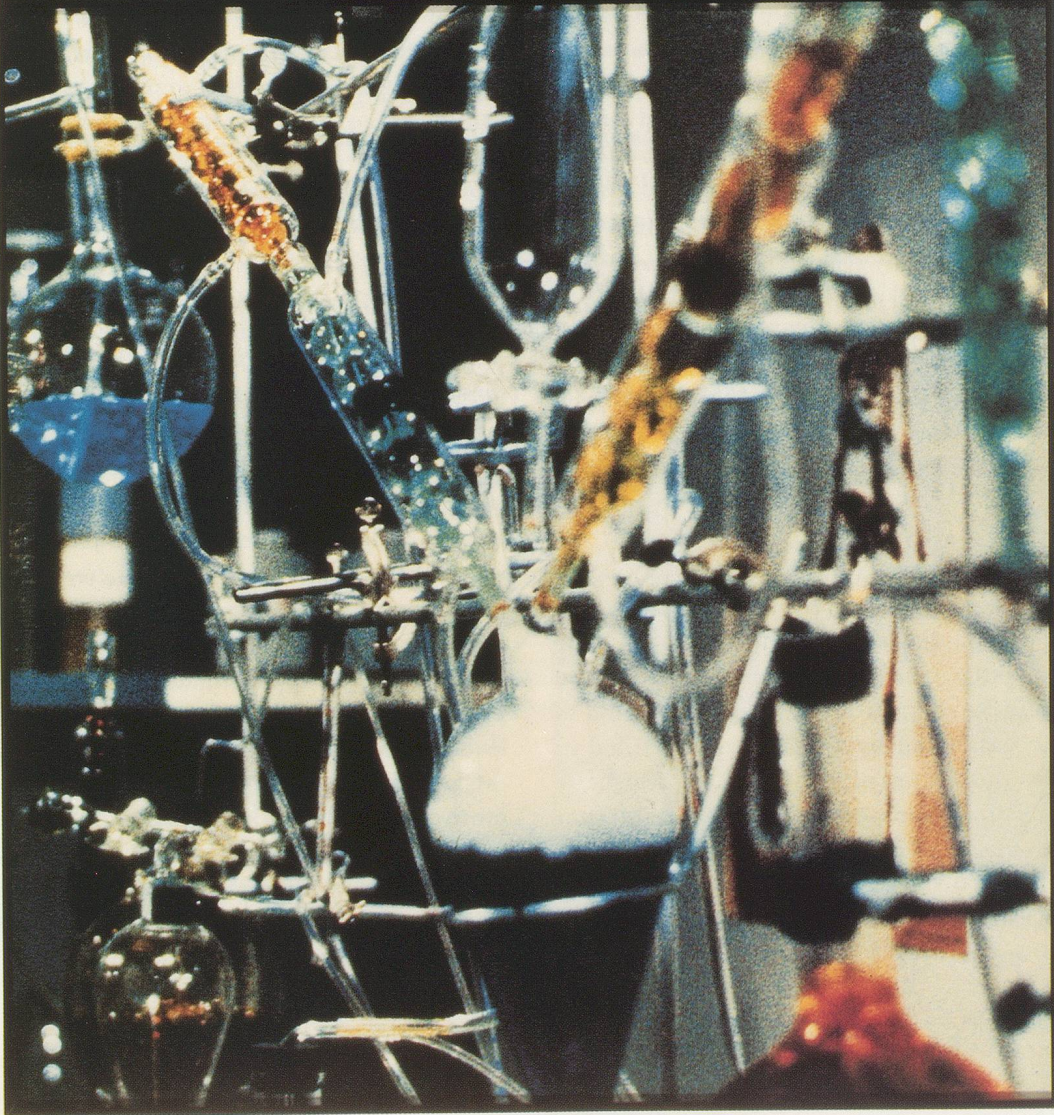
2) In Stanley K. Coffman, Jr., *Imagism* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), p. 9.

3) In Glenn Hughes, *Imagism and the Imagists* (Stanford: Stanford University Press, 1931), p. 20.

4) In Louise Cowan, *The Fugitive Group: A Literary History* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1959), p. 232.

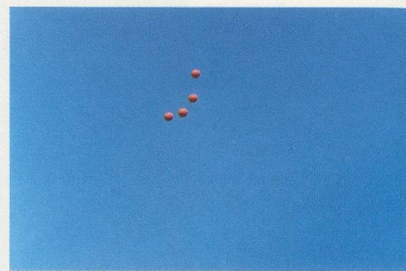
5) Barbara Cavaliere, Review. *Arts Magazine* 55, no. 5 (January 1981), p. 35.

6) John Miller, "The Deepest Cut," *Artscribe International*, no. 75 (May 1989), p. 52.



JOHN BALDESSARI, VILLAGE AND CHEMICAL APPARATUS (SIMILAR), 1990, color photos, 63 x 36 7/8
DORF UND CHEMISCHER APPARAT (ÄHNLICH), 1990, Farbphotos, 160 x 91,4 cm.

THE THEATRE OF THE MIND: JOHN BALDESSARI



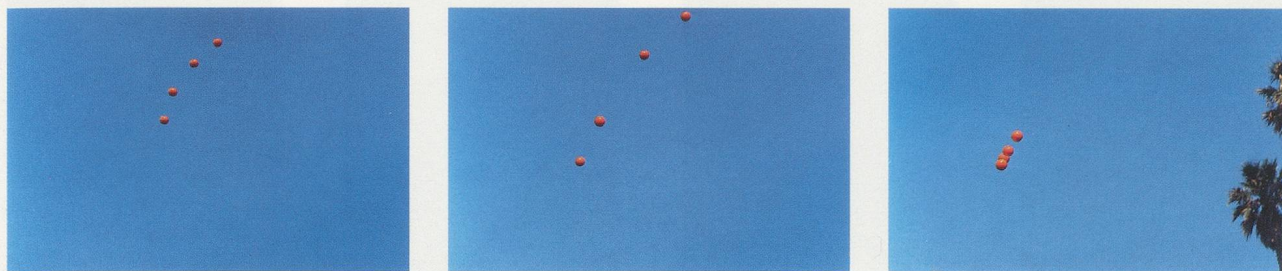
*It is one of those convulsive moments, an unfolding image of such startling attraction that it grips the imagination thereafter. Three simple shots, in black and white: a cloud passes across the face of the full moon; the full face of a young woman, apprehensive; a close-up of an eye (hers apparently) as it is sliced by an open razor. In that elegant passage from romance to horror, Luis Buñuel and Salvador Dalí, in the opening sequence of their film, *Un Chien Andalou* (1928), describe a theory of collage/montage in an age of mechanical reproduction, a theory that remains pertinent today. At its simplest, collage is a cut, montage a reassembly. Together the activity is understood to mean cutting fragments from some pre-existing context and then re-ordering them in a new situation so that a variety of ruptures is demonstrated. It is the device of choice for artists wishing to show the degree of arbitrariness and bad faith inherent in the egocentric representations of bourgeois art with all their enveloping continuities. Collage disrupts the common sense perspective of the realist, but it also disrupts the uncommon immanence of the expressionist. Further, it is a device most fully articulated in the photograph, for photographs, and film, do nothing but reposition fragments of vision, thereby creating a falsely cohesive appearance of meaning. The camera recognises only discontinuity – a shattering blow to the conceit of a unified self that bolsters faith in itself through the singularity of its vision. Buñuel and Dalí stare down the self-engrossed dream of subjectivity, annihilate its rapt gaze with the cutting edge of mechanical reproduction. The argument was not new, but they eroticized it and so proved it irrefutable.*

THOMAS LAWSON

Sometime in 1971, John Baldessari visited a drawing class being taught by a friend in Los Angeles. His friend was not in the room, and Baldessari hung around for about ten minutes, pretending to wait, and then left. Shortly afterwards the teacher returned to the class accompanied by a police artist skilled in making portrait sketches of suspects from the usually inadequate descriptions of witnesses. The teacher

THOMAS LAWSON divides his time between Los Angeles, New York, and Edinburgh. He has edited *Real Life Magazine* since 1979.

asked the students to describe the stranger who had just left, and the police artist made a drawing. Baldessari then returned and had a photograph of himself taken in a pose approximating that of the drawing. The final piece then provides us with differently misleading representations of the artist. On one level this provokes a question of veracity – which image is more believable, which representational technique more reliable? – on another it asks a broader question about the image of any artist – who is this interlocutor? Criminal? Innocent bystander? Trickster? Teacher?

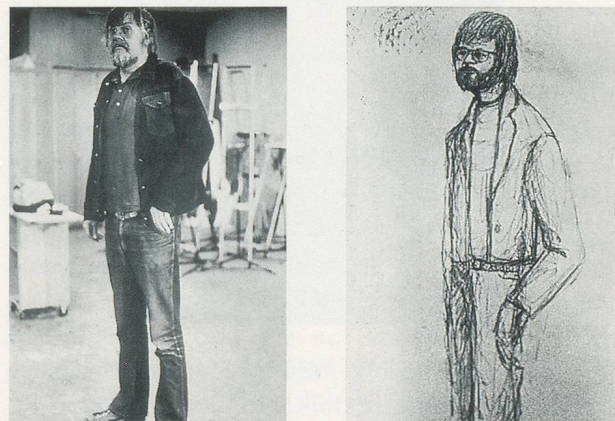


JOHN BALDESSARI, *THROWING 4 BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES)*, 1972-73, 4 Type-C prints, 13 1/4 x 20" each/
VIER BÄLLE IN DIE LUFT WERFEN, UM EINE GERADE LINIE ZU ERZIELEN (BESTER VON 36 VERSUCHEN), 1972-73, 4 Type-C prints, je 33,6 x 51 cm.

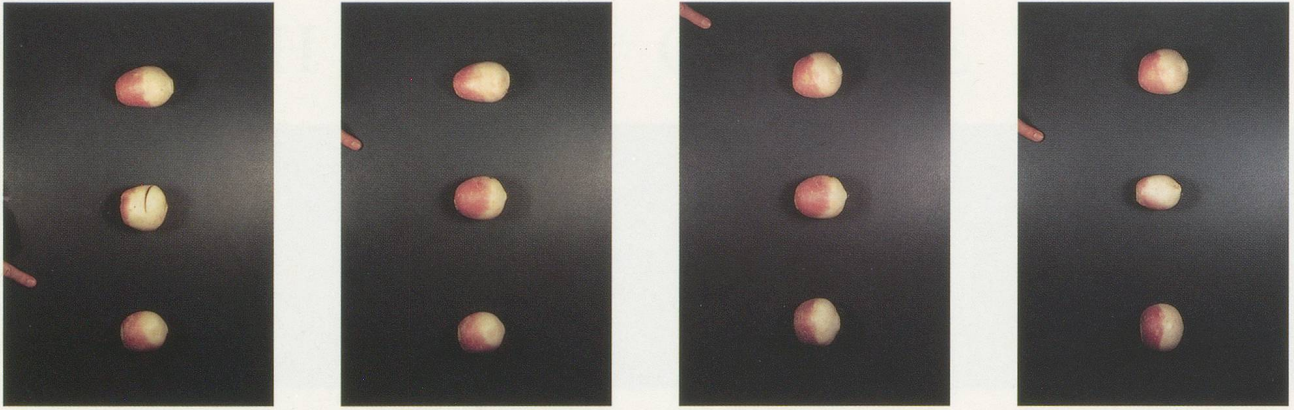
This piece, entitled *POLICE DRAWING*, is typical of Baldessari; a skeptical, waggish demonstration of the limits of art performed in such a way as to question, but ultimately affirm the place of art within our culture. Baldessari's humorous pedagogy re-places the discourse of contemporary art, at first removing it from its privileged sphere apart from daily life, only to return it after a loopy, not quite focused examination. Repeatedly Baldessari questions the common assumptions about art, foregrounding their arbitrariness, their ridiculousness. His method of repositioning is a variety of montage, its purpose to produce what Roland Barthes has identified as a new intellectual art characterised by the simultaneous existence of "theory, critical combat, and pleasure," in which the objects in play are not subjected to a search for truth, but to a consideration of effects. This method of working, in both art and criticism, shuns the simple finality of the masterwork in favour of a discursive model that remains incomplete and full of digressions. Such a model, shunning the certainty of conclusions, calls for the juxtaposition of fragments, half-told tales, random details and gratuitous close-ups, drawn from every level of contemporary experience. This method is discursive, but its progress is marked by constant interruption. Discontinuity and imbalance are found to be more productive, somehow more accurate, than the smooth-flowing voice of modernist authenticity.

POLICE DRAWING comes roughly halfway through a ten year investigation of the methods and assumptions of art making, a period in which Baldes-

sari can be seen to educate himself by unlearning the unthought postulates that still remain the common currency of too much thinking about art. Prescriptions are systematically violated, hoary advice routinely put to ridicule. The first essays in this deconstruction of art dogma were modest in scope, a selection of texts and photographic images reproduced on plain white canvases. The texts offer a range of prescriptions and high-minded phrases culled from a variety of art books; the photographs ineptly flaunt the rules of composition these same books promote. Neither text nor image is actually placed on the canvas by the artist, only by his instruction. In a later series the images, again based on some rather inept photographs, are painted by amateur artists. Despite their radical intent, these works, by insisting on their



JOHN BALDESSARI, *POLICE DRAWING*, 1971, drawing, photograph, videotape/
POLIZEI ZEICHNUNG, 1971, Zeichnung, Photo, Videoband.

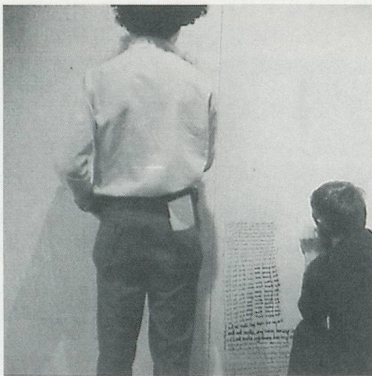


identity as paintings, remain less adventurous than the language games played by the likes of Mel Bochner and Lawrence Weiner at the same time in New York. But when Baldessari moved from San Diego to Los Angeles in 1970 to join the faculty of the newly constituted Cal Arts he found the ideal context in which to expand his pedagogical conception of art-making.

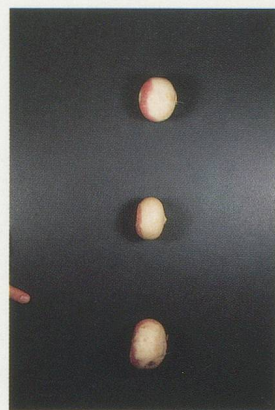
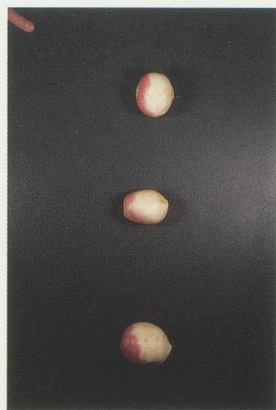
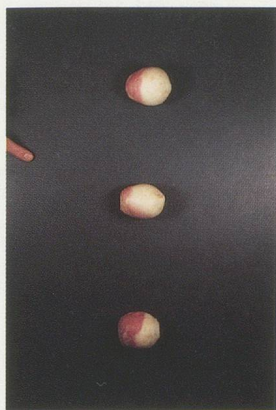
Freed of a perceived need to work within the frame-work of the art gallery, Baldessari began a far-reaching exploration of the semiotics of art production and perception. The works of the early seventies operate as a series of demonstrations, like so many home experiments in which the gamut of aesthetic propositions is put to test – the specific test often

quite preposterous. By way of example one need only look at the titles of some of Baldessari's works from the period – THROWING FOUR BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES), THROWING THREE BALLS IN THE AIR TO GET AN EQUILATERAL TRIANGLE, TEACHING A PLANT THE ALPHABET, HOW VARIOUS PEOPLE SPIT OUT BEANS – to get a sense of this particular branch of pataphysics. In the videotape *I Am Making Art* (1971), the artist moves different parts of his body while intoning the piece's title, building a minimal choreography very much in tune with the then current art practice which nevertheless makes fun of an endemic solemnity. Or in the *Choosing* series of the same year he asked friends and students to pick out three green beans, carrots, onions, stalks of rhubarb, radishes from small piles. He would then take a photograph of his finger pointing out the "best" of the chosen items. In another videotape, this time from 1972, he sings a series of numbered, highly complex definitions of conceptual art written by Sol Lewitt to the tunes of such hackneyed numbers as *Camptown Races* or *Some Enchanted Evening*.

Asked to participate in an exhibition in Nova Scotia by an art college unable to pay the airfare, Baldessari sent instructions that the students be asked to write "I will not make any more boring art" on the walls as many times as possible. Punishing the students for the shortcomings of the college administration, he also confronted them with a paradox; the execution of the work was undoubtedly boring, but the idea and its reception both very quick and funny,



JOHN BALDESSARI, *I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART*, 1971, students writing the sentence on the walls of the Nova Scotia College of Art and Design/*ICH WERDE KEINE LANGWEILIGE KUNST MEHR MACHEN*, 1971, Studenten schreiben den Satz an die Wände des Nova Scotia College of Art and Design.



JOHN BALDESSARI, CHOOSING
TURNIPS, 1972,
7 photographs mounted, 9 1/4 x 14" each/
RÜBEN AUSWÄHLEN, 1972,
7 Photos aufgezogen, je 23,5 x 35,5 cm.

presenting a series of conundrums surrounding the identity of the artist and his presence in the work. This ironic removal of the creative hand of the artist (a gesture further complicated by the subsequent completion of a videotape and lithograph incorporating Baldessari's handwriting) postulates an engagement with Roland Barthes's deconstruction of the ideology of a privileged author, suggesting the range of Baldessari's ambitions even in these relatively early works.

What we have then in the body of work so far is a concatenation of ideas surrounding an investigation of the end of individualism as such, and the ramifications of that end for art and artists. Again and again the pretensions of the great modernisms, with their necessary certainty of the uniqueness of the individual's experience, is put to rather mundane test. The very randomness of contemporary life, the arbitrary repetitions and ellipses of the post-industrial landscape, are shown inexorably reducing art to mere play, and often not even very sophisticated play.

By the mid-seventies this work of deconstruction had reached an endpoint; all that could be further expected was an increasingly refined reiteration of well-understood discoveries. The hidden ideological structures which kept artists trapped, manoeuvring between stylistic change and stasis, were now plainly revealed to all who looked. The task was now to do something with that revelation. But what? The step was readily available. The work already accomplished had gouged the stinking corpse of subjectivity from its lair in the heart of art, revealed the proces-

ses by which it hypnotised the seekers of transcendent truth into believing that its trivial presence meant something. What yet had to be done was to transfer that insight into the wider world of public representation, to develop an art that would talk not merely of the inadequacies of art, but of the insidious seepage of the ideological into the psyche from all aspects of the media spectacle.

From the mid-seventies Baldessari began to return his work from the experimental realm of the classroom to the more public (relatively speaking) arena of the gallery. A working procedure had been worked out; it was now time to develop its consequences. There was also an interior logic driving the work back to a situation in which issues of display had to be met. Increasingly Baldessari had been making an issue of the presumed rawness of his material, using press photographs and movie stills to underscore the inescapably cultural quality of the work. The loosely structured demonstrations became formalized, took on more nearly the calculated look of art. No matter the form, the pieces themselves remained about seeing through a veil of culture. They purport to tell us something, a story, a joke, a riddle, but actually tell us something else. The jokes and stories never quite cohere; they lack a defining moment. But of course they are not about telling stories, exactly. Rather they are about the difficulty of getting art to mean anything useful. In a piece like A DIFFERENT KIND OF ORDER (THE ART TEACHER'S STORY) the viewer is offered a number of newspaper photographs of disasters "artistically" arranged

along with a short statement about keeping art students off-balance by having them paint while standing on one leg. The abrupt assertiveness of the photographs rocks the relative gentility of the schoolroom trick. Neither element quite adds up, but together they present a play of sorts, a game about the self-engrossed pointlessness of the game itself. The piece works as an allegory of meaninglessness.

Having long been consigned to the ash heap of history, allegory has recently enjoyed a comeback. It has become hip, the only suitable trope for a time like ours. Allegory insinuates itself into intellectual life when nostalgia becomes respectable, and nostalgia has steadily become the guiding principle of fashion, entertainment, politics. Allegory involves a certain reclamation of a past considered beyond recovery; a neutral technique that allows the re-use of one thing to suggest another. Material is in a sense confiscated, with the promise that it will be brought to life anew, given new meaning. But that promise is repeatedly deferred, for allegory springs from a melancholic dissatisfaction with the inadequacies of interpretation. The allegorist mourns the lack of meaning apparent in cultural life. But the allegorist's pleasure is not to fill that loss, but to postpone the moment of its fulfillment. The allegorist seeks the pleasure of returning again and again to the delicious contemplation of desire. Satisfaction would be ruin.

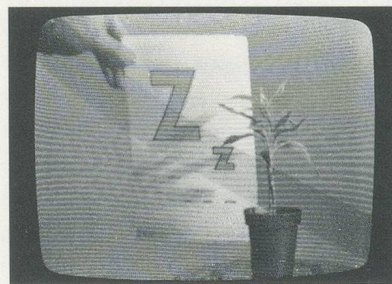
For Baldessari this meant a recuperation of the surrealist cut, a return to Buñuel's viciously erotic gaze. But whereas Buñuel was still preoccupied with the dreams of a privileged self, Baldessari began to investigate the mass-produced dream whose record is kept in the archive of Hollywood, and the inter-

section of that dream with the idealistic fantasies of modernist formalisms. In the *Violent Space* series, possibly the first body of work to articulate fully this heartless allegorical technique, Baldessari uses the vignette as a device of focus, exaggerating the violence of the cut made by the photographic frame. Detail is revealed forensically, laid bare on the operating table of high art formalism, where it is revealed to provide only the most inadequate of clues to its significance. What new can be learned from looking at three faces with closed eyes, or five with clenched teeth? Detail feeds ambiguity, the image remains resistant to anything like an accurate interpretation. The renewal of context, its replacement with the artifice of display, highlights the same problems of visual understanding raised in the earlier work, but in a more elliptical, more slippery way. By focusing on detail, zooming in on the close-up, an apparent clarity is interrupted. The lugubrious teasing of meaning evident in the earlier work, the desire to get at something, is abruptly shown up as duplicitous. The desire is not for that kind of closure, but for a continuation of the game. The jokey semiotics ultimately refuse the "authority of the crypt"; they are just a tease. As is the more fully developed deconstruction of the panoply of found imagery; the libidinal centre of the work is not the discovery of truth, but the joy of looking. It is concerned with, and participates in, the erotics of the gaze.

EDITOR'S NOTE: This is an abridged version of the original essay published in the exhibition catalogue accompanying *Ni por esas/ Not Even So: John Baldessari*, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, and Centro Julio Gonzalez, IVAM, Valencia, Spain, 1989 (Spanish and French editions).

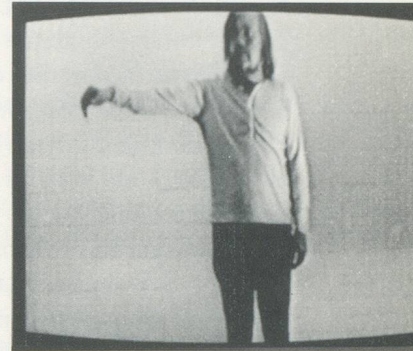
JOHN BALDESSARI, *TEACHING A PLANT THE ALPHABET*, 1972, videotape, 19 min./

EINER PFLANZE DAS ALPHABET LEHREN, 1972, Videoband, 19 min.



DAS THEATER DES GEISTES:

JOHN BALDESSARI



Es ist einer dieser aufrüttelnden Augenblicke, ein sich entfaltendes Bild von solch verblüffender Anziehungskraft, dass es von da an die Phantasie beschäftigt. Drei einfache Schwarzweiss-Photographien: Eine Wolke zieht über das Antlitz des Vollmonds; das volle Gesicht einer jungen Frau, sorgenvoll; eine Nahaufnahme eines Auges (anscheinend ihres), das gerade von einem offenen Rasiermesser aufgeschlitzt wird. Mit diesem eleganten Übergang von der Romantik zum Horror veranschaulichen Luis Buñuel und Salvador Dalí in der Anfangssequenz ihres Films UN CHIEN ANDALOU (1928) eine Theorie der Collage/Montage im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit – eine Theorie, die noch heute zutreffend ist. In ihrer einfachsten Form ist die Collage ein Schnitt, die Montage ein erneutes Zusammensetzen. Unter diesen Aktivitäten versteht man das Ausschneiden von Fragmenten aus einem zuvor existierenden Kontext, die in der Folge in einer neuen Situation neu angeordnet werden, so dass eine Reihe von Brüchen demonstriert werden kann. Dieses Mittel wählen Künstler, die den Grad der Beliebigkeit und des Selbstbetrugs aufzeigen wollen, die in den egozentrischen Darstellungen bürgerlicher Kunst mit all ihren verschleiernden Kontinuitäten liegen. Die Collage bricht die Perspektive des Realisten mit seinem «gesunden Menschenverstand», sie bricht aber auch die ungewöhnliche Immanenz des Expressionisten. Ausserdem ist sie ein Mittel, das in der Photographie zu seinem vollsten Ausdruck gelangt, denn die Photographie und der Film tun nichts anderes, als Fragmente der Vision neu zu ordnen und dadurch einen fälschlich zusammenhängenden Schein von Bedeutung zu schaffen. Die Kamera nimmt nur Diskontinuierliches wahr – ein niederschmetternder Schlag für die Selbstüberschätzung eines einheitlichen Ichs, das den Glauben an sich selbst mit der Einzigartigkeit seiner Sicht untermauert. Buñuels und Dalís Vision ist ein unsanftes Erwachen aus dem selbstgesponnenen Traum der Subjektivität, sie macht seinen entrückten Blick mit der scharfen Klinge der mechanischen Reproduktion zunichte. Diese Argumentation war nicht neu, aber sie erotisierten sie und bewiesen sie auf diese Weise als unwiderlegbar.

JOHN BALDESSARI,
I AM MAKING ART,
1972, videotape, 15 min.
ICH MACHE KUNST,
1972, Videoband, 15 min.

THOMAS LAWSON

Irgendwann 1971 besuchte John Baldessari die Zeichenklasse eines Freundes in Los Angeles. Sein Freund war nicht im Raum, und Baldessari hielt sich ungefähr zehn Minuten lang dort auf und tat so, als warte auch er auf den Lehrer, dann ging er. Kurz darauf kam sein Freund in die Klasse, begleitet von

einem Polizeizeichner, spezialisiert auf das Anfertigen von Porträtskizzen von Verdächtigen nach den meist unzureichenden Beschreibungen von Zeugen. Der Lehrer bat die Schüler, den Fremden zu beschreiben, der gerade gegangen war, und der Polizeizeichner machte nach diesen Angaben eine Skizze. Dann

kam Baldessari zurück und liess sich in einer Pose photographieren, die der Zeichnung entsprach. Das fertige Werk liefert uns Darstellungen des Künstlers, die auf unterschiedliche Weise irreführend sind. Auf einer Ebene fordert dies die Frage der Wahrhaftigkeit heraus – welches Abbild ist glaubwürdiger, welche Darstellungstechnik verlässlicher? –, und auf einer zweiten Ebene stellt es eine weiter gefasste Frage nach dem Bild jedes Künstlers: Wer ist dieser Gesprächspartner? Kriminelle? Unschuldiger Zuschauer? Schwindler? Lehrer?

Dieses Werk, mit dem Titel POLICE DRAWING (Polizeizeichnung), ist typisch für Baldessari; eine skeptische, schelmische Demonstration der Grenzen der Kunst, solchermassen ausgeführt, dass der Platz der Kunst in unserer Kultur zunächst in Frage gestellt, letztlich aber bestätigt wird. Baldessarıs humorvolle Pädagogik er-setzt den Diskurs der zeitgenössischen Kunst, indem er ihn zuerst aus seiner privilegierten, vom Alltagsleben abgetrennten Sphäre herauslöst, nur um ihn schliesslich nach einer halsbrecherischen, nicht ganz geradlinigen Untersuchung wieder dorthin zurückzustellen. Wiederholte Male befragt Baldessari die gängigen Auffassungen über Kunst und rückt ihre Beliebbarkeit und Lächerlichkeit in den Vordergrund. Seine Methode der Er-Setzung ist eine Spielart der Montage, und sein Ziel ist es, etwas hervorzubringen, das Roland Barthes als eine neue intellektuelle Kunst definiert hat, charakterisiert durch die gleichzeitige Existenz von «Theorie, kritischer Auseinandersetzung und Genuss», wobei die Objekte, um die es geht, nicht einer Suche nach der Wahrheit unterworfen werden, sondern einer Betrachtung ihrer Wirkungen. Diese Arbeitsmethode verneint, in der Kunst wie in der Kritik, die eindeutige Endgültigkeit des «Meisterwerks» zugunsten eines diskursiven Modells, das unvollständig und voller Abschweifungen bleibt. Solch ein Modell, das die Gewissheit von Schlussfolgerungen ablehnt, verlangt nach der Gegenüberstellung von Fragmenten, halberzählten Geschichten, willkürlichen Einzelheiten und überflüssigen

THOMAS LAWSON lebt abwechselnd in Los Angeles, New York und Edinburgh. Seit 1979 ist er Herausgeber des *Real Life Magazine*.

Nahaufnahmen, die von jeder Ebene der Alltagserfahrungen bezogen werden. Diese Methode ist diskursiv, doch ihr Voranschreiten ist von ständigen Unterbrechungen geprägt. Diskontinuität und Ungleichgewicht stellen sich als produktiver, irgendwie genauer heraus als die sanft säuselnde Stimme modernistischer Authentizität.

POLICE DRAWING ist etwa nach der ersten Hälfte einer zehnjährigen Untersuchung der Methoden und Auffassungen der Kunstproduktion entstanden, einer Periode, in der man Baldessari dabei zusehen kann, wie er sich selbst dazu erzieht, die ungedachten Postulate zu verlernen, die immer noch von allgemeiner Gültigkeit im übermässigen Nachdenken über die Kunst sind. Vorschriften werden systematisch verletzt, weiser Rat gewohnheitsmässig der Lächerlichkeit preisgegeben. Die ersten Versuche dieser Dekonstruktion von Kunstdogmen spielten sich in bescheidenem Rahmen ab, eine Auswahl von Texten und photographischen Bildern, die auf schlichter weisser Leinwand reproduziert wurde. Die Texte bieten eine Reihe von Vorschriften und hochgeistigen Phrasen dar, die den unterschiedlichsten Kunstbüchern entnommen sind; die Photos prunken unpassenderweise mit den Kompositionsregeln, welche eben diese Bücher vertreten. Weder Text noch Bild sind im übrigen vom Künstler auf die Leinwand plaziert worden, dies ist vielmehr nur in seinem Auftrag geschehen. In einer späteren Serie werden die Bilder, wieder auf der Basis einiger ziemlich misslungener Photos, von Amateurkünstlern aufgemalt. Trotz ihrer radikalen Absicht sind diese Arbeiten, da sie auf ihrer Identität als Gemälde beharren, letztlich weniger abenteuerlich als die Sprachspiele, die etwa Mel Bochner und Lawrence Weiner zur gleichen Zeit in New York spielen. Doch als Baldessari 1970 von San Diego nach Los Angeles zog, um sich der neugegründeten Fakultät von Cal Arts anzuschliessen, fand er das ideale Umfeld, um sein pädagogisches Konzept der Kunstproduktion zu erweitern.

Da er nun von seinem spürbaren Bedürfnis, im Rahmen einer Kunstgalerie zu arbeiten, befreit war, setzte Baldessari eine weitreichende Erforschung der Semiotik von Kunstproduktion und -wahrnehmung in Gang. Die Werke aus den frühen 70er Jahren stellen eine Reihe von Beweisführungen dar, sozusagen

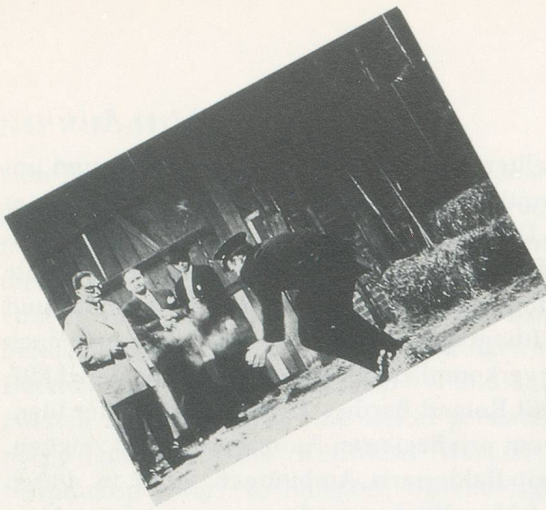
eine Anzahl von Heimexperimenten, in denen die ganze Skala ästhetischer Ansätze durchgetestet wird – wobei der einzelne Test oftmals ziemlich albern ist. Als Beispiel braucht man sich nur die Titel von einigen Werken Baldessarıs aus dieser Zeit anzuschauen – THROWING FOUR BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES) «Vier Bälle in die Luft werfen, um eine gerade Linie zu erzielen (bester von 36 Versuchen)», THROWING THREE BALLS IN THE AIR TO GET AN EQUILATERAL TRIANGLE «Drei Bälle in die Luft werfen, um ein gleichseitiges Dreieck zu erzielen», TEACHING A PLANT THE ALPHABET «Eine Pflanze das Alphabet lehren», HOW VARIOUS PEOPLE SPIT OUT BEANS «Wie unterschiedliche Menschen Bohnen ausspucken» – um einen Eindruck von diesem besonderen Zweig der Pataphysik zu erhalten. Auf dem Videoband *I Am Making Art* «Ich mache Kunst» (1971) bewegt der Künstler verschiedene Teile seines Körpers, während er den Titel des Werks intoniert und eine Minimalchoreographie entsteht, die genau zu der damaligen Kunstpraxis passt und sich gleichzeitig über deren Feierlichkeit lustig macht. Oder in der Serie CHOOSING «Auswählen» aus demselben Jahr – da bat er Freunde und Schüler, drei grüne Bohnen, Möhren, Zwiebeln, Rhabarberstengel und Radieschen aus kleinen Häufchen auszuwählen. Dann machte er ein Photo von seinem Finger, der auf den «besten» der ausgewählten Artikel zeigte. Auf einem anderen Videoband, diesmal von 1972, singt er eine Reihe numerierter, hochkomplexer Definitionen der Konzeptkunst, geschrieben von Sol Lewitt zu den Melodien von solch abgedroschenen Nummern wie *Camptown Races* oder *Some Enchanted Evening*.

Als man Baldessari einmal einlud, an einer Ausstellung in Nova Scotia, Kanada, teilzunehmen und die veranstaltende Kunsthochschule keine Reisekosten übernehmen konnte, schickte er Instruktionen, dass die Studenten den Satz «Ich werde keine langweilige Kunst mehr machen» so oft wie möglich auf die Wände schreiben sollten. Er gab den Studenten nicht nur eine Strafarbeit für die Unzulänglichkeit der Hochschulverwaltung auf, er konfrontierte sie auch mit einem Paradox; die Ausführung der Arbeit war zweifellos langweilig, aber der Gedanke und seine Rezeption waren beide sehr flott und lustig

und stellten eine Reihe von Scherzfragen rund um die Identität des Künstlers und seine Präsenz im Werk. Diese ironische Entfernung der schöpferischen Hand des Künstlers (eine Geste, die durch die darauffolgende Erstellung eines Videobands und einer Lithographie mit Baldessarıs Handschrift noch weiter verkompliziert wurde) setzt eine Beschäftigung mit Roland Barthes' Dekonstruktion der Ideologie vom privilegierten Autor voraus und zeigt an, wie weit Baldessarıs Ambitionen selbst in diesen relativ frühen Werken reichen.

Was wir vorfinden im Korpus der bisherigen Werke, ist somit eine Verkettung von Ideen rund um die Erforschung des Endes der Individualität als solcher, und dessen verzweigte Konsequenzen für Kunst und Künstler. Immer wieder werden die Präentionen der grossen modernistischen Strömungen mit ihrer notwendigen Gewissheit von der Einzigartigkeit individueller Erfahrung auf eine ziemlich einfache Probe gestellt. Es wird gezeigt, wie die Willkürlichkeit des heutigen Lebens und die beliebigen Wiederholungen und Ellipsen der postindustriellen Landschaft die Kunst unerbittlich auf ein blosses Spiel reduzieren, und oft nicht mal auf ein besonders anspruchsvolles Spiel.

Gegen Mitte der 70er Jahre hatte diese Dekonstruktion einen Endpunkt erreicht; im weiteren konnte man nur noch eine immer raffiniertere Wiederholung selbstverständlicher Entdeckungen erwarten. Die verborgenen ideologischen Strukturen, in denen sich Künstler verfangen, die zwischen Stilwechsel und Stillstand manövrierten, lagen nunmehr offen zutage, sichtbar für jeden, der hinschaute. Jetzt bestand die Aufgabe, etwas mit dieser Offenbarung anzufangen. Aber was? Ein Schritt bot sich geradezu an. Die bereits geleistete Arbeit hatte die stinkende Leiche der Subjektivität aus ihrer Heimstatt im Herzen der Kunst verdrängt und die Prozesse aufgedeckt, mit denen sie alle diejenigen, die auf der Suche nach einer transzendenten Wahrheit waren, zu der Überzeugung hypnotisiert hatte, ihre triviale Präsenz bedeute irgend etwas. Die Übertragung dieser Einsicht auf die weitgespanntere Welt öffentlicher Darstellung war noch zu bewerkstelligen, eine Kunst war zu entwickeln, die nicht nur von den Unzulänglichkeiten der Kunst sprach, sondern auch von



JOHN BALDESSARI, *VIOLENT SPACE SERIES: SIX SITUATIONS WITH GUNS ALIGNED (GUNS SEQUENCED SMALL TO LARGE)*, 1976, 6 b/w photos, 6¹⁵/₁₆ x 9⁹/₁₆" each/SERIE GEWALTÄTIGER RAUM: SECHS SITUATIONEN MIT ANEINANDERGEREIHTEN PISTOLEN (PISTOLEN VON KLEIN ZU GROSS), 1976, 6 s/w-Photos, je 17,6 x 24,3 cm.

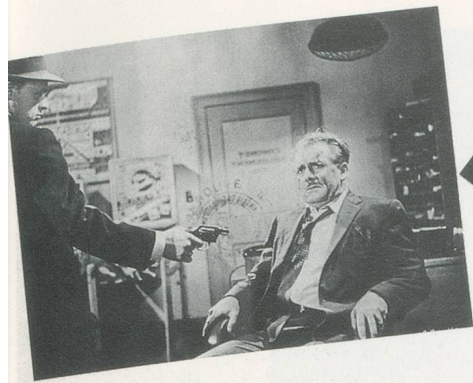
dem unmerklichen Einsickern des Ideologischen in die Psyche, auf allen Ebenen des Medienspektakels.

Seit Mitte der 70er Jahre brachte Baldessari seine Arbeit allmählich vom experimentellen Bereich des Unterrichtsraums zurück in die (relativ gesehen) öffentlichere Arena der Galerie. Eine Vorgehensweise bei der Arbeit war entstanden; nun war es an der Zeit, auch ihre Konsequenzen zu entwickeln. Es gab auch eine innere Logik, welche Baldessariss Arbeit in eine Situation zurücktrieb, wo er sich mit Fragen der Präsentation auseinandersetzen musste. Er hatte zunehmend den Rohzustand seines Materials betont, indem er Pressefotos und Standphotos aus Filmen verwendete, um den unausweichlich kulturbezogenen Aspekt der Arbeit zu unterstreichen. Die locker gegliederten Demonstrationen wurden formalisierter, nahmen beinahe das kalkulierte Aussehen von Kunst an. Ganz gleich in welcher Form, die Werke selbst drehten sich weiterhin darum, den Schleier der Kultur zu durchschauen.

Sie behaupten, uns etwas zu übermitteln, eine Geschichte, einen Witz, ein Rätsel doch in Wirklichkeit teilen sie uns etwas anderes mit. Die Witze und Geschichten gehen nie ganz auf; ihnen fehlt ein definierendes Moment. Aber natürlich handeln sie nicht eigentlich vom Erzählen von Geschichten. Sondern

vielmehr von der Schwierigkeit, der Kunst eine nützliche Bedeutung zu verleihen. In einem Werk wie *A DIFFERENT KIND OF ORDER (THE ART TEACHER'S STORY)* «Eine andere Art von Ordnung (Die Geschichte des Kunstlehrers)» werden dem Zuschauer eine Anzahl von Zeitungsfotos mit «kunstvoll» arrangierten Unfallkatastrophen angeboten, zusammen mit einer kurzen Erklärung, wie man Kunststudenten aus dem Gleichgewicht bringt, indem man sie dazu zwingt, auf einem Bein stehend zu malen. Die überraschende Wucht der Photographien erschüttert die relative Harmlosigkeit des Schultricks. Keines der Elemente ist völlig stimmig, aber gemeinsam stellen sie eine Art Spiel dar, das Spiel von der selbstbezogenen Sinnlosigkeit des Spiels selbst. Das Werk funktioniert als eine Allegorie der Bedeutungslosigkeit.

Nachdem die Allegorie schon seit langem auf dem Aschehaufen der Geschichte gelandet war, erfreut sie sich neuerdings eines Comebacks. Sie ist *hip* geworden, die einzig passende Trope für unsere Zeiten. Die Allegorie schlängelt sich ins intellektuelle Leben, wenn die Nostalgie respektabel wird, und Nostalgie ist allmählich zum Leitprinzip der Mode, der Unterhaltung, der Politik geworden. Die Allegorie beinhaltet gewissermassen die Wiederbesetzung der Vergangenheit, die als unwiederbringlich angesehen wird, eine neutrale Methode, die die Wiederverwendung einer Sache erlaubt, um auf eine andere anzuspielen. Das Material wird in gewisser Weise konfisziert, mit dem Versprechen, dass es wiederauferstehen, mit neuer Bedeutung ausgestattet



werden wird. Doch die Erfüllung dieses Versprechens wird wiederholt verschoben, denn die Allegorie entspringt einer melancholischen Unzufriedenheit mit den Unzulänglichkeiten der Interpretation. Der Allegoriker betrauert den Mangel an Bedeutung, der im kulturellen Leben deutlich wird. Aber der Allegoriker zieht kein Vergnügen daraus, diesen Verlust aufzufüllen, sondern den Zeitpunkt dieser Erfüllung hinauszuschieben. Er sucht nach dem Vergnügen, immer wieder zu der köstlichen Kontemplation des Begehrens zurückzukehren. Befriedigung wäre der Ruin.

Für Baldessari bedeutete dies, dass er sich des surrealistischen Schnitts wiederbemächtigen musste, eine Rückkehr zu Buñuels bösem erotischem Blick. Doch während sich Buñuel noch mit dem Träumen eines privilegierten Ichs beschäftigte, begann Baldessari den massenproduzierten Traum zu untersuchen, der in den Archiven von Hollywood gespeichert wird, sowie die Kreuzung dieses Traums mit den idealistischen Phantasien modernistischer Formalisten. In der Serie *GEWALTTÄTIGER RAUM*, die möglicherweise Baldessaris erster Werkzyklus ist, der diese herzlose allegorische Technik voll und ganz artikuliert, benutzt er die Vignette als ein Mittel der Fokussierung, wobei er die Heftigkeit des Schnitts übertreibt, den der Rahmen des Photos vornimmt. Einzelheiten werden forensisch enthüllt, auf dem Operationstisch der formalistischen hohen Kunst entblösst, wo sich herausstellt, dass sie nur äusserst ungeeignete Hinweise in bezug auf ihre Bedeutung liefern. Was lässt sich Neues lernen, wenn man drei

Gesichter mit geschlossenen Augen anschaut, oder fünf mit zusammengebissenen Zähnen? Das Detail speist Vieldeutigkeit, das Bild widersteht jeglicher Form genauer Interpretation. Die Erneuerung des Kontexts, dessen Austausch gegen die Kunstfertigkeit der Präsentation, stellt die gleichen Probleme visueller Verstehensprozesse heraus wie frühere Arbeiten, aber auf eine elliptischere, riskantere Weise. Durch den Fokus auf das Detail, den Zoom zur Nahaufnahme, wird eine scheinbare Klarheit unterbrochen. Das traurige Katz-und-Maus-Spiel mit der Bedeutung, das frühere Werke beherrschte, der Wunsch nach dem Ziel, wird plötzlich als doppelzünftig entlarvt. Nicht diese Art von Schlussfolgerung ist Inhalt des Wunsches, sondern die Fortsetzung des Spiels. Die scherzhafte Semiotik verweigert letztlich die «Autorität des Kryptischen» – und ist nichts als Fopperei, genau wie die weiterentwickelte Dekonstruktion dieser Anordnung vorgefundener Bilder. Im libidinalen Zentrum der Arbeit steht nicht die Entdeckung der Wahrheit, sondern die Freude am Sehen. Es geht um die Erotik des Blicks – und die Teilhabe daran.

(Übersetzung: Frank Heibert)

NOTIZ DES HERAUSGEBERS: Dies ist eine gekürzte Fassung des Originalessays, veröffentlicht in dem Ausstellungskatalog zu *Ni por esas/Not Even So: John Baldessari*, Centro Reina Sofia, Madrid, und Centro Júlio Gonzalez, IVAM, Valencia, Spanien, 1989 (in spanischer und französischer Ausgabe).

Dialogue, Teachings

PATRICK FREY

Filme, man weiss es, sind nicht wie das Leben, viel eher gleichen sie dem Träumen in der Nacht. Filme werden in Traumfabriken hergestellt, Filme erfüllen kollektive Wünsche, erfinden und programmieren neue Wünsche, die sie dann wieder erfüllen können. Filmmontage arbeitet mit Traumtechniken, mit Schnitt, Überblendung, Verdichtung, Verschiebung, mit Rückblende und realzeitlicher Verzerrung. Filme sind voller genau angeordneter, symbolisch aufgeladener Gegenstände und archetypischem Personal. Im Film hat – anders als im Leben – alles eine symbolische Bedeutung. Filme sind Wahnwelten. Filme sind industriell erzeugte Halluzinationen eines kollektiven Halbwachbewusstseins und werden ebenso rezipiert. Ihre eigentliche Wirkung heisst Faszination, ihre faszinierend hinreissende Schönheit ist immer auch ein Schrecken, nicht nur traumhaft (dreamlike), sondern traumatisch, halloweenartig wiederkehrend. Filmischer Horror ist der Schrecken vor der Einsicht, dass man die wirklich erfahrenen Schrecken nie vergessen kann. Filme – oder wenigstens die populärsten – sind endlose Wiederkehrungen archetypischer Schlüsselerlebnisse. Nicht nur der erfolgreichste Film (*E. T.*) aller Zeiten ist frühkindlich geprägt. Wie gesagt, dies alles ist nicht so neu, bemerkenswert ist nur, dass es längst für alle audiovisuellen Bilderströme gilt, die uns unterhalten, das heisst informieren – auch Sturmfluten und mutilierte Körper kehren traumatisch wieder und wieder, gehören zum Repertoire des Informationsprogramms. Bedeutsamer als nach der traumhaften Struktur des Filmischen ist deshalb wohl nach einer zunehmend filmisch audiovisuellen, also medialen Strukturierung unserer Traumwelt

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

zu fragen, deren Produktionen wiederum in die informierenden Kanäle zurückgespielen werden, usw., usf. Kurz, die Frage, ob es sich bei Film- und Traumsequenzen nicht schon längst um das gleiche, nämlich um die kollektiven Schöpfungen unendlich komplexer Feedbackprozesse, um ein magisches/imaginatives Recycling handle. Oder: Wie sind denn die Träume der Nacht noch zu analysieren, wenn man sich bereits tagsüber halluzinierend informiert?

Freuds Traumdeutung wurde in der Morgendämmerung des ewig farbhell erleuchteten Informationszeitalters geschrieben, und vielleicht hat die Entdeckung der «psychoanalytischen Methode» selbst mehr mit der gleichzeitigen Erfindung von Bild- und Tonaufzeichnungsapparaten und mit der Telekommunikation zu tun, als man gemeinhin annimmt. Vielleicht ist da auch ein gemeinsamer hypnotisch-magnetopathischer Ursprung... Aber auch Freud konnte sich nicht einmal im Traum vorstellen, was wirklich geschieht, wenn alle Individuen audiovisuell und simultan an eine Erfahrungswelt angeschlossen sein würden, die selbst den Charakter eines programmierten Tagtraumes hätte, magisch, halluzinativ, virtuell wäre, wenn Tag und Traum tatsächlich eins werden würden.

Wenn Künstler über ihre Bilder reden und dabei von Träumen erzählen, ist es für Kunstkritiker schwierig, nicht zum Traumdeuter zu werden. Aber Traumdeutung – und damit eigentlich jede (psycho-)analytische Bestimmung und Deutung von Kunstwerken – ist bei Künstlern wie John Baldessari (oder Cindy Sherman, Gilbert & George, Jeff Koons etc.) problematisch geworden, bei diesen Künstlern (und Kindern) des Informationszeitalters, deren Werke ohne Ausnahme jene kindlich-traumatische Qualität mit beinhalten. (Gerade so, wie es im Bereich der



JOHN BALDESSARI, CIVIC PIECE, 1986, b/w photo with oil tint and gouache, 106³/₄ x 72¹/₂" / CIVIC PIECE, 1986, s/w-Photo übermalt in Öl und Gouache, 271,2 x 184,2 cm.

konkreten Wirklichkeit problematisch geworden ist, eine Recycling-Flasche noch als einen Gegenstand zu analysieren, um derart ihre informatische, permanent/transitorische Wesenhaftigkeit bestimmen zu wollen.)

Auch Baldessari erzählt (der analytisch geschulten Coosje van Bruggen) den Schlüsseltraum vom Gang durch den dunklen Dschungel, wo er einem dunkelblauen Gorilla begegnet, der ihn erst fasziniert, dann bedroht und dessen Fell sich beim Näherkommen plötzlich in Federn verwandelt, in einen Mantel aus Pfauenfedern, der ihn an die verführerische, aber nicht verführbare Frau erinnert, der er Jahre zuvor begegnet war. . . . Aber woher stammen diese Bilder, diese Überblendungen wirklich, der Dschungel, der blaue Gorilla, die Pfauenfedern? Oder, in bezug auf Baldessarıs Werke, wohin verweist das Bild der kämpfenden/kopulierenden Rieseninsekten (von denen das scheinbar unterliegende nur noch als leuchtend rote Umrissform erscheint) unter dem Bild eines auf dem Rücken liegenden Helikopters, der in abermaliger Verkehrung wieder zu fliegen scheint, allerdings vergeblich, in einem absolut verkehrten, nach oben geschlossenen Universum? Dorthin zurück, wo angeblich alles herkommt? Aber wo genau sind diese ursprünglichen, traumatischen Universen? In der Traumwelt des Kindes, in der Kindwelt des Filmischen?

Die intensive symbolische Aufladung der Dinge und die zugleich ebenso absichtsvoll verstärkte Ambiguität aller Bezüge und Verweise in Baldessarıs fotografischen Montagen verbildlichen sozusagen, dass ein solches (psycho-)analytisches Fragenstellen sofort zirkulär werden muss, scheinbar voller Sinn und dennoch vollkommen obsolet. Seine Bildsysteme – etwa der auf zwei imaginären Ebenen doppelt verkehrte Helikopter – offenbaren, dass ganz andere Fragen, Fragen der synthetischen Art zu stellen sind, um die sich wieder und wieder verkehrenden Wechselbeziehungen von Bildern und Lebenswelt und die schwindenden Differenzen zwischen dem Bildlichen (der Kunst und dem Künstlichen) und der konkreten Wirklichkeit überhaupt noch klären oder auch nur erfassen zu können. In dieser Hinsicht sind Baldessarıs Arbeiten von geradezu futurisierender Gegenwärtigkeit.

Baldessari scheint uns Geschichten zu erzählen, alte Stories, Märchen, Fabeln von Gut und Böse, Schönheit und Gewalt, vom Leiden an der Vergleichenheit allen Verlangens. Was er aber tatsächlich in Bildern erzählt – mittels seiner raffinierten, dramatisierend-abstrahierenden Schnitt- und Montagetechnik sowie zusätzlicher gezielter Information in Form von farbig codierten, archetypischen Signalen und Signalzonen –, sind weit mehr als nur modernisierte Fabeln (und deren Moral). Er führt keine moralischen Diskurse. Baldessarıs Werke sind Teachings für neue, dialogische Kommunikationsformen. Er ist ein Sprachlehrer mit nordeuropäischen Ahnen (und Ahnungen) und einem kalifornischen Sinn für unterhaltsames Lernen (learning by entertainment), für Humor. Er arbeitet systematisch und intuitiv an jener Sprach-Sorte, in der künftig vielleicht nicht nur Märchen, sondern überhaupt alles erzählt werden wird, an einer Art Informationssprache also.

Seine bildsprachlichen «Sätze» sind nur scheinbar enigmatisch codiert, in Wirklichkeit bilden sie eine raffinierte dialogische Kunstform jener höchst populären medialen Diskurse, wie sie in prototypischer Form etwa beim Zapping geführt werden, dieser wohl ahistorischsten Form von Weltaneignung. Was beim Zapping erzählt wird – und damit ist hier eine Wahrnehmungsweise von Welt schlechthin gemeint –, sind keine Geschichten. Alles taucht auf, plötzlich, mitten in einer Handlung, einer Emotion, einer Andeutung und verschwindet wieder. Nichts ist rätselhaft, denn es gibt keine Lösungen, aber fast alles ist seltsam, fremd, miraculös und wunderbar.

Genau diese suggestiv auratisierenden Ausdrücke verwendet Baldessari, wenn er darüber spricht, wie er in CIVIC PIECE von 1986 den zentralen Bildgegenstand, einen Felsen, bis an die Umrissform mit grüner Transparentfarbe einfärbte und damit umcodierte (mit einem «schwächeren Signal» allerdings, als wenn er heute die photographische Information mit opaker Vinylfarbe bis auf die Umrissform löscht):

Plötzlich wirkte er nicht mehr natürlich, uralt, sondern wie eine plötzlich gewachsene Form. Ich wollte, dass er/es seltsam, fremd und miraculös und wundervoll aussah.¹⁾ Und damit ist nicht mehr die grüne

Felsform allein gemeint, denn dieses grüne Auftauchen, diese Binnen-Aura aus banaler Farbe macht alles, jedes Detail der umliegenden photographischen Realität plötzlich seltsam, miraculös und wunderbar. Und in den neuesten Werken werden menschliche Gestalten vollends zu farbigen «Erscheinungen», zu Emanationen. In einem Werk von 1991 sitzen solch grüne Astralwesen um Tische, essen, spielen Karten, in ihrer Mitte, fast wie ein spiritistischer Jesus beim Abendmahl, ein Mann mit gelb codiertem Kopf. Grün ist Baldessar's Code für «sicher» und «unschuldig-friedlich»; Gelb derjenige für «Willkür», «Verrücktheit» oder «chaotische Energie» [THREE FIGURES AT TABLE (EATING)/TWO + ONE FIGURES AT TABLE (GAMBLING), 1991].

Weder beim audiovisuellen Zapping noch bei Baldessar's Kunst geht es um bildliche Repräsentationen einer irgendwie fassbaren, analysierbaren Erfahrungswirklichkeit. Es geht um die Bannung von plötzlich und kurz aufleuchtenden Präsenzen oder informativen Konkretionen aus jenem ständig sich anreichernden, hyperkollektiven imaginären Recyclingstrom, in dem nicht nur Gut und Böse, sondern das Reale überhaupt in symbolischen Funktionen codiert, das heisst, aufgehoben ist. Baldessar's Kunst ist Kunst für eine Lebenswelt, in der – in genau dieser Hinsicht – alles Kunst werden könnte, Art for All, im Sinne von G & G, Warhol oder auch Cindy Sherman. Das Material, aus dem Baldessar's Kunst seit den 80er Jahren vorwiegend besteht, ist industriell produzierter symbolischer Abfall, Traumfabrikabfall, Bildermüll, reich an kalkulierter Schönheit und stilisierter Bedeutung. Standphotos aus unbekanntem oder vergessenen Filmen – und nur solche werden von Baldessari gesammelt – besitzen eine ins Abstrakte (oder Absurde) kippende dramatische, eben «fremde» Präsenz. In ihrer Oberfläche allerdings ist ein höchst bedeutsamer Glanz, ein hyperreales Scheinen und Leuchten von absichtsvoller, präzise gezielter Signifikanz. Anonymisierte Standphotos sind glänzende Offenbarungen des wahren Charakters der Photographie: doppelt codiert, verdichtet sich in ihrer Emulsion die berechnete Rekonstruktion des Wirklichen aus den Geisten der Chemie, der Physik und des herrschenden Geschmacks. Bereits bevor Baldessari sie manipu-

liert hat, sind sie abstrakt gewordene Extrakte aus Erzählungen, die ihrerseits die Wirklichkeit nie bedeuteten, sondern das Reale nur immer wieder fabelhaft ins mediale Spiel brachten. Standphotos sind also in bezug auf die Wirklichkeit doppelt lügenhaft (es sind nicht nur einfache Lügen wie etwa normale Zeitungsphotos). Höchst wahrhaftig sind sie hingegen in bezug auf die Fabel, von der sie uns erzählen wollen. Und es ist im Grunde dieses, tief im trügerischen photographischen Glanz ruhende, hochstilisierte und doch wahrhaftige Wollen, für welches sich Baldessari interessiert und auf das er uns aufmerksam macht. Aus absolut wahnhaften Gebilden baut er seine Bilder-Sätze auf, in denen jedes Detail plötzlich bedeutsam wird und zugleich lügenhaft, insofern es auf Wirklichkeit verweist, und wo das Einzige, was sich im Sinne einer Art von Wahrheit konkretisiert, eben dieses Wollen, all das von Gier, Aggression, Sehnsucht und Lust getragene und getriebene Intentionale ist. Das Intentionale füllt den Raum zwischen den Dingen, das Weggeschnittene, die leeren Zwischenräume, wo die Körper, die zueinander wollen, virtuell aufeinandertreffen, wo die Vektoren der Pistolen und Augen-Blicke sich kreuzen; und es ballt sich, farbcodiert, in den abstrahierten Binnenformen der gelöschten Identitäten und Expressionen der Körper und Gesichter. Das Wollen und Begehren kreuzt und kreist, stürzt sich oder fließt durch Baldessar's Bild-Montagen wie ein spannungs- und signalgesteuerter Partikel-Strom durch ein sich selbst regulierendes, kybernetisches System, vagierend / aleatorisch, dann wieder auf vektoriell gerichteter Bahn.

Baldessar's Arbeiten sind, wie es so schön heisst, «spannend und lehrreich» und darin filmischen Konstrukten wie *Psycho* oder *Marnie* sehr vergleichbar. Ansonsten haben sie kaum etwas mit «Film» zu tun; es sind bildsprachliche Programme, Modelle zur dialogischen Erfahrung einer Art von «psychophysischer» Wahrheit im Zeitalter der sogenannten Kommunikation.

1) "All of a sudden it no longer looked like something that had been naturally there for eons and eons, but more like a sudden growth form. I wanted it to look very strange and miraculous and wonderful." (Baldessari in: Coosje van Bruggen: *John Baldessari*, New York, 1990, S. 191)

Dialogues, Teachings

PATRICK FREY

Films, as we all know, are not like life. They are much more like the dreaming done at night. Films are produced in dream factories. Films fulfill collective desires. They invent and program new desires to have new ones to fulfill. Film montage works with the techniques of dreams: with cuts, fade outs, condensation, displacement, with flashbacks and distortion of real time. Films are full of minutely arranged, symbolically charged objects and archetypal characters. In films – as opposed to life – everything is of symbolic significance. Films are delusory worlds; they are industrially manufactured hallucinations of a collective semi-consciousness and are ingested in the same state. Their impact is what we call “fascination”; their fascinating, enchanting beauty also comes as a shock – not only dreamlike but traumatically recurring, like Halloween. Horror in film is a horror of the insight that real horror, once experienced, can never be forgotten. Films – at least the most popular ones – are endless recurrences of archetypal key experiences, especially those of early childhood. The most successful film of all times, E.T., is not the only one. Of course, none of this is very novel; significant, however, is the fact that it applies to all audiovisual images that entertain or inform us – including tidal waves and mutilated bodies that recur again and again as part of the information repertoire.

The dreamlike nature of the film is therefore probably less significant than the increasingly filmic-audiovisual, that is, medial structure of our dream world, whose productions are instantly fed back into

information channels ad infinitum. In short, one wonders if sequences in film and dream do not in fact entail the same thing. Are they not collective inventions of infinitely complex feedback processes, in other words, magical/imaginative recycling? But then, if daytime information is already ingestion by hallucination, how are we to analyze nighttime dreams?

Freud's *Interpretation of Dreams* was written in the dawning of the forever brightly illuminated age of information, and the discovery of psychoanalytical methods may well have more to do with the simultaneous invention of recording devices and telecommunications than is generally supposed. Perhaps they have common hypnotic-magnetopathic origins. But not even Freud dreamt of what could happen if all individuals were audiovisually and simultaneously hooked up to the same world of experience, which would itself have the quality of a programmed daydream: magic, hallucinatory, virtual – if day and dream were actually to fuse into one.

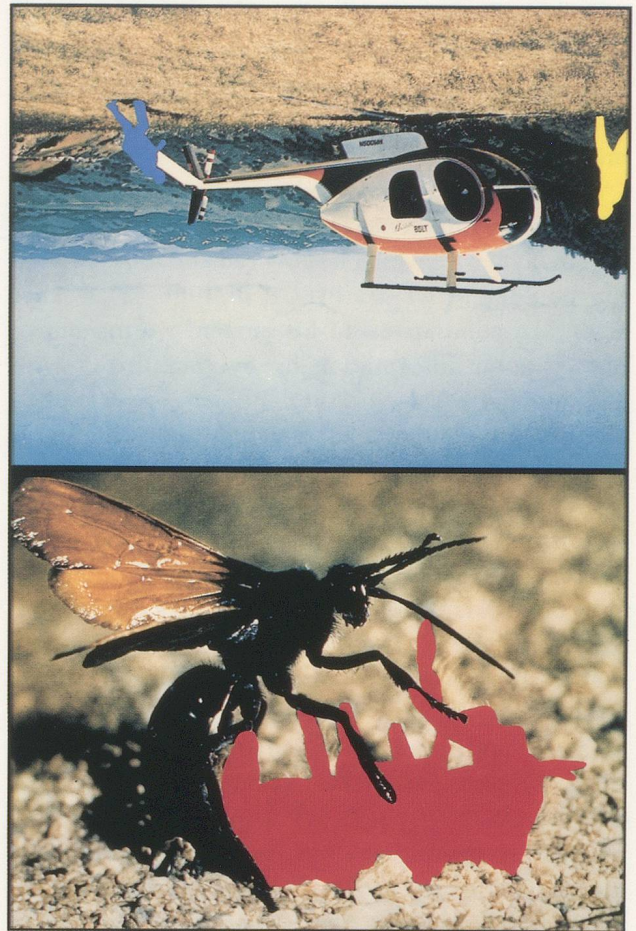
When artists talking about their pictures take recourse to dreams, it is difficult for the art critic to resist becoming an interpreter of dreams. But dream interpretation – in fact any (psycho)analytical study and interpretation of artworks – has become problematic in dealing with artists like John Baldessari (or Cindy Sherman, Gilbert & George, Jeff Koons, and so on), that is with artists (and children) of the information age whose works incorporate without exception that childlike, traumatic quality – just as it has become difficult, in the realm of concrete reality, to take a recycling bottle as an object at face value in

PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zurich.

order to analyze its informational, permanent/transitory essence.

Baldessari tells (analytically schooled Coosje van Bruggen) a revealing dream of wandering through a dark jungle, meeting up with a dark blue gorilla, being initially fascinated and then threatened by the animal whose fur, as he gets closer, is suddenly transformed into feathers, into a coat of peacock feathers, which reminds him of a seductive but not seducible woman whom he met years ago... But where do these images, these dissolves, the jungle, the blue gorilla, the peacock feathers really come from? Or take Baldessari's work that shows a picture of fighting/copulating giant insects (the apparently vanquished one appearing only as a glowing red template) under another picture of a helicopter lying on its back, doubly inverted, which seems to be flying again but in vain – in an upside-down world closed at the top. Where is it pointing? Backwards to the supposed source of all things? But exactly where are all these primal, traumatic universes? In the dream-world of the child, in the child's world of the film? In Baldessari's photographic montages, the intensely symbolic energy with which things are informed, and the deliberately heightened ambiguity of all relations and references "allegorize," as it were, the inevitable circularity of the (psycho)analytical approach, apparently so pregnant with meaning and yet hopelessly obsolete. His pictorial architecture – such as the helicopter, twice inverted on two imaginary levels – demonstrates the need for questions of an entirely different, synthetic nature. For only they can clarify or simply expose the never-ending inversions of image and world and the dwindling differences between representation (art and artifice) and concrete reality. In this respect, Baldessari's works are imbued with a positively futurizing presence.

Baldessari seems to be telling us stories, fairy tales, fables about good and evil, beauty and violence, about suffering from the vanity of longing. However, his sophisticated, dramatic, and abstract technique of cropping, montage, and well-aimed addition in the form of colorfully coded, archetypal signals and signalling zones goes far beyond mere modernized fables (and their morals). He is not engaged in moral discourse. Baldessari's works are tea-



JOHN BALDESSARI, *HELICOPTER AND INSECTS (ONE RED)*, 1990, color photos, vinyl + acrylic paint, 96 x 65"

HELIKOPTER UND INSEKTEN (EINES ROT), 1990, Farbphoto, Vinyl- und Acrylfarben, 243,8 x 165 cm.

chings for new forms of dialogic communication. He is a language teacher of northern European ancestry, with a Californian sense of learning by entertainment and a Californian sense of humor. He works systematically and intuitively at the sort of language that will someday tell not only fairy tales but everything: a kind of information language.

His pictorial "sentences" only seem to be enigmatically encoded. In reality they are a sophisticated dialogical artistic rendition of that immensely popular media form of discourse prototypically found in "zapping," probably the most ahistorical form ever of appropriating world. Zapping – meaning a mode of perceiving world per se – does not tell any stories.

Everything crops up, suddenly, in the midst of some action, emotion, allusion, only to disappear again. Nothing is enigmatic because there are no solutions, or rather, almost everything is curious, strange, miraculous, wonderful.

These are the very words – suggestive and nimble – used by Baldessari to describe the green, transparent layer with which he covered and thus recoded the boulder in *CIVIC PIECE* of 1986 (a “weaker signal” in comparison to his current wiping out of photographic information by overpainting it with opaque vinyl). “All of a sudden it no longer looked like something that had been naturally there for eons and eons, but more like a sudden growth form. I wanted it to look very strange and miraculous and wonderful.”¹⁾ “It” means not only the green boulder, because this green emanation, this centered aura of mundane color suddenly makes everything, every detail of the surrounding photographic reality strange, miraculous, and wonderful. In his latest work, people have become solidly overpainted “appearances,” emanations. In a work of 1991, *THREE FIGURES AT TABLE (EATING)/-TWO + ONE FIGURES AT TABLE (GAMBLING)*, two such green, astral beings are sitting at a table, eating, playing cards, with a man in their midst whose head is coded yellow, almost like a spiritistic Jesus at the Last Supper. Green is Baldessari’s code for “secure” and “pastoral”; yellow, his code for “willfulness,” “madness,” or “chaotic energy.”

Neither audiovisual zapping nor Baldessari’s art are concerned with pictorial representation of a reality that is somehow graspable, analyzable, apprehensible. Rather, they try to transfix informative concretions or presences that suddenly light up in that steadily swelling stream of recycled, hypercollective fantasies, in which not only good and evil but everything real is coded, preserved, in terms of symbolic function. This is precisely the art Baldessari makes for a world in which everything could become art: Art for All in the sense of Gilbert & George, Warhol, or Cindy Sherman. Since the ’80s, Baldessari has been working largely with industrially produced symbolic garbage, dream factory refuse, picture waste products rich in calculating beauty and stylized meaning. Stills of unknown or forgotten films –

the only ones that the artist collects – possess a dramatic, “strange” presence that borders on the abstract (or absurd). But on the surface, they show a highly conspicuous polish, a hyperreal gloss and glow of deliberate, precisely targeted significance. Anonymized stills offer brilliant revelations of the true nature of photography; twice coded, their emulsion is a computed reconstruction of reality distilled out of the ethers of chemistry, physics, and prevailing taste. Even before Baldessari manipulated them, they had already become abstracted condensations of narratives which never signify reality themselves but only evoke it fable-like in the medial game. Stills are thus squared falsifications of reality (unlike the straightforward lie of the ordinary newspaper photograph). But as far as storylines are concerned, they could not want to be more truthful chronicles. Basically, it is this highly stylized yet candid wanting, deeply rooted in the deceptive gloss of photography, that interests Baldessari and to which he draws our attention. His picture sentences are utterly delusory constructs in which every detail suddenly acquires meaning and is also a lie inasmuch as it refers to reality; the only sort of truth that emerges is precisely this wanting, all these intentions that are buoyed and driven by greed, aggression, longing, and lust. The intentional fills the space between things, between what has been cropped, the “empty” spaces in between where mutually attracted bodies virtually collide, where the vectors of pistols and eye contact intersect; it accumulates, color-coded, in the abstract inner forms of the eradicated identities and expressions of bodies and faces. Wanting and lusting criss-cross, circle, crash, or flow through Baldessari’s montages like a stream of energized, controlled particles in a self-regulating, cybernetic system, sometimes vagrant/aleatory, at other times on a vectorial course. Baldessari’s works are, as they say, “exciting and instructive” and as such, comparable to filmic constructs like *Psycho* or *Marnie*. Otherwise, they have little to do with “film”; they are programmed imagery, models of dialogically experienced “psychophysical” truth in the age of so-called communication.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Baldessari in: Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, New York, 1990, p.191.

BALDESSARI'S TIMING

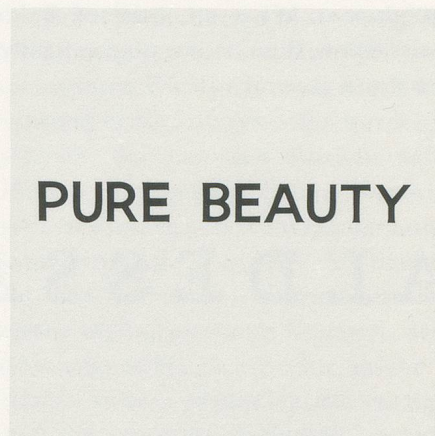
 JAMES LEWIS

Something in the act of naming can make it midwife to the birth of paradoxes. The Cyclops discovered as much the hard way, when Odysseus made his escape under the name of No-one; Costello found out the funny way, when Abbott insisted that his third baseman bore the unlikely name of I Don't Know. And then, too, there is this pair of paradoxical paintings by Baldessari, in which name, description and property meet, turn about, and refuse each other.

Both are otherwise empty canvases upon which slogans have been painted by a hired sign-painter. One is entitled, and reads, PURE BEAUTY; the other is entitled, and reads, A WORK WITH ONLY ONE PROPERTY. Certainly the first, if beautiful, is not purely so, and the second has a dozen or so properties that spring to mind immediately (being rectangular, being funny, being a sort of grayish color), with perhaps hundreds more that could be assigned to it with a little thought. So something very much like the famous Liar's Paradox, made by the Cretan who claimed that all Cretans were incapable of truth-telling, is in effect here.

Above that, the two works belong to the genre of anti-painting, of painting against painting: they are in fact among its first examples. Much can be made of such an act, and the mockery it makes of itself (self-reference being another begetter of paradox), but it is a mistake, I think, to treat the works as mere aesthetic one-liners, logical playthings in the service of some recent historical shift. Whatever position they may hold as paradigms of a wider attempt to dismantle, or reimagine, a medium, they are also exemplary of

JAMES LEWIS is a writer who divides his time between New York City and Austin, Texas.



JOHN BALDESSARI, *PURE BEAUTY*, 1967-68,
Acrylic on canvas, 48³/₈ x 45³/₈"/REINE SCHÖNHEIT, 1967-68,
Acryl auf Leinwand, 115,3 x 115,3 cm.

something quite specific to Baldessari's work as a whole: a kind of laconic, perfectly measured style, a command of viewers' expectations and how they meet their objects – a sense of timing.

It may be odd to think of any artist's work in terms of its timing, but even the most static of artworks is so beholden, if not by virtue of its representations then in the measure and quality of the time between the observer's first glance and the moment when its purpose or its meaning is revealed. That phenomenon is of great importance to the experience of art, but very few artists have a command of intellectual and visual cadence equal to Baldessari's.

In these two paintings, the timing is just right to inspire a burst of pleased, slightly puzzled laughter. It is, in effect, Lewis Carroll's timing: the paintings belong in a looking-glass world. Other works, such as *WRONG*, with its tone of rueful aesthetic misfortune,

are more Chaplinesque, with the world of art and its procedures substituting for the modern world *simplificiter*. Still others have the violent associational torque of absurdist comedy, of pratfalls and black accidents. In others still it is not comedy that emerges so much as just enough, but not too much, time to think (I have in mind the famous dots over the figures' faces). For comedy is merely the most famous of all the arts that depend on timing; a miscued line will sink a drama as easily as it will deaden a laugh, and a hitch in a conceptualist's demonstration will solicit yawns and impatient glances. What an artist of Baldessari's stripe draws upon, then, is not a specifically comic flair, but a more general wit.

Like all wit, Baldessari's is the product of a sort of essential openness or generosity, a largesse made possible by the works being undetermined to a certain, carefully calibrated degree by the artist's will. Effects come in at oblique angles: from gravity when cameras are tossed in the air, from associations that press themselves on the pieces when photographs are arranged in unlikely combinations, from logic's own paradoxes in the two pieces with which I began. And since that openness gives the viewer just a little extra license to invent the artwork's content, I like to think that that timing is itself the appropriate single property and the relevant beauty to which the two paintings refer.

BALDESSARIS TIMING

JAMES LEWIS

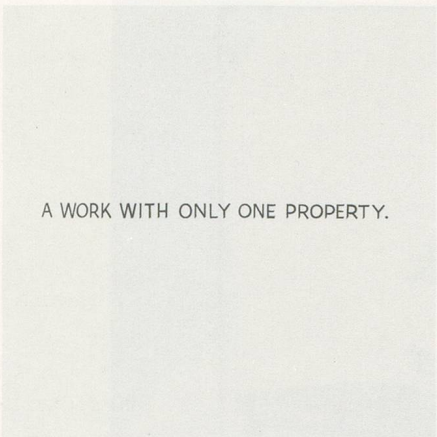
Beim Vorgang des Benennens gibt es irgend etwas, das unversehens ein Paradox entstehen lassen kann. Die Zyklopen stolperten darüber, als Odysseus ihnen als «Niemand» entwichte. Costello bekam es auf die komische Art zu spüren, als Abbott (beim Baseballspiel) darauf bestand, dass sein dritter Basenhüter den seltenen Namen Weiss-Ich-Nicht trug. Und dann haben wir da noch dieses Paar paradoxer Bilder von Baldessari, in dem Name, Beschreibung und Eigenart aufeinandertreffen, sich verdrehen und gegenseitig in Abrede stellen.

Es handelt sich bei beiden um ansonsten leere Leinwände mit Sprüchen drauf, die von einem bezahlten Schildermaler stammen. Das eine heisst und lautet PURE BEAUTY (Reine Schönheit), das andere heisst und lautet A WORK WITH ONLY ONE PROPERTY (Ein Bild mit nur einer Eigenschaft). Das erste ist zwar schön, aber bestimmt nicht ausschliesslich; beim zweiten springen einem sofort

mindestens ein Dutzend Eigenschaften ins Auge (es ist rechteckig, witzig, gräulich), und wenn man ein bisschen nachdenkt, fallen einem sicher noch hunderte ein. Es handelt sich hier also um eine Art Lügen-Paradox wie bei dem Kreter, der behauptet, alle Kreter seien Lügner.

Darüber hinaus entstammen die beiden Arbeiten dem Genre der Anti-Malerei, der Malerei gegen Malerei: sie gehören in der Tat zu deren ersten Beispielen. Aus einem solchen Akt und der dazugehörigen Selbstironie (und Selbstbezug ist ja auch eine Quelle der Paradoxie) lässt sich viel machen, aber es wäre wohl falsch, diese Arbeiten als blosse ästhetische Einzeiler zu betrachten, als logische Spielereien im Dienste irgendeines gerade stattfindenden historischen Umschwungs. Ganz gleich, welche Position sie als Paradigmen von Aufdeckung – oder Neubestimmung – eines Mediums beschreiben, sie sind doch zugleich auch exemplarisch für eine ganz bestimmte Eigenart in Baldessaris ganzem Werk: eine Art lakonischen, perfekt bemessenen Stil, die Beherrschung der Erwartungen des Betrachters und

JAMES LEWIS ist Schriftsteller und lebt abwechselnd in New York und Austin, Texas.



A WORK WITH ONLY ONE PROPERTY.

JOHN BALDESSARI, *A WORK WITH ONLY ONE PROPERTY*, 1967–68,
Acrylic on canvas, 45 x 45 "/>

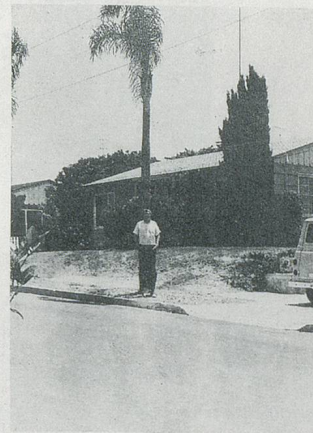
ihres Umgangs mit den Objekten – eine Art Timing gewissermassen.

Es mag seltsam anmuten, ein Kunstwerk unter dem Aspekt des Timings zu betrachten. Aber selbst die statischste Arbeit wird so wahrgenommen, wenn nicht aufgrund dessen, was sie darstellt, so doch aufgrund der Dauer und Art der Zeitspanne zwischen dem ersten Blick des Betrachters und dem Augenblick, wenn sich des Werkes Absicht oder Bedeutung preisgibt. Dieses Phänomen spielt bei der Erfahrung von Kunst eine wichtige Rolle, doch kaum ein anderer Künstler beherrscht das intellektuelle und visuelle Timing wie Baldessari.

In diesen beiden Bildern ist die Zeit gerade so kalkuliert, dass sie ein freudiges, aber vielleicht auch etwas irritiertes Lachen auslöst. Tatsächlich ist es das Timing von Lewis Carroll: die Bilder gehören in eine Spiegelwelt. Einige Arbeiten wie zum Beispiel *WRONG* (Falsch) wirken mit ihrem Anklang an ein trauriges ästhetisches Malheur eher chaplinesk: die Welt der Kunst und ihrer Prozeduren steht für die moderne Welt schlechthin. Andere haben den wüst-assoziativen Drall der absurden Komödie, von Bauchlandungen und anderen Fatalitäten. Bei wieder anderen handelt es sich weniger um Komödie als viel mehr um gerade-genug-aber-nicht-zu-viel Zeit zum Denken. (Ich denke da an die berühmten Punkte über den Gesichtern der Figuren.) Denn Komödie ist nur die bekannteste all jener Künste, die vom Timing

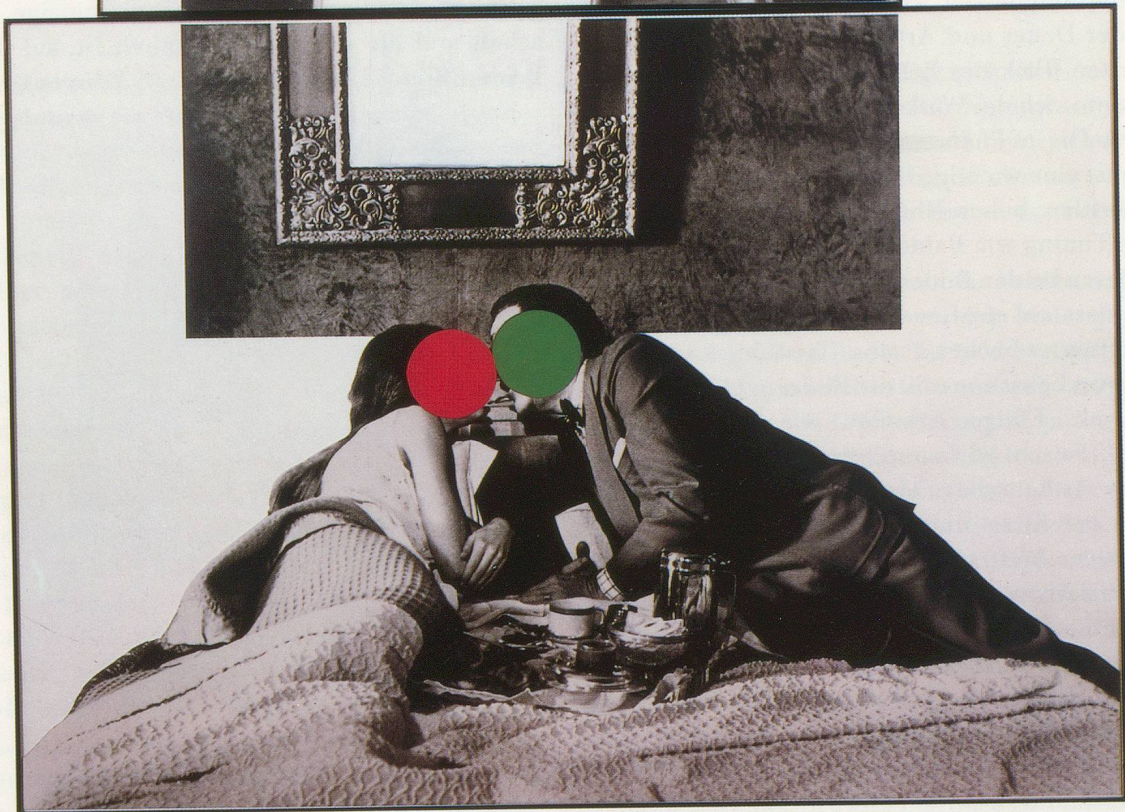
abhängen. Eine verrutschte Textzeile vermässelt ein Drama genauso wie einen Lacher. Und ein Patzer in einer konzeptuellen Demonstration beschert Gähnen und ungeduldige Blicke. Ein Künstler vom Schlage Baldessarıs braucht daher nicht eine spezifisch komische Neigung, sondern ganz allgemein Esprit.

Wie bei jeder Art von Geist handelt es sich auch bei Baldessari um das Ergebnis einer wesenseigenen Offenheit oder Generosität, einer Grossmütigkeit, die daraus resultiert, dass die Arbeiten in einem gewissen, genau kalkulierten Mass vom Künstler in der Schwebelage gehalten werden. Ihre Wirkung kommt aus ungewohnter Richtung: von der Schwerkraft, wenn Kameras in die Luft geworfen werden; von den Assoziationen, die sich den Stücken aufdrängen, wenn Photos in ungewöhnlichen Kombinationen entstehen; und aus den Paradoxien der Logik selbst, wie ich sie eingangs bezüglich der beiden Bilder erwähnte. Und weil diese Offenheit dem Betrachter ein bisschen mehr Spielraum beschert, den Gehalt des Kunstwerks selbst zu erfinden, meine ich, dass genau dieses Timing eigentlich die einzige Eigenschaft und die relevante Schönheit ist, auf das die beiden Bilder sich beziehen. (Übersetzung: Nansen)



WRONG

JOHN BALDESSARI, *WRONG*, 1967,
Acrylic and photoemulsion on canvas, 59 x 45 "/>



JOHN BALDESSARI, BLOODY SUNDAY, 1987, acrylic on b/w photos, 93 x 65 1/2" / Acryl auf s/w Photo, 236,2 x 165,1 cm.



JOHN BALDESSARI, TWO FIGURES (KISSING) AND FOUR FIGURES (WITH KNIFE AND CHAINS), 1990, color photos, vinyl and acrylic paint, 91 x 65.
ZWEI FIGUREN (SICH KÜSSEND) UND VIER FIGUREN (MIT MESSERN UND KETTEN), 1990, Farbphotos, Vinyl- und Acrylfarben, 231 x 165 cm.

John Baldessari's True colors:

A Reading

*It was when life was framed in death
that the picture was really hung up.*

Henry James, *The Sense of the Past*

*Using many parables like these he spoke the word to them,
insofar as they were able to understand it.
He would not speak to them without a parable.*

Mark 4:33-4

DAVE HICKEY

John Baldessari's *FLOATING: COLOR* (1972) is composed of six 11 x 14" C-prints mounted on board. The prints are fixed to the wall as a horizontal rectangle, in two rows of three, and each photograph depicts the front of the same frame bungalow viewed from the street and cropped so that the sides of the house are coextensive with the edges of the photograph; the sky is always visible above the peaked roof of the house, as are the branches of a California fir that intrude into the upper left-hand quadrant of the images.

In each photograph, a sheet of colored cardboard floats above the porch roof of the house – a different color in each image – and, in three of the photo-

graphs, we catch a partial glimpse of a figure in the upstairs window; in one of the photographs the figure is fully revealed, and in two of them the figure is obscured by floating color. A fragment of discarded cardboard is visible in the foreground of one of the images.

The reiterated setting with its changing events, the double row presentation, plus the occurrence of the discarded cardboard in the lower right hand of the image, invites us to read the piece as a story board – left-right/top-bottom – for a narrative content that seems to involve someone successively, and inexplicably, tossing sheets of colored cardboard out of an upstairs window – in homage, perhaps, to those “art-film” characters from the 60s who went about inexplicably releasing balloons (floating technicolor). Anyway, the aura of *faux coy* is further enhanced

DAVE HICKEY is a writer who lives in an apartment on the lower left-hand corner of the United States.

by Baldessari's peekaboo strategy of narrative disclosure.

In the first photograph, the figure in the window is completely obscured by floating red cardboard; in the second, a right hand and part of a face are revealed; in the third, we glimpse a left hand, and in the fourth, a lower torso. The figure is totally obscured again in the fifth photograph (peripety!) – only to stand completely revealed in the sixth and final image. The carnal narrative ends here with this full disclosure, but not, of course, the reading.

First, the aura of narrative whimsy is considerably undercut by the fact that the colors are issuing from the window in a cyclical order – 123/654 – moving in a red-yellow direction around the color wheel, while Baldessari's images are proceeding in a linear sequence – 123/456. Consequently, the tension between the cyclical color system and the linear narrative forces us to read the colors as we might read a chord progression in musical notation – so that, in the sequence red/orange/yellow/green/blue/violet, the violet, in its terminal position, functions like an insistent, penultimate V7 chord, demanding a return to the tonic (red) in bar 1, and thus creating a repeating temporal cycle around the color wheel and the implication of Joycean narrative closure. In other words, the colors render the narrative cyclical and the narrative renders the colorwheel temporal.

Further, the shifting hues and configurations of the floating rectangles (which tend to flatten and formalize the reiterated geometry of the bungalow) seem to insist upon a formal reading of the piece that is not without irony. For, even though Baldessari's images shrewdly mimic a brand of formal permutation much beloved among American abstract painters from Hoffmann to Stella, it does so with demonstrable insincerity. Like a Lichtenstein Benday-brushstroke, or a Warhol seed-catalogue "field-painting," or a Rosenquist billboard-Motherwell, Baldessari's images flagrantly impersonate the look of "autonomous formal expression" while shamelessly flaunting the impure, informal and unexpressive means used to achieve that look.

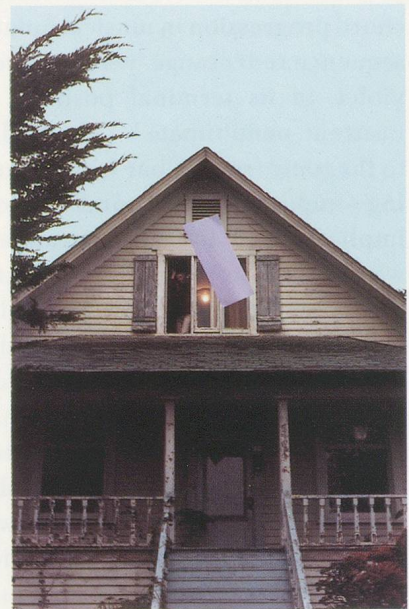
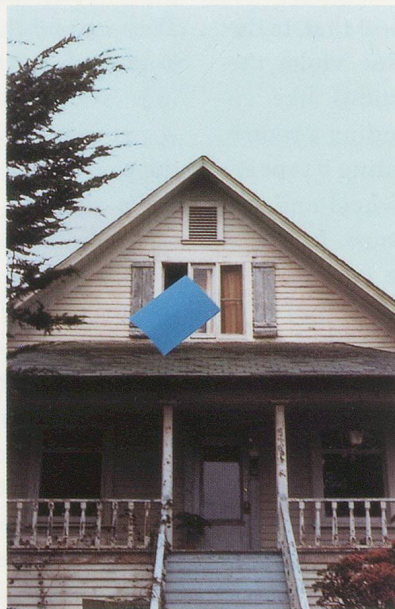
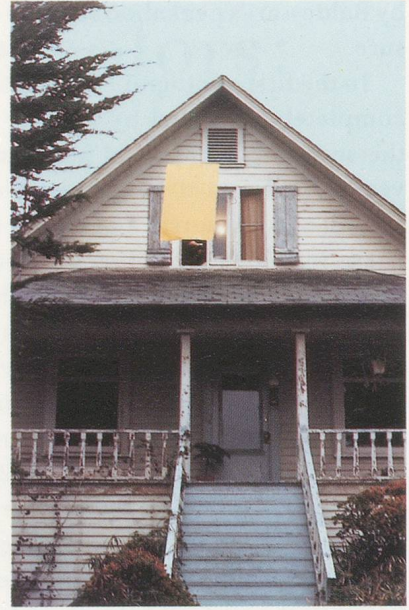
The formal incarnation of FLOATING: COLOR, then, functions as a low-tech, conceptual send-up, a wilful misconstruction of a formalist doctrine, in

much the same spirit as its narrative incarnation subverts disclosure narrative into eating its own tale. Considered together, I would suggest that these two readings of Baldessari's parable propose a critique of twentieth century attitudes about image-making that was genuinely radical for its time, and is still unnerving to many.

One need only consider an image in FLOATING: COLOR bereft of its fellows to understand why. The bungalow sits upon the earth in all its gritty mimesis. The color floats in the space before it like a geometric angel. The narrative hangs stranded and bemused between these two worlds. The traditionally irreconcilable domains of Edward Hopper and Kasimir Malevich have somehow been inscribed simultaneously upon an anomalous slate.

Expand the frame to include all of the images, and we are once again confronted with anomaly – a temporal slate, this time, upon which the narrativity of Truffaut and the seriality of Stella struggle in uneasy tandem. In both cases, of course, the anomalous readings are presumably divided by the century-old abyss that separates mimetic images that describe the world from formal images that embody it. Baldessari's parable, however, aspires to resolve these anomalies, not by healing the abyss, but by demonstrating that the territory it divides doesn't exist – that images neither describe nor embody the world, that they argue about it and teach from it.

On the evidence of his images, Baldessari argues for the metaphysical atmosphere of pictoriality and the pictorial nature of abstraction, suggesting that, far from being irreconcilable, the domains of Hopper and Malevich, of Truffaut and Stella are, in fact, indivisible, coextensive, everpresent and equal within the frames that insist upon their meaningfulness. Thus, any image that aspires to portray the historical moment must do so by enclosing it – by stopping its pulse and suspending the laws of its nature – by imposing upon it the same exclusionary agenda, the same syntactical rigor, and the same weightless, metaphysical stillness that suspends and signifies the floating colors of Malevich and Mondrian which in turn only take on their significance by recasting our expectation of pictorial information within the frame.



JOHN BALDESSARI, *FLOATING: COLOR*, 1972, 6 Type-C prints, 11 x 14" each/*SCHWEBEND: FARBE*, 1972, 6 Type-C prints, 28 x 35,6 cm.

(This contrapositive argument is set forth in Baldessari's *VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH)*, 1976. In this piece, a surrogate observer – grand-nephew to Belisarius' soldier in David's painting – is inserted into the latent pictorial space of a Malevich, thus fulfilling our pictorial expectations.)

Baldessari's logic, then, is neither image nor experience, but the boundary between them that recommends works of art to our attention. As James' character remarks, it is only when life is framed in death that the picture is really hung up. And all bounded imagery and utterance, regardless of its source or context, fulfills this basic condition of significance and presents us with the same kind of interpretive

potential, if not in the same degree. (Thus, when Gerhard Richter remarks that, "For me some photos are better than the best Cézanne," he is not rehearsing the old saw about photography usurping the descriptive function of painting. Quite the contrary, he is arguing that the frame, regardless of its intention, insists on being read meaningfully – that a photograph describes no more nor less than a Cézanne does – and that, given the same interpretive attention, a photograph can be better than Cézanne at what a Cézanne does best.)

This is a rather swift rehearsal of what I take to be the didactic subtext of Baldessari's *FLOATING: COLOR*, and, as such, it differs only in its alacrity and economy from the pedagogical thrust of a great deal of his work in the 60s and early 70s. What distinguishes *FLOATING: COLOR* from its predecessors, however, and links it to its successors, is its effort to go beyond the critical task of stating the problem and charting the abyss by offering a typological reading that infers at least an emblem of its resolution.

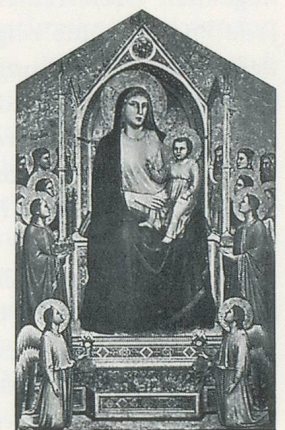
At this point it helps to remember that Baldessari has always distinguished himself from his Californian contemporaries with the disclaimer that he has never been that "contemporary." In his contemplative isolation, he says, he has always felt compelled to measure his own achievements against those of the past, specifically against those of Giotto – his historical touchstone. And today, surveying the body of Baldessari's work, it's not hard to discern the reasons for his lengthy and affectionate affinity with this 14th century peer; it is manifest in Baldessari's penchant for dark parable, as well as in his skeptical, patristic obsession with the moral consequences of system, structure, and syntax.

Further, it is easy to understand why Baldessari, in his friendly dialogue with demotic photography, would seek the language of its redemption in the last great painter to flourish before Brunelleschi's invention of single point perspective inadvertently introduced the "stupid space" of photographic method into the technology of image-making. Plagiarists and modernists have, ever since, been mistaking this package for the prize, misconstruing Brunelleschi's

breakthrough in rendering visual arguments visually convincing, as an implicit prioritization of impossible "objective" description over unavoidable moral argumentation.

Baldessari, with Giotto as his ally, has labored to allay this misconception for nearly twenty years, creating an oeuvre of mysterious, detoxified photographic images that acknowledge their prescriptive nature with cautionary markers designed to subvert the stupid spaces and surface detail that contribute to the myth of photographic description. Moreover, in the early 70s he began signifying these devices of cautionary pedagogy, and allowing them to speak about what his work means, as well as insisting on what it does not. Thus, the floating color of *FLOATING: COLOR* serves, not only as a cautionary reminder of the metaphysical stillness of photographic space, but alludes as well to the spiritual bond that connects the work to its contemplative antetype, Giotto's *MADONNA ENTHRONED*, which hangs in the Uffizi.

One need only glance at the *MADONNA ENTHRONED*, with the memory of *FLOATING: COLOR* in one's eye to understand. Once again, we find ourselves in the street, gazing up a flight of steps toward a peaked-roofed building with a tripartite portal flung open to reveal a figure within – in this case an impassive Madonna with a red-robed Christ-child ostensibly perched on her knee, but actually, in his spiritual ebullience, floating in the space before her – a space which neither describes the world nor embodies it, but argues eloquently across the centuries for its own existence.



GIOTTO, *MADONNA ENTHRONED*,
CA. 1310, tempera on wood, 128 x 80 1/4" /
THRONENDE MADONNA, um 1310,
Tempera auf Holz, 325 x 204 cm.
(UFFIZI FIRENZE)

John Baldessari bekennt Farbe:

Eine Deutung

*Erst als das Leben vom Tod eingerahmt war,
konnte das Bild wirklich aufgehängt werden.*

Henry James, *The Sense of the Past*

*Und durch viele solche Gleichnisse sagte er ihnen das Wort so,
wie sie es zu hören vermochten.*

Und ohne Gleichnis redete er nicht zu ihnen.

Markus 4:33-4

DAVE HICKEY

John Baldessarīs Werk FLOATING: COLOR (Schwebend: Farbe, 1972) besteht aus sechs aufgezogenen Farbphotos im Format 27,9 x 35,6 cm. Diese Abzüge sind als horizontales Rechteck in zwei übereinanderliegenden Dreierreihen an der Wand angeordnet. Jede Photographie zeigt die strassenseitige Ansicht des gleichen Holzbungalows, die so angeschnitten ist, dass die Seitenwände des Hauses und die Kanten der Photographie übereinstimmen; über dem Dachgiebel ist ein Stück Himmel sichtbar; die Äste einer kalifornischen Kiefer ragen jeweils ins linke obere Viertel.

In jeder Photographie schwebt über dem Verandadach des Hauses ein buntes Stück Karton, in jedem

DAVE HICKEY ist Schriftsteller; er lebt in einer Wohnung in der unteren Ecke links in den USA.

Bild von anderer Farbe; in drei Bildern zeigt sich im Fenster des oberen Stocks eine Gestalt; in einer Photographie ist sie ganz sichtbar, in zweien wird sie zum Teil von der schwebenden Farbe verdeckt. Im Vordergrund von einem der Bilder ist noch ein Stückchen Karton sichtbar.

Der gleichbleibende Schauplatz mit wechselnden Abläufen, die Anordnung in zwei Reihen, sowie jenes Stückchen Karton im rechten unteren Bild machen das Werk wie eine Bildgeschichte – links-rechts/oben-unten – auf einen Erzählgehalt hin lesbar: Jemand scheint nacheinander und aus unerfindlichen Gründen bunte Kartonrechtecke aus einem Fenster im ersten Stock zu werfen – möglicherweise als Reverenz an jene «Kunstfilm»-Gestalten der 60er Jahre, welche aus unerfindlichen Gründen bunte Luftballone steigen liessen (schwebendes

Technicolor). Wie dem auch sei, Baldessari erhöht durch seine «Guck-guck»-Methode des erzählerischen Enthüllens den Nimbus von Pseudo-Koketterie.

In der ersten Photographie ist die Gestalt im Fenster völlig vom schwebenden roten Karton verdeckt, in der zweiten sind eine rechte Hand und ein Teil eines Gesichtes zu sehen, in der dritten erhaschen wir einen Blick auf eine linke Hand und in der vierten auf einen Unterkörper. In der fünften Photographie ist die Gestalt wieder völlig verdeckt (dramatische Wende!) – um sich im sechsten und letzten Bild in ganzer Grösse zu zeigen. Mit dieser völligen Enthüllung endet die fassbare Erzählung – nicht aber ihre Deutung.

Erstens leidet der Nimbus der erzählerischen Lauenhaftigkeit ziemlich darunter, dass die Farben in einer zyklischen Reihenfolge – 123/654 – und in Richtung Rot-Gelb auf dem Farbenkreis aus dem Fenster kommen, die Abfolge von Baldessarischen Bildern dagegen linear ist – 123/456. Die Spannung zwischen dem zyklischen Farbsystem und der linearen Erzählung zwingt uns also dazu, die Farben wie eine Akkordfolge in einer Partitur zu deuten: In der Sequenz Rot/Orange/Gelb/Grün/Blau/Violett funktioniert das Violett in seiner Endstellung wie ein insistierender vorletzter V7-Akkord, der eine Rückkehr zur Tonika (Rot) im ersten Takt fordert. Somit entsteht im Farbenkreis ein sich wiederholender, zeitlicher Zyklus, ein Joycescher Erzählschluss wird impliziert. Anders gesagt: Durch die Farben wird die Erzählung zyklisch, und sie bringt ein zeitliches Element in den Farbenkreis.

Weiter scheinen die Verschiebungen der Farben und der schwebenden Rechtecke (welche die wiederkehrende Geometrie des Bungalows etwas verflachen und formalisieren) auf einer formalen Deutung des Werkes zu insistieren, die nicht ohne Ironie ist. Denn, obschon Baldessarische Bilder raffiniert eine bei den amerikanischen abstrakten Malern von Hoffmann bis Stella beliebte Art formaler Permutation nachahmen, geschieht dies doch mit nachweislicher Unaufrichtigkeit. Wie ein gerasterter Pinselstrich von Lichtenstein oder eine «Farbfeldmalerei» aus dem Samenkatalog von Warhol oder ein Reklame-tafel-Motherwell von Rosenquist imitieren Baldessa-

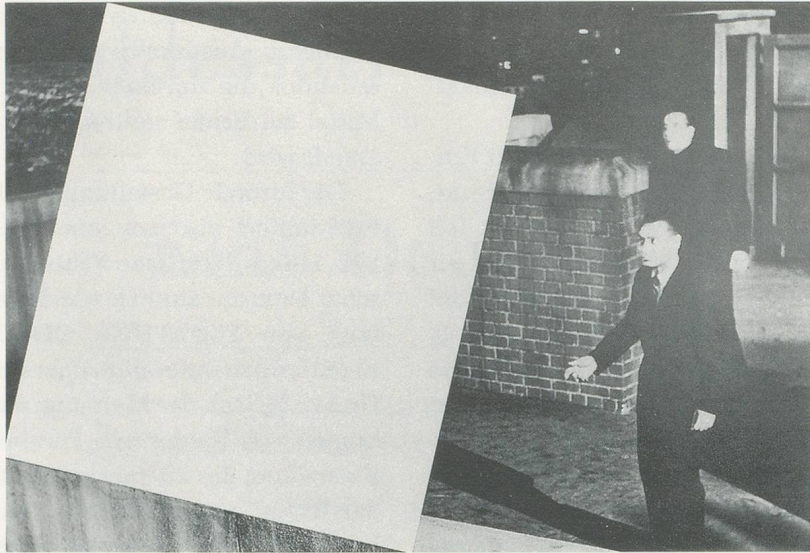
ris Bilder unverhohlen die Wirkung des «autonomen formalen Ausdrucks», während sie gleichzeitig schamlos die unreinen, form- und ausdruckslosen Mittel zur Schau stellen, mit denen diese Wirkung erzielt wird.

Die formale Gestaltung von FLOATING: COLOR funktioniert also wie ein einfacher konzeptueller Ulk, eine willkürliche Fehlinterpretation formalistischer Doktrin, ähnlich wie die erzählerische Gestaltung von FLOATING: COLOR die enthüllende Erzählung so unterläuft, dass sie sich selbst aufhebt.¹⁾ Und so bin ich der Meinung, dass diese beiden Deutungen von Baldessarischer Parabel eine Kritik an der Einstellung des 20. Jahrhunderts zur Bildproduktion darstellen, welche für ihre Zeit zutiefst radikal war und auch heute noch viele verunsichert.

Um zu verstehen, weshalb dies so ist, genügt es, eines der Bilder von FLOATING: COLOR allein, ohne seine Begleiter zu betrachten. Der Bungalow steht in seiner ganzen staubigen Mimesis auf der Erde. Die Farbe schwebt im Raum davor wie ein geometrischer Engel. Die Erzählung hängt verloren und verwirrt zwischen diesen beiden Welten. Die traditionell unvereinbaren Domänen Edward Hoppers und Kasimir Malewitschs haben sich irgendwie gleichzeitig auf einer unorthodoxen Tafel eingeschrieben.

Wenn wir den Rahmen erweitern, um alle Bilder einzuschliessen, stehen wir wiederum einem Kuriosum gegenüber – diesmal mühen sich auf einer zeitlichen Tafel Truffauts Erzählweise und Stellas Serialität im ungemütlichen Gespann. In beiden Fällen sind die ungewöhnlichen Deutungen wohl durch den Jahrhunderte alten Graben zwischen den mimetischen Bildern, die die Welt beschreiben, und den formalen, die die Welt verkörpern, getrennt. Baldessarische Parabel strebt nun aber eine Aufhebung dieser Anomalien an: Zwar überwindet sie den Graben nicht, aber sie zeigt, dass das von ihm durchtrennte Territorium gar nicht existiert – dass Bilder die Welt weder beschreiben noch verkörpern, sondern dass sie sich darum streiten und uns daraus etwas lehren.

Wie seine Bilder beweisen, setzt sich Baldessari für die metaphysische Atmosphäre der Bildhaftigkeit und das bildliche Wesen der Abstraktion ein; er deutet an, dass die Domänen von Hopper und Male-



JOHN BALDESSARI, VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH), 1976, b/w photo with collage, 24¹/₈ x 36" / SERIE GEWALTÄTIGER RAUM: ZWEI STARRENDE MÄNNER BRINGEN SICH AUF DEN PUNKT, WERDEN ABER VON EINER FLÄCHE BLOCKIERT (FÜR MALEWITSCH), 1976, s/w-Photo mit Collage, 61,3 x 91,4 cm.

witsch, von Truffaut und Stella überhaupt nicht unvereinbar, sondern im Gegenteil – innerhalb ihrer jeweiligen Bedeutungsrahmen – untrennbar, umfassend, stets präsent und gleichwertig sind. So muss denn jedes Bild, das die Wiedergabe des historischen Moments anstrebt, ihn einschliessen – indem es dessen Puls stoppt, dessen Naturgesetze aufhebt – und ihm dabei dieselben ausschliessenden Forderungen, dieselbe syntaktische Strenge und dieselbe schwerelose, metaphysische Stille auferlegen, welche die schwebenden Farben Malewitschs und Mondrians tragen und erkennen lassen – wobei diese nur deshalb Bedeutung erlangen, weil sie unsere Erwartungen an die bildliche Information in den Rahmen zurückwerfen.

(Diese kontrapositive These wird in Baldessarıs VIOLENT SPACE SERIES: TWO STARES MAKING A POINT BUT BLOCKED BY A PLANE (FOR MALEVICH) – [«Serie Gewalttätiger Raum: Zwei starrende Männer bringen sich auf den Punkt, werden aber von einer Fläche blockiert (für Malewitsch)»] von 1976 aufgestellt. In diesem Werk wird ein Ersatzbeobachter – der Grossneffe des Soldaten des Belisarius in Davids Gemälde – in den latenten bildlichen Raum eines Malewitschs hineingesetzt, womit unsere bildlichen Erwartungen erfüllt werden.)

Baldessarıs Logik ist also weder das Bild noch die Erfahrung, sondern die Grenze dazwischen, welche unsere Aufmerksamkeit auf Kunstwerke lenkt. Wie die Figur bei Henry James bemerkt, kann das Bild erst dann aufgehängt werden, wenn das Leben vom Tod eingerahmt ist. Unabhängig von ihrer Quelle oder ihrem Kontext erfüllt j e d e abgegrenzte Metaphorik und Aussage diese Grundbedingung der Bedeutung und bietet uns dieselbe Art interpretativer Möglichkeiten, wenn auch nicht im selben Grad. (So ist Gerhard Richters Aussage, es gebe seiner Ansicht nach Photos, die besser seien als der beste Cézanne, nicht ein Wiederaufwärmen des alten Spruches, wonach sich die Photographie der beschreibenden Funktion der Malerei bemächte. Im Gegenteil: Er behauptet, dass der Rahmen, ganz abgesehen von seiner Intention, mit einer Bedeutung versehen werden muss, dass eine Photographie weder mehr noch weniger beschreibt als ein Cézanne, und dass eine Photographie, wenn man ihr dieselbe interpretierende Aufmerksamkeit schenkt, das möglicherweise besser tut, was ein Cézanne am besten kann.)

Damit habe ich kurz umrissen, was ich als didaktischen Subtext von Baldessarıs FLOATING: COLOR ansehe. Als solcher weicht er bloss in seiner

Lebhaftigkeit und Knappheit von der pädagogischen Stossrichtung einer Vielzahl seiner Werke der 60er und frühen 70er Jahre ab. Was *FLOATING: COLOR* aber von seinen Vorgängern unterscheidet und mit späteren Werken verbindet, ist der Versuch, über die kritische Aufgabe der Problemstellung hinauszugehen und den Graben auszuloten, indem er eine typologische Deutung anbietet, die eine Auflösung zumindest erahnen lässt.

An dieser Stelle sollte man sich daran erinnern, dass Baldessari sich immer mit dem Hinweis von seinen kalifornischen Zeitgenossen distanzierte, dass er gar nie so «zeitgenössisch» gewesen sei. Vielmehr fühle er sich, sagt er, in seiner kontemplativen Einsamkeit immer gedrängt, seine eigenen Leistungen mit denen der Vergangenheit – vor allem denen eines Giotto, seinem geschichtlichen Prüfstein – zu messen. Wenn man heute Baldessarīs Werk überblickt, können die Gründe für seine langjährige und liebevolle Affinität zu seinem Vorgänger aus dem 14. Jahrhundert leicht ausgemacht werden. Diese äussert sich in Baldessarīs Neigung zur undurchsichtig-düsteren Parabel, wie auch in seiner skeptischen, patristischen Besessenheit mit den moralischen Folgen von System, Struktur und Syntax.

Es ist zudem leicht verständlich, weshalb Baldessari in seinem freundschaftlichen Dialog mit der volkstümlichen Photographie bei deren Ehrenrettung zur Sprache des letzten grossen Malers greift, der tätig war, bevor Brunelleschīs Erfindung der Zentralperspektive unversehens den «dummen Raum» der fotografischen Methode in die Bildproduktion einbrachte. Seither haben die Nachahmer und die Modernen diese Verpackung immer mit dem Inhalt verwechselt und Brunelleschīs Durchbruch bei der visuell überzeugenden Umsetzung visueller Aussagen als eine implizite Bevorzugung der unmöglichen «objektiven» Beschreibung gegenüber einer unvermeidlichen, moralischen Auseinandersetzung missverstanden.

Mit Giotto als Verbündetem bemüht sich Baldessari nun schon seit beinahe zwanzig Jahren darum, dieses Missverständnis auszugleichen. Er hat ein Werk geschaffen, dessen mysteriöse, entgiftete pho-

tographische Bilder zu ihrem normativen Wesen stehen, indem sie sich mit Warnzeichen versehen, welche die dummen Räume und die Oberflächendetails unterwandern, die zum Mythos der photographischen Beschreibung beitragen. Zudem begann er in den frühen 70er Jahren diese Mittel der Zeigefingerpädagogik sichtbar zu machen und ihnen zu ermöglichen, den Sinn seines Werkes auszudrücken, wie auch klarzumachen, was es nicht bedeutet. So dient denn die schwebende Farbe in *FLOATING: COLOR* nicht nur als Warnung vor der metaphysischen Stille des photographischen Raumes, sondern sie spielt ebenso auf die geistige Verbindung dieses Werkes mit seinem kontemplativen Vorläufer an, auf *GIOTTO'S THRONENDE MADONNA* in den Uffizien.

Ein Blick auf die *THRONENDE MADONNA* mit der Erinnerung an *FLOATING: COLOR* im Gedächtnis genügt, um diesen Zusammenhang zu sehen. Wir stehen wiederum auf der Strasse und blicken eine Treppe hoch zu einem Gebäude mit Giebeldach und dreiteiligem, offenem Portal, durch welches eine Gestalt sichtbar wird. In diesem Fall ist es eine gelasene Madonna, auf deren Knie ein rotgewandetes Christus-Kind zu sitzen scheint. Eigentlich aber schwebt es in seinem spirituellen Überschwang im Raum vor ihr – in einem Raum, der die Welt weder beschreibt noch verkörpert, der aber über die Jahrhunderte hinweg ausdrucksstark seine Existenz behauptet hat.

(Übersetzung: Margret Joss)

1) Der Autor spielt hier im englischen Originaltext mit dem Gleichklang von «tale» (Erzählung) und «tail» (Schwanz) und lässt die Erzählung sich in den Schwanz beißen, sich also gleichsam aufheben.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO,
DIE VEREHRUNG DER TRINITÄT
DURCH DEN HL. PAPST CLE-
MENS, um 1739, Öl auf Leinwand,
488 x 246 cm / THE ADORATION
OF THE TRINITY BY POPE
ST. CLEMENT, ca. 1739, oil on
canvas, 192 1/8 x 96 7/8".
(ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN)



EXCERPT FROM "MAYA"

A Story

SUSAN A. DAVIS

It was a rainy twilight when I woke. My clothes, folded on a chair, had absorbed a damp chill, though, stepping into them I realized my body was looser than it had been for some time. But the pain I'd been living with was just around the corner – a corner I'd passed forever, or a corner I would turn again, I didn't yet know. I wandered through the dark house for a while, then sat in the hallway, facing the closed bedroom door. The two cats prowled up, sniffed around and positioned themselves on either side of me. Over their purring, from the front room, I could hear the stereo needle making the rounds between the last track and the label. I counted ninety-nine revolutions, a hundred more, and finally knocked.

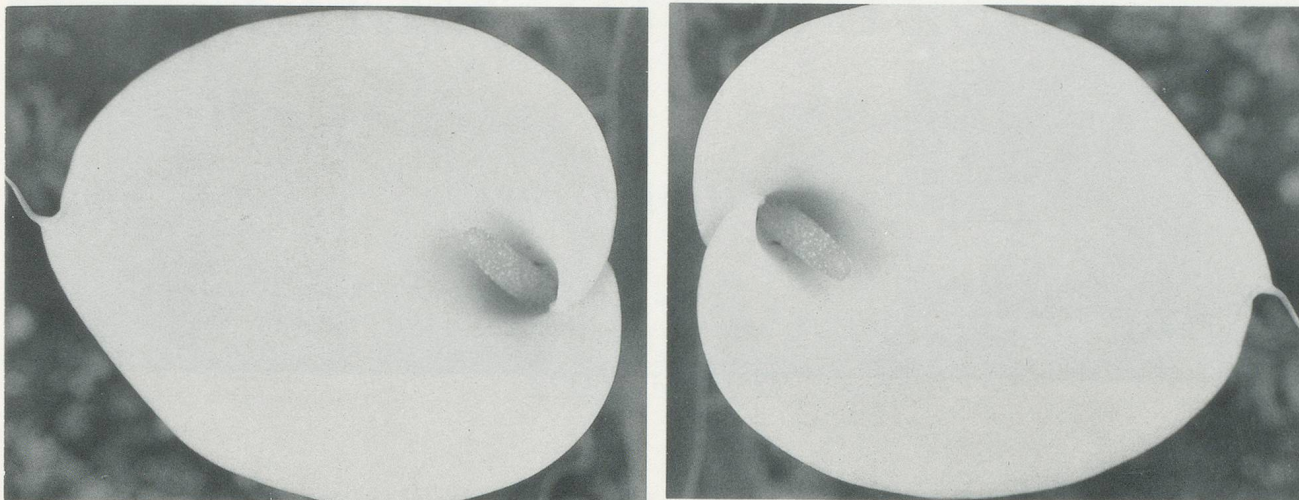
Muffled voices, then footsteps, and the door opened. The cats scampered past Maya's legs – one of them, the calico, chasing the kimono belt as Maya wrapped it around herself.

SUSAN A. DAVIS is a writer living in New York.

"Honey," she said, "What are you doing down there, come to bed with us."

"Umh – I think I'm hungry," I said. "You must be," she said, and headed for the kitchen after asking my father to start a fire.

He didn't bother getting dressed, not to go out back in the rain to get the wood, not to build the fire. I'd seen everyone at Three Fields nude many times, and it was no big deal. But this time, there was something... something about my father sitting nude, cross-legged on the rug in front of the fire, and this mildewy sex smell rising from him. Something about the way he ate his wedge of acorn squash, cradling it in his palms, smashing it up to his face and kind of snarfling at it. The way Maya wrapped her legs around him from behind, stroking his neck while he ate. Something about the pain heating up in my joints, and the way my father told me that Maya said I would need many more treatments, how would I like to stay here for a while? His cock – his lingam, he



JOHN BALDESSARI, *BINARY CODE SERIES: LILY (YES/NO)*, 1974, 2 Type-C prints, 10³/₄ x 14"

SERIE BINÄRER CODES: LILIE (JA/NEIN), 1974, 2 Type-C Prints, 27,3 x 35,5 cm.

liked to call it – popped up while he waited for my answer. I squinted at it, pretending my eyes were closed, thinking, if it jerks twice, I'll say yes; if it jerks three times, I'll say no. But it just kept on jerking and twitching, until Maya, I don't know what she was looking at, said that this wasn't a decision that had to be made right then, tomorrow was soon enough.

She made up a bed for me in the front room there and I pretended to fall asleep instantly, so they wouldn't tell me a bedtime story. I did listen through the walls, so I'd know if they were making love, and when I knew for sure that they were, I plugged my ears so I wouldn't hear them. But then there'd be a big noise – maybe it was them, or a snapping ember in the fireplace, maybe a distant thunderclap – and I'd have to unplug my ears, and figure out what it was exactly that I hadn't wanted to hear.

I didn't really plan to run away. It was just that after Maya and my father stopped along with the fire and the rain, I still couldn't sleep and thought maybe

I'd take a walk outside. Even though I'd never done that before, alone, after midnight. And I did take my satchel that had my name and the address of the commune written on it with indelible, though faded, ink.

I don't know how far I walked that night. The air was clean and dreamy and the wet trees sparkled beneath the street lamps. I was still in the residential section, but I think I was near downtown, when the police car happened by. I was just standing there, fishing nightcrawlers out of the gutter. The cop rolled down his window to ask, "Are you lost, little girl?" "I dropped the worms. But before I got into the car, I nudged at one of them, and dug into the center of it, with the toe of my sneaker. I knew enough about worms to know I wasn't hurting it, not really. But what I didn't yet understand was how much a worm is like love: severed, cut right in two, it can still grow.

AUSZUG AUS «MAYA»

— eine Geschichte —

SUSAN A. DAVIS

Als ich aufwachte, herrschte eine regnerische Dämmerung. Meine gefaltet auf einem Stuhl liegenden Kleider waren klamm von Kälte, doch bemerkte ich beim Hineinschlüpfen, dass mein Körper gelöster war als in letzter Zeit. Aber die Schmerzen, die mein Leben begleitet hatten, waren bloss um die Ecke verschwunden – ob eine Ecke, die ich für immer hinter mir hatte, oder eine, um die ich wieder gehen würde, das wusste ich noch nicht. Eine Weile schlenderte ich durch das dunkle Haus, dann setzte ich mich in der Diele hin und blickte auf die verschlossene Schlafzimmertüre. Die beiden Katzen kamen heraufgestrichen, schnupperten umher und stellten sich beidseitig vor mich. Über ihr Schnurren hinweg hörte ich, wie im Wohnzimmer die Nadel des Plattenspielers zwischen der letzten Rille und dem Etikett Runden drehte. Ich zählte neunundneunzig Umdrehungen, weitere hundert, und klopfte schliesslich an.

Gedämpfte Stimmen, Schritte, und die Tür ging auf. Die Katzen schlüpfen an Mayas Beinen vorbei – eine der beiden, die weisse mit den Tupfen, jagte nach Mayas Kimonogürtel, als sie ihn um die Hüfte schlang.

SUSAN A. DAVIS ist Schriftstellerin und lebt in New York.

«Liebling», sagte sie, «was machst du da unten? Komm doch auch mit uns zu Bett.»

«Hm, ich glaube, ich bin hungrig», antwortete ich. «Das kann ich mir denken», sagte sie und steuerte auf die Küche zu, nachdem sie meinen Vater gebeten hatte, ein Feuer anzuzünden.

Er nahm sich nicht die Mühe, sich anzuziehen, auch nicht nochmals raus in den Regen zu gehen und Holz zu holen oder das Feuer anzuzünden. Ich hatte in Three Fields alle schon oft nackt gesehen, das war nichts Besonderes. Doch diesmal war da etwas... etwas an meinem Vater, wie er nackt, mit gekreuzten Beinen auf dem Kaminvorleger sass – mit diesem von ihm ausgehenden modrigen Geruch seines Geschlechts. Es war etwas an der Art, wie er das Kürbisstück ass, das er in seine Hand gebettet zu seinem Gesicht hinaufschmettete und sozusagen anflutschte. Wie Maya ihre Beine von hinten um ihn schlang und seinen Nacken streichelte, während er ass. Etwas an dem Schmerz, der plötzlich in meinen Gelenken aufwallte, und der Art, wie mein Vater mir mitteilte, Maya habe gesagt, ich benötige noch zahlreiche weitere Behandlungen, was ich davon halte, noch eine Weile hierzubleiben. Sein Schwanz Lingam, wie er ihn gerne nannte – sprang plötzlich in



JOHN BALDESSARI, DES(S)ERT, 1987, acrylic on b/w photos, 45¹/₄ x 147⁵/₈" / Acryl auf s/w Photo, 115 x 375 cm.

die Höhe, während er auf meine Antwort wartete. Ich schielte darauf, wobei ich so tat, als seien meine Augen geschlossen, und dachte, wenn er zweimal zuckt, sage ich ja, wenn er dreimal zuckt, nein. Doch er hörte nicht zu zucken auf, bis Maya – ich weiss nicht, wohin sie schaute – sagte, dass dies keine Entscheidung sei, die sofort getroffen werden müsse, morgen sei noch früh genug.

Sie richtete im Wohnzimmer ein Bett für mich her, und ich tat so, als schliefe ich augenblicklich ein, damit sie mir keine Gutenachtgeschichte erzählten. Ich lauschte an der Wand, damit ich hörte, ob sie sich liebten, und als ich sicher war, dass sie es taten, verstopfte ich mir die Ohren, um es nicht mehr hören zu müssen. Aber dann war da plötzlich dieser Lärm – vielleicht waren sie es, oder ein Stück glühender Kohle, das im Kamin zerbarst, ein ferner Donner Schlag vielleicht –, und ich musste mir die Stöpsel aus den Ohren nehmen, um herauszufinden, was genau es gewesen war, das ich nicht hatte hören wollen.

Ich hatte eigentlich nicht geplant wegzulaufen. Aber nachdem Maya und mein Vater aufgehört hatten, zusammen mit dem Feuer und dem Regen, konnte ich immer noch nicht schlafen und dachte, vielleicht sollte ich einen Spaziergang machen.

Obwohl ich das noch nie getan hatte, allein, nach Mitternacht. So nahm ich meinen kleinen Ranzen, auf dem mit wasserfester, wenn auch verblichener Tinte mein Name und die Adresse der Kommune stand.

Ich weiss nicht mehr, wie weit ich in dieser Nacht ging. Die Luft war rein und träumerisch, und die nasen Bäume glitzerten unter den Strassenlaternen. Ich war immer noch im Wohnviertel, doch vermutlich nahe beim Stadtzentrum, als zufälligerweise ein Polizeiwagen vorbeifuhr. Ich stand einfach dort und fischte Regenwürmer aus dem Rinnstein. Der Polizist kurbelte die Scheibe hinunter und fragte: «Hast du dich verlaufen, Kleine?» Ich liess die Würmer fallen. Doch bevor ich einstieg, stupste ich nochmals einen an und grub sodann mit der Spitze meines Turnschuhs in seine Mitte. Ich verstand von Würmern genug, um zu wissen, dass ich ihm nicht weh tat, nicht wirklich weh. Doch was ich damals noch nicht begriff, war, wie sehr ein Wurm der Liebe gleicht; durchgetrennt, völlig entzweigeschnitten kann er immer noch wachsen.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

EDITION FOR PARKETT JOHN BALDESSARI

FARBIGER AUSDRUCK, SECHS MAL (EINGEFROREN), 1991, 26,5 x 12 x 0,2 cm

Porzellanemail-Platte, bedruckt in achtfarbigem Photorasterprozess. Schraubenlöcher in den Ecken. Die gläserne Email-Stahlplatte wurde in einem Verfahren mit dem Namen «proprietary photographic ceramic process» sozusagen resistent gemacht gegen Hitze, Kälte, Sonnenlicht, Chemikalien, Säureregen, Rauch, Wasser, Feuer und Vandalismus.

Auflage: 75 Exemplare, numeriert und signiert.

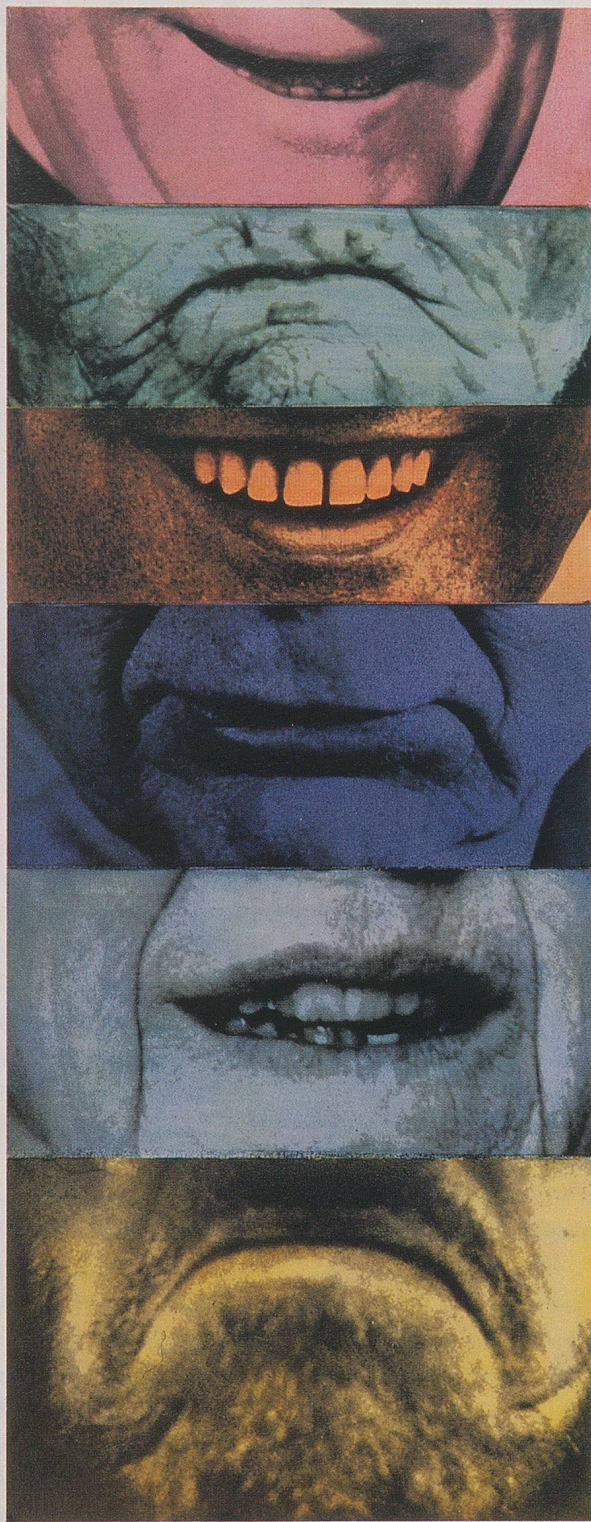
Hergestellt von der Firma Winsor Porcelain Enamel Display Inc., Olympia, Washington.

SIX COLORFUL EXPRESSIONS (FROZEN), 1991, 10^{7/16} x 4^{3/4} x 1/16"

Porcelain enamel plate, printed with eight color photographic screen process. Screw-holes in each corner. The vitreous enameled steel plate, imaged by a proprietary photographic ceramic process is virtually impervious to heat, cold, sunlight, chemicals, acid rain, fumes, water, fire, and vandalism.

Edition of 75, signed and numbered.

Fabricated by Winsor Porcelain Enamel Display Inc., Olympia, Washington



Six Colorful Expressions (Frozen)

Baldessari, 1991

(PHOTO: RIKK ZIMMERLI)

ICH BIN IMMER DIE ANDERE

Von den Selbst-Auslösungen der Cindy Sherman

URSULA PIA JAUCH

I. Bad Girl In einer bestimmten Phase weiblicher Adoleszenz pflegen kleine Mädchen – vorzugsweise während Mutters Abwesenheit – mit den geheiligten, momentan aber unbeaufsichtigten Insignien mütterlicher Weiblichkeit zu hantieren. Schuhe (möglichst hohe Stöckel), Mutters bestes Kleid, Wimperntusche, Rouge & Co. – aus dem kleinen Mädchen wird ein 'groses', zur Freude väterlicher Onkel und netter Bekannter. Sogar die Mutter, diese Säulenheilige in den Binnenräumen familiärer Emotion, blickt mit Gelassenheit auf die töchterliche Usurpation jener YSL-Fendi-Chanel-& Co.-Marginalien, die eigentlich nur ihr, der Göttlichen, zur dezenten Leibes-Dekoration zustünden. Schliesslich hat 'ihr' kleines Mädchen die Vorbildhaftigkeit des 'grossen' Mädchens bestätigt. Einübungen in die Weiblichkeit, so könnte man diese netten Kleinmädchenspiele nennen. Auch Papa (sowieso der Verführer grosser und kleiner Mädchen) meint: *What a nice girl.*

Aber Cindy Sherman ist ein *bad girl*, eine Durchkreuzerin von evidenten Erwartungen und naheliegenden Interpretationen, von Gesolltem,

URSULA PIA JAUCH ist Dozentin für Philosophie an der Universität Zürich. 1990 erschien ihre Publikation *Damenphilosophie und Männermoral. Von Abbé de Gérard bis Marquis de Sade. Ein Versuch über die lächelnde Vernunft*, Passagen Verlag Wien, 1990.

Gewusstem und überhaupt: dem voraussichtlich eintretenden Gang der Ereignisse. Als Kind irritiert sie ihre Familie, die Nachbarn im Häuserblock, nicht etwa weil sie sich verkleidet, sondern weil sie sich nicht hübsch verkleidet, nicht adrett, nett, süss. Irgendwo spielt sie sich durch die Facetten einer weiblichen Kindheit, ständig begleitet vom realitätsproduzierenden Flimmerlicht des Fernsehens, dessen bläuliche Botschaft sie längst entschlüsselt und in die Kinderphantasie hineinverlängert hat: Realität ist, was abgebildet, simuliert, vorgestellt werden kann. Im Schonraum der Kindheit entdeckt sie List und Lizenz des Spiels. Die Dinge und Menschen 'sind' nicht, weil sie platt und einfach, sondern weil sie tausendfach veränderbar 'sind'. Cindy Shermans Kinderspiele beinhalten nicht so sehr, was kleine Mädchen gewöhnlich 'sein' zu wollen haben (Cindy als Zauberprinzessin, Cindy als Märchenfee etc.), sondern, wie sie Mehr-Als-Cindy und Nicht-Mehr-Cindy sein kann. Sie simuliert den Vorstadt-Clochard, die 'Dame ohne Alter'; freut sich, wenn die Nachbarn sie nicht mehr erkennen, will ganz bewusst «jemand anderer» sein. Nicht einfach vorzeigbar, sondern unkenntlich, alt, irritierend, gar hässlich. *What a bad girl.*

Etwa zwanzig Jahre später. Cindy Sherman hat mittlerweile ihre frühen Übungen mit den Grenzen der Identität aus dem Kinderspiel in die Kunst hin-

CINDY SHERMAN, UNTITLED ("COSMOPOLITAN COVER GIRL"),
 commissioned portrait for 7 Days, March 28, 1990/OHNE TITEL
 («COSMOPOLITAN-TITELMÄDCHEN»), Porträt im Auftrag der Zeitschrift
 7 Days, 28. März, 1990.

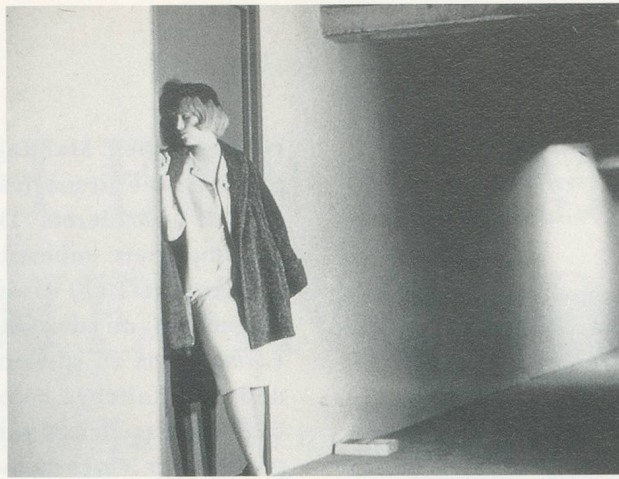


II. Von der Realität der Täuschung Und wenn Identität nur ein falscher Traum gewesen wäre, das Leben eine mehr oder minder gelungene Abfolge erträglicher «*Film Stills*» (1977–1980), der Mensch eine Indefinit-Person mit wechselnden Kostümen? Cindy Sherman verstösst gegen jedes Bilderverbot. Die *imitatio Dei* interpretiert sie als *imitatio feminae*. Sekundäre Weiblichkeitsmerkmale sind an- und abschnallbar; Weiblichkeit ist zerlegbar in ein Arsenal rekombinanter Prothesen. Schwangere Bäuche, Brüste in allen möglichen Grössen und Formen (seltener Pos) tauchen als undramatische Stilmittel körperlicher Veränderung auf. Doch täuscht die Prothese weder ein höheres Ideal vor, noch demaskiert sie die Realität als Defizit des 'natürlichen' Körpers. In ihren «*History Portraits*» (1988–1990) rückt Cindy Sherman die Prothese als Mittel physischer Veränderung ins Zentrum der fragilen Identität ihrer «historisch» Portraitierten. Vielleicht ist es das kleine Tröpfchen Milch an der artifiziellen Brustwarze jener

einverschoben. Man sagt, ihre Art zu Photographieren liesse die Grenzen zwischen Malerei und Photographie oszillieren. Der Erfolg kommt schnell, unkompliziert, unbestritten, als wär's (noch immer) Kinderspiel. 1990 wird sie von der Zeitschrift *7 days* eingeladen, mit der Gestaltung einer Titelseite von *Cosmopolitan* zu spielen. Das Resultat: Halb rotzig und halb unsicher, halb *made up* und halb *négligente* äugt eine Frau leicht von unten in die Linse. Ihr Körper ist der einer Schwangeren, der nach aussen gestülpte Nabel verkündet die baldige Geburt. Ein Hemd, zerrissen und hoffnungslos zu klein, lässt sich über dem dicken Bauch noch knapp mit einem Knopf schliessen. Nichts vermag der Stoff mehr zu verhüllen. Weibliche Fruchtbarkeit platzt aus den Nähten des Herrenhemdes. An der Stelle des Busens quetscht sich ein milchbrüstiges Euter. Mit der zunehmenden Animalität der weiblichen Trächtigkeit scheint sich der Blick zu verkuhen. Das Bewusstsein? Irgendwo in der Sphäre zwischen Innozenz und Immanenz. Shermans *Cosmopolitan*-Titelmädchen relativiert die Grenzen zwischen Weib, Tier, Weibchen. Wie unschön. Wie unaufgeklärt. *What a bad cover girl.*

entrückten blonden Schönheit, die vergangene Zeiten und vielleicht noch mehr: vergangene Stile simuliert; vielleicht ist es die natürliche Geste, mit der die «Stillende Madonna» ihrem falschen Kind eine ebenso falsche Brust offeriert: Plötzlich lässt das wirklich Falsche das Wirkliche als falsch erscheinen. Bei Cindy Sherman lässt sich eine Schwangerschaft tragen, als wär's die *Corsage* eines Ballkleides. Weder simuliert sie Echtheit, noch tut sie so, als ob sie falsch wäre. Und letztlich tun auch ihre «*Alten Meister*» nur so, 'als ob' sie echt wären; ihre Simulation ist minutiös inszeniert, ihr 'echtes' Gehabe – das, was beim Betrachtenden unwillkürlich die (meist erfolglose) Suche nach dem historischen Vorbild evoziert – liegt in der Wahrheit einer gekonnten Täuschung.

Die Frau, das Subjekt also als Selbst-Täuschung. Damit wäre die permanente Täuschung zugleich die höchstmögliche Wahrheitsform. Weshalb nicht? Weshalb sollte die Prothese nicht als höhere Form körperlicher Identität, das Ungeplante, die Wechsel-



CINDY SHERMAN, UNTITLED
FILM STILL # 4, 1977, b/w photo,
10 x 8"/FILMSTANDBILD OHNE
TITEL NR. 4, 1977, s/w-Photo,
25,4 x 20,3 cm.

fälle, die permanente biographische Illusion nicht als wirkliches Leben gelten? Schliesslich: Was für ein armseliges Leben, würde es der Mensch schon so planen, wie es dann wirklich 'ist'. Listig interpretie-

ren Cindy Shermans «Film-Standbilder» die konsequente Selbst-Illusion gleich doppelt: als gelungenes = gestelltes = glücktes Leben.

III. Solitäre Spiele Eine blonde Frau im gepflegten Kostüm lehnt sich (wahrscheinlich im Hotelflur) an eine Zimmertür. Die Augen leicht geschlossen, wartet sie in einer Zwischenform von Spannung und Abwesenheit auf ein mögliches Zeichen aus einer andern Welt, vielleicht von jenseits der Zimmertür / Eine Brünette, eben vom Einkauf zurückgekommen, kniet auf dem Küchenboden (vielleicht ist die Einkaufsstüte gerade gerissen), packt Eier, Milch und Dosenerbsen aus. Die Beine sind gespreizt. Über der Schulter hängt noch nachlässig der Regenmantel, von dessen Saum das Kabel des Selbstauslösers zum Bildrand führt / Eine Blondine

in Tigerkragenbluse hinter einem Cocktailkelch, eine abgebrannte Zigarette in der Hand, das Gesicht in Tränen, das *Makeup* aufgelöst, der Blick seitlich schräg ausweichend. Wahrscheinlich ist mein Leid unteilbar / Eine halbbekleidete Schöne, die sich für einen langen lauen Nachmittag in eine rahmenfüllende schwarze Lust-(Spiel-)Welt zurückgezogen hat, neben ihr aufgeschlagen ein Trivialroman (weil sollte das Leben nicht trivial sein?), der gut sichtbar «*to love*» im Titel führt. Die Hand liegt am Drücker des Selbst-Auslösers, der Selbst-Verführung, Autoerotik.

IV. 'Film Stills' als Lebens-Standbilder Immer sind es solitäre Spiele, die über Grenzen hinweghuschen: Identitätsgrenzen (in den 'History Portraits' auch Geschlechtergrenzen), Altersgrenzen, Zeitschranken, Bildbegrenzungen, Belichtungsgrenzen, überhaupt die Grenzen des Darstellbaren. Schliesslich wird auch die Grenze des Sagbaren durchlässig, transportiert eine Botschaft, die jene Auserwählten verstehen, die sie 'auch schon' gedacht haben. Cindy Sherman, Autistin *par excellence*, spielt ihre solitären Spiele vor der Kamera, doch zugleich spielt sie immer mit dem *déjà vécu* der *Voyeusen*. Das Subjekt, zumal das weibliche, hat keine festgesetzte Zeit, keinen festgelegten Ort, keine fixe Rolle. Je nach Gelegenheit und Befindlichkeit wechselt es,

biegt das vermeintlich Vor-Gegebene in Mögliches um. Ihre Erlösungen sind Selbst-Auslösungen. Vielleicht, vielleicht, sagte die Dame. Und kam doch nicht. Cindy Sherman ist Existenz-Occasionalistin, eine Liebhaberin jener Gelegenheit, die aus dem Fixierten eskapiert. Wie beim Wettlauf des Hasen mit dem Igel ruft sie ständig 'Ück bin all hier!', hier und dort, und da auch noch. So und so und anders. Wahrscheinlich hält sie uns alle zum Narren. Und behauptet doch, in der Vergänglichkeit der Pose liege die Wahrheit der Existenz. Doch das Klicken der Kamera ist gleichzeitig ein Augenzwinkern. Und wer es noch immer nicht weiss, lernt es bei Cindy Sherman: Die luzideste Form der Wahrheit liegt in der Ironie.

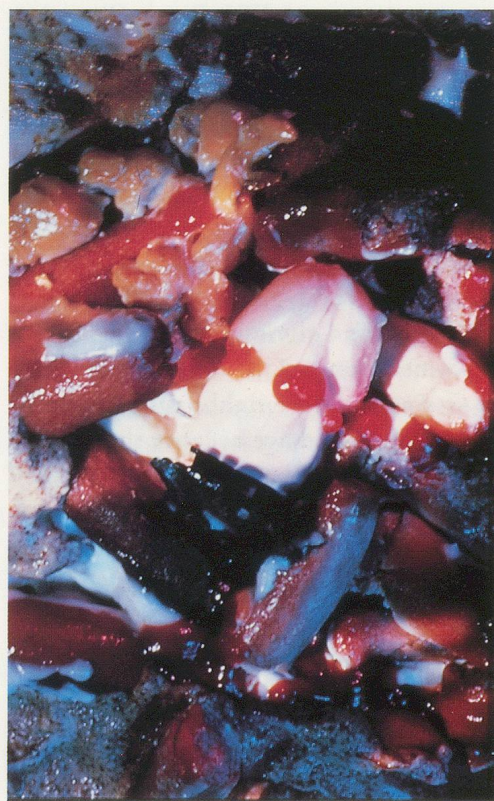


CINDY SHERMAN, UNTITLED
 FILM STILL # 10, 1978, b/w photo,
 8 x 10"/FILMSTANDBILD OHNE
 TITEL NR. 10, 1978, s/w-Photo,
 20,3 x 25,4 cm.

V. Untitled Vielleicht trägt Cindy Sherman bei zur definitiven Entlastung der Moderne von ihren selbstaufgelegten Schwergewichten: Identität, Schönheit, Wahrheit, Bedeutung; das konstante *untitled* ist Programm, Absage an die Eindeutigkeit einer Be-Deutung, an die Eindimensionalität von Interpretament, Klassifizierung, Analyse – letztlich auch Absage an Aussage, Pädagogik (auch feministische) und erst recht: Kunst als Mittel der Aufklärung. Und vielleicht ist Welt = Realität das, was ständig

wechselt, oszilliert und seine permanente Veränderungspotenz präsentiert. Und vielleicht durchkreuzt Cindy Sherman ganz im Nebenbei den hohen Ton der abendländischen Seins-Geschichte, ohne sie erst ernst genommen zu haben: Die Reduktion menschlicher Existenz auf die normierte, eingemittete Banalität einer – und nur e i n e r – Biographie, das gilt ihr höchstens als Trauma, und es ist nicht ganz zufällig, dass sie es hasst, so fotografiert zu werden, 'wie ich wirklich bin'.

VI. Von der Ästhetik des Hässlichen Es ist nicht so, dass die Welt schön ist. 'Schönheit', längst überholtes Ferment klassischer Wertmatrixen, langweilt nur noch; die 'Welt' ist anders; ist schlecht, alptraumhaft; ein *nightmare*. Und wenn schon die 'Geschichte' schlecht ausgeht; weshalb sollten die Foto-, Film- und Kunst-Geschichten besser aussehen? Auch die Langeweile am Schönen entführt in die Realität: Schimmel, Gewalt, Zerfall, Zersetzung. Und schliesslich sind auch die Fäkalien – sogar in doppeltem Sinne – ein 'Faktum'; wo der Renaissance-Künstler sein *fecit* oder *pinxit* neben seine ästhetische Er-Lösung aus einer Welt voller Ungewissenheit und Grausamkeit setzt, inventarisiert Sherman die Welt des späten 20. Jahrhunderts neuerdings aus der Rückwärtsperspektive ihrer Entleerung, Entsorgung, ihrer Selbstaflösung; narrativ und undramatisch, präzise und ohne 'Moral'. Dabei entsteht eine Phänomenologie der Welt, wie sie eben auch 'ist': stinkend, vergammelnd, sich suhlend in der trägen Lust am eigenen Zerfall. – Cindy Sherman liebt Geschichten, die s c h l e c h t ausgehen. Schon seit Kindertagen.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 181, 1987,
 2 color photos, 72 x 96"/183 x 244 cm. (Detail)

I AM ALWAYS THE OTHER

Cindy Sherman's One-Shot Lives

URSULA PIA JAUCH

I. Bad Girl In a certain phase of female adolescence, little girls will fool around – preferably in Mother's absence – with her sacred but momentarily unattended emblems of femininity. Heels (the higher the better), Mother's best dress, mascara, rouge & co. – that's all it takes for little girl to crossover into young-ladyhood to the delight of fatherly uncles and ever-so-nice neighbors. Even Mother, pillar saint in the inner sanctum of the brood's emotional life, takes daughter's appropriation of YSL-Fendi-Chanel & Co. in stride. Marginalia with which, theoretically, only she, the divine, might embellish her body incarnate. After all, isn't "her" little girl living proof of "big" girl's exemplary role? We might call this sweet little girl's pastime femininity training. Even Daddy (bottom-line seducer of big and little girls) remarks, *What a nice girl.*

But Cindy Sherman is a *bad girl*, a foil of predictable expectations and obvious interpretations, of oughts and knowns, in fact, of the anticipated course of events *per se*. Family and neighbors on the block found her a disturbing child not because she dressed up, but because, when she did, she did not doll herself up and turn into a lovely, stylish, sweet young thing. Somewhere she rehearses the facets of female childhood in the constant company of reality-producing, flickering television, whose bluish message she has

long decoded and incorporated into her childhood fantasies: reality is what can be depicted, simulated, *re-produced*. In the grace of childhood she discovers the wiles and license of the game. Things and people "are," not because they are plain and simple but because they are infinitely changeable. Cindy Sherman's childhood games do not embody what little girls are usually supposed to want to "be" (Cindy as the enchanted princess, Cindy as the fairy queen, etc.), but rather how she can be *more – than – Cindy and no-longer-Cindy*. She simulates the suburban clochard, the "ageless lady": she is pleased when the neighbors do not recognize her: she consciously wants to be "someone else." Not simply a show, but beyond recognition, old, irritating, ugly. *What a bad girl.*

Twenty years later, Cindy Sherman's childhood forays into uncharted identity have shifted to the domain of art. They say that with her approach to photography the line between painting and photography starts oscillating. Success is immediate, uncomplicated, undisputed, as if it were (still) child's play. In 1990 she is invited to play with the design of a *Cosmopolitan* cover. The result: half snotty, half insecure, half made up, half *negligante*, a woman, head slightly bent, peers up into the lens. She is big with child; her bulging navel heralds impending travail. Her torn shirt is so small that only one button can be done up between belly and bosom. By now, clothing is beyond the veil; female fertility about to burst the seams of a man's shirt. Instead of a nipple, a milk-breasted udder protrudes. The swelling animality of

URSULA PIA JAUCH lectures in philosophy at the University of Zurich. In 1990, Passagen Verlag, Vienna, published her book, *Damenphilosophie und Männermoral. Von Abbé de Gérard bis Marquis de Sade. Ein Versuch über die lächelnde Vernunft.*



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 223, 1990,
color photo, 58 x 42"/OHNE TITEL NR. 223, 1990,
Farbphoto, 147,3 x 106,6 cm.

female gestation seems to “cow” the woman’s gaze. Her consciousness? Somewhere in the sphere between innocence and immanence. Sherman’s

Cosmo covergirl undermines the borders between woman, animal, and female. How distasteful. How unenlightened. What a bad cover girl.

II. On the Reality of Deception And if identity has just been a false dream, life a more or less successful sequence of bearable film stills (1977–1980), the human being an indefinite pronoun with changing costumes? Cindy Sherman infringes on all the pictorial taboos. She turns *imitatio Dei* into *imitatio feminae*. Secondary female traits become removable, exchangeable properties: femininity can be dismantled into an arsenal of recombinant prostheses. Pregnant bellies, breasts in all sizes and shapes, the occasional buttocks, crop up as undramatic tropes of physical change. But the prosthesis neither fakes a lofty ideal nor does it expose reality as a comedown from the “natural” body. In her history portraits (1988–1990), the prosthesis looms large as a means of physically altering the fragile identity of her “historical” subjects. Perhaps it is the droplet of milk on the artificial nipple of that enraptured blonde beauty who simulates times past and perhaps even more, styles past; perhaps it is the natural gesture with which the *Virgo lactans* suckles her fake child at an

equally fake breast – but all of a sudden, the fakeness is so real that reality seems fake. Cindy Sherman manages to wear pregnancy like a corsage on an evening gown. She neither simulates authenticity nor does she act as if it were fake. Ultimately, even her “Old Masters” only “act as if” they were authentic; their simulation is meticulously staged, their aura of “authenticity” which unwittingly evokes the (usually vain) quest for a historical model – lies in the truth of dextrous deception.

The woman, or rather, the subject as self-deception. That would make permanent deception the highest form of truth. Why not? Why shouldn’t the prosthesis import a higher form of physical identity, and real life the unplanned, the vicissitudes, the permanent biographical illusion? After all: think how wretched life would be if people could plan it as it really “is.” Cindy Sherman’s film stills archly come up with not one but two interpretations of staunch self-illusion: successfully staged = successful life.

III. Solitary Games A well-dressed, blonde woman leans against a door (probably in the hall of a hotel). Suspended somewhere between tension and

detachment, her eyes half closed, she waits for a possible sign from another world, perhaps from the other side of the door. A brunette just home from

shopping, kneels on the kitchen floor (perhaps the shopping bag just ripped), unpacking eggs, milk, and canned peas. Her legs are wide apart. A raincoat is still slung casually over her shoulder: from under the hem, the cable release runs to the edge of the picture. A blonde wearing a tiger-trim blouse, a cocktail glass in front of her, a burning cigarette in her fingers, her face in tears, makeup running, her gaze averted. I

IV. Film Stills as Life Stills Hers are always solitary games that flit across borders: identity cross-overs (in the history portraits, gender crossovers), boundaries of age, time barriers, pictorial constraints, the limits of lighting, in fact, the limits of the representable. Until finally effability itself has been delimited, conveying a message understood only by the select few who happen to have thought of it "once" too. Cindy Sherman, artist par excellence, plays her solitary games in front of the camera, all the while toying with the *déjà vécu* of the voyeuse. The subject, at least the female subject, has no fixed time, no defined place, no rigid role. It varies according to

V. Untitled Cindy Sherman may just be doing her share to relieve modernity of its self-imposed burdens: identity, beauty, truth, meaning; her constant *untitled* is an agenda, a repudiation of the pitiful purity of meaning, of the one-dimensionality of interpretation, classification, analysis – ultimately a repudiation of statement, pedagogy (even feminist), and certainly of art as a means of enlightenment. Perhaps it is world = reality that is constantly changing, oscil-

VI. On the Aesthetics of Ugliness It is not so that the world is beautiful. "Beauty," long obsolete ferment of classical value matrices, has palled; the "world" is different, bad, unadulterated nightmare. And if "history" is coming to a bad end, why should the histories of photo, film, and art fare any better? When beauty palls, reality fills the void: mold, violence, decay, disintegration. And even faeces are, ambiguously, a "fact." While the Renaissance artists placed his *fecit* or *pinxit* next to his aesthetic release

suppose my suffering cannot be shared. Or a beauty, half-naked, who has retired for a long, lingering afternoon to a black, frame-filling world of fun and games, a light novel lying face down next to her (why shouldn't life be light?), with the words "to love" easily legible in the title. She squeezes the bulb of the cable release, of self-seduction. Of auto-eroticism.

opportunity and mood, twists presumed givens into possibilities. Release lies in shooting herself. Maybe, maybe, the lady says. And didn't come after all. Cindy Sherman lives one-shot lives, she loves the opportunity to escape fixity. As in Aesop's fable of the tortoise and the hare, she keeps calling, "Yoo-hoo, here I am" – here, there, and everywhere. This, that, and everything. She's probably making fools of us all. Yet claims that the ephemerality of the pose embodies the truth of existence. But the click of the shutter is also the wink of an eye. And those who haven't learned it yet, will learn it from Cindy Sherman: the most lucid form of truth is irony.

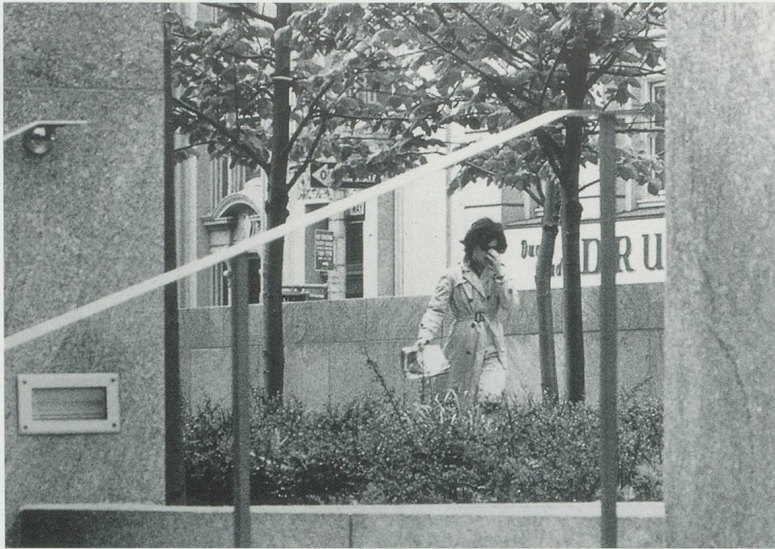
lating, and presenting its eternally metamorphic potential. Perhaps Cindy Sherman just happens to be a foil for the lofty tone of the occidental history of being, without ever having taken it seriously: the reduction of human existence to the standardized, homogenized banality of one – and only One – biography is applicable to her at most as a trauma, and it is no accident that she hates being photographed "the way I really am."

from a world full of uncertainty and cruelty, Sherman takes stock of a late twentieth century world out of the hindsight of voiding, disposing of, dissolving herself, narratively and undramatically, precisely and beyond "morality." What emerges is a phenomenology of the world as "is": stinking, deteriorating, wallowing in the apathetic lust of its own decay. Cindy Sherman has always loved stories that turn out badly. Since her kindergarten days.

(Translation: Catherine Schelbert)



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 225, 1990, color photo, 48 x 33"/OHNE TITEL NR. 225, 1990, Farbfoto, 122 x 83,8 cm.



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 83, 1980, b/w photo, 8 x 10"/

FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 83, 1980, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

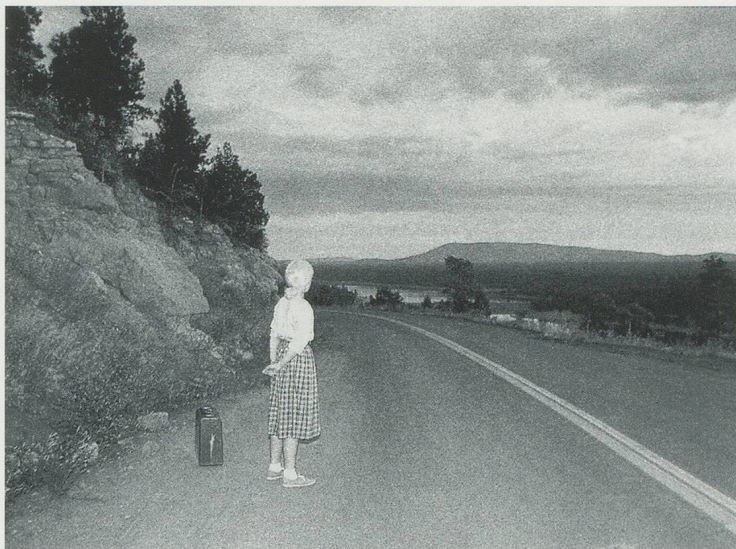
N E B E N S C H A U P L Ä T Z E

ELFRIEDE JELINEK

■ Oft einen Tag erleben in warmen dichten Städten, ein Schild, mit Trommeln einhergetragen, dort, hinter den Bäumen. Das Büro war vorhin noch von Atem durchtränkt. Die Brille. Die Brille, ein dürrer Strauch vors Gesicht gepresst, damit er blüht. Gehen als wär's unter dem Himmel persönlich. Es hat übrigens vor einer halben Stunde ein Raubüberfall stattgefunden, den Räuber brauchte man nur genau anzuschauen, und schon war es sicher, dass man ihn irgendwo antreffen würde, als Bild in der Zeitung. Es ragt etwas in die Stadt hinein, eine Ahnung von Schilaufer, und doch sind es nur bescheidene Zweige von etwas, das der Mensch seit Jahrhunderten tun kann, wenn er sich nur anstrengt. Eine Trennung unter den hübschen schwarzen Haaren? Eine Trennung von sich selbst, um gar nichts mehr an Vermögen sammeln zu müssen? Wir streben durch uns hindurch, die wir vor der Ewigkeit nichts als entlaubte, unerlaubte Äste der Schöpfung sind. ■

■ Those days. In warm and tight-packed cities. A shield borne in to the beat of drums. There, behind the trees. The office was sodden with breath just now. Glasses. Glasses, withered twigs pressed to her face to make them flower. Walking as it were beneath the heavens, beneath very heaven. Half an hour ago, as it happens, there was a hold-up. You just needed to take a close look at the robber and you knew you would come across him somewhere, his photo in a paper. Something strikes out across the city, something with a hint of skis about it, and yet it's only modest branches of something that humanity has been capable of for centuries if only it makes the effort. Is she divided under that pretty, black hair? Divided from herself, so as not to acquire any further capabilities? We strive through ourselves, we who are nothing in the face of eternity but defoliated, defaulted branches of Creation. ■

ELFRIEDE JELINEK ist Schriftstellerin in Wien. Neben Lyrik und Bühnenstücken veröffentlichte sie unter anderem die Romane «Die Klavierspielerin» (1983) und «Lust» (1989) im Rowohlt Verlag, Hamburg.



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 48, 1979, b/w photo, 8 x 10"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 48, 1979, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

S I D E L I N E S

■ Wir haben uns überhaupt nicht ausgemacht, wo das ist, schade, denn dies ist das wichtigste, wenn man eine Landschaft zum Nisten in seiner Kamera aufnimmt. Das Haar rinnt herunter und wird aufgefangen. Was einmal Sportgerät war, wird jetzt zu einer doppelten Schreckenslinie, die beweist: von nichts kommt nichts. Sie führt uns fein säuberlich vor uns her, und das Licht ergänzt uns zum Ganzen. Wie Peitschenknallen wird ein Fahrzeug sich ein paar Sekunden vor uns aufbauen, um vom Nichts wieder zerstört zu werden, jenseits von uns kurvigen Frauen. Wenn es regnet, steht unser Besitz vor den Felsen, und Bäume tropfen über ihn. Was sind die Wolken auch so schön! Und was verspricht das Wasser? Es ist kein Haus, das freundlich zu uns wär, in der Nähe. Uns als das Gerinne unsres heiligen Bluts aufzunehmen, andre Bedürftige mit uns zu tränken. Der Umfang dieser Strasse beträgt sich ja besser als wir! ■

■ We never agreed where the place is, too bad, because that's the most important thing when you take in a landscape to nest in your camera. Her hair glides down and is caught. What was once meant for sport is now a twofold line of terror that proves: nothing begets nothing. Neatly and trimly it takes us in front of ourselves, and the light completes us, makes us a whole. Like the crack of a whip, a vehicle will rear up before us for a few seconds, only to be destroyed again by nothingness beyond our womanly curves. What we possess stands in front of the crags when it rains, dripped on by the trees. How very beautiful the clouds are! And what does the water promise? There is no house nearby that might be kind to us. Take in our sacred blood, as drink for others in need. This roadway is better conducted than we are. ■

ELFRIEDE JELINEK is a writer living in Vienna. She writes poetry and plays and has translated Pynchon's *Gravity's Rainbow* into German. Her novels *The Piano Teacher* and *Lust* were published by Serpent's Tail, London.



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 54, 1979, b/w photo, 8 x 10"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 54, 1979, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

■ Die Mörderin, wie heisst sie nur, die ihren Mann umgebracht hat, Edith wer? (Ruth Ellis?) Sich selbst (und auch alles andre) hat sie völlig vergessen. Doch als Blitze voll Licht, marsch, hinein ins Auge, das müd auf die Schlafzeile starrt, wird sie (und leider nicht wir) als Berühmtheit wieder auftauchen, das Anheimelnde zu zerstören, das zum Abendessen aus den Türen quillt! Vorläufig ist sie aber unseren Blicken erst einmal entzogen. Es ist trotzdem wichtig, in welches Kleidungsstück geklemmt man herumstreicht, niedergeschlagen kann man immer werden. Man kann es aber auch schon vorher gewesen sein. Der Himmel ist bis fast auf den Boden gesunken, wie Sie sehen. Die Mörderin hat sich nun endlich befreien können von diesem Druck, denn unter dem Himmel ist kein Platz mehr zum Durchschlupfen gewesen: sie zieht den Mantel wieder in die Höhe. Ihr toter Mann liegt dicht hinter der Tür und drückt dagegen, als wollte er in die Disco des Lebens. Auch ohne Türsteher: zu spät. Welches wichtige Geschäft ist bereits in der Tasche, damit sie nur hineingreifen muss, und sie ist eine Bürgerin, vom Staat bedroht? Die Pistole sollte sie daher besser wegwerfen, denke ich. Aber auch ich kann hier leider nicht eingreifen!

■ That murderess, what was her name, the one who killed her husband? Edith someone? Ruth Ellis? She forgot herself entirely (and everything else too). But as flashes of light, quick march, straight into the eye that stares wearily at the line of sleep, she (what a pity it isn't us) will re-emerge a celebrity, to destroy the cosiness oozing out of doors at dinnertime! But for the moment she is where we cannot see her. And still it matters what clothes you're crammed into, when you prowl about. You can easily grow downcast. Or else you've already been downcast. The sky has sunk almost to the ground, as you can see. The murderess has finally managed to shake off the pressure. There was no space left to slip through under the heavens. She turns up her collar again. Her dead husband is lying right behind the door, putting his weight against it as if he were trying to get into the disco of life. Even with no bouncer on the door it's too late. What important business does she already have in her bag, where she only needs to reach in, and she a citizen, threatened by the state? She'd best throw the gun away, I'd say. Though, alas, I can't intervene in the matter either! ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 25, 1978, b/w photo, 8 x 10"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 25, 1978, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

■ Lust habe ich schon, einen Vergleich zu schliessen mit dem, was vor mir steht und hervorbrechen wird, wie das gezähmte Wasser, diese höchste aller Intelligenzen. Was muss man nicht alles bauen, um es im Zaum zu halten! Es lebt wie Hauch, den ein Glas einfängt, wie das Auge, das ein Glas einfängt, wie wir alle, die wir uns einfangen lassen, um vorwärtszukommen. Immer eilig. Was man nicht sieht vor diesem Element, in dem wir sind: Hunderte Eisverkäufer, Hotdogstände, Hamburger, ihrer ursprünglichen Heimat, wo Tiere grasten, entrissen. Nur was dahintersteckt, ist wichtig. Das Meer. Auftoupiert wies Haar, wenn's nicht mehr wächst. Wies Gras, wenn es nur zart zu uns ist! Dann wollen wir es sehen, von Ferne bestrahlt. Dicht neben einer Betonmauer stehen und sich zum Schauen gemütlich ausbreiten. Der Lippenstift macht es möglich, dass wir uns, im Gegenteil! zum Schauen wieder abkehren von dem gerade eben Erschauten und erschauern, denn die Luft ist kühl am Wasser, kühl und ordentlich wie der Lampenschirm, in den wir gekleidet sind: einfach unzulänglich sein, leise toben, dann drüberspringen und fertig. ■

■ I wouldn't at all mind coming to some arrangement with what is before me and will burst forth like tamed water, the supreme intelligence. The barriers that have to be put up to keep it in check! It lives like breath caught in glass, like an eye caught in capturing glass, like all of us who allow ourselves to be caught in order to get ahead. Always in a hurry. All the things we don't see in front of the element we are in: hundreds of ice cream vendors, hot dog stands, hamburgers, torn away from their original homeland where animals grazed. Only what lies behind is important. The sea. Backcombed like hair that has stopped growing. Like grass, if only it would treat us gently! Let us see it, lit up from afar. To stand up against a concrete wall and settle to take a leisurely look. But, contrariwise! We turn away and look, thanks to the lipstick, turn from what we have seen and shiver, the air by the waterside being cool, cool and trim as this lampshade we're wearing. Merely to be inadequate. To rage, softly. Then take the leap. Over. And that is that. ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 47, 1979, b/w photo, 8 x 10"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 47, 1979, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

■ So tief dehnt sich die üppige Erde, auf der sie entsetzt steht. Der Mensch lenkt sich wie ein Schlauch, das muss näher erklärt werden: Er ist zu einer fraglichen Person geworden, denn gleichzeitig ist er in seinem Zwang zu existieren gefangen, andererseits ist er natürlich irgendwie zu weich für diese Einladung, die ihm das Leben abfordern wird, um sie zu entwerten. Und zwar durch ein Durchreißen irgendwo nachlässig an dem Eck, an dem wir für alle Zukunft stehen wollen. Wir kommen durchaus vor. Suchen Sie uns nicht, wir finden Sie! Es ist ein Anruf durch einen andren Schlauch jetzt gekommen, einen Augenblick noch! Diese Mühe, lieber Beobachter, nehmen wir dir ab, indem wir uns in deinen verdeckelten Augen nicht einmal spiegeln! Pünktlich halten wir uns vor uns selber ab, damit wir uns beim Verrichten der Bedürftigkeit nicht nassmachen. Die Bäume sind als Anblick ebenfalls nichts Neues. Die Natur liebt uns nicht, sie liebt die Abwechslung, vor ihr sind wir nicht, was wir uns gerne einbilden würden, als Einzelne genug. Schauen wir aus uns heraus, ob sich noch jemand uns anfügen wird! ■

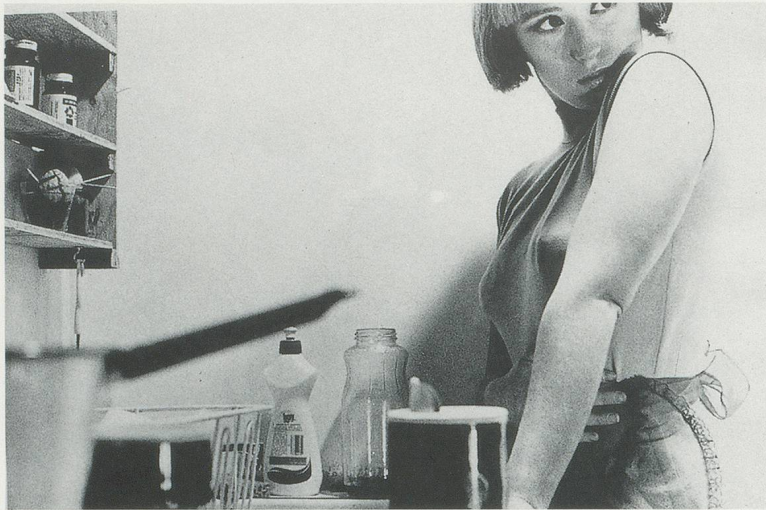
■ The lush earth she is standing on, horrified, is so deep, so vast in extent. Mankind steers like a hose. That needs explaining. Man has become questionable because on the one hand he exists compulsively and on the other he is of course somehow too yielding for the invitation that life will demand of him only to devalue it. To devalue it, cancel it, ripping a corner, casually, the corner where we want to stand for all time to come. We do most certainly exist. Don't call us, we'll call you! A call's just come on another hose, just a moment! All this bother, dear observer, we will relieve you of. By not even being mirrored in your lidded eyes. Punctually, we hold ourselves at arm's length, to avoid getting wet when we relieve ourselves. The sight of the trees is nothing new either. Nature doesn't love us, she loves change. When confronted with Nature we are not sufficient as individuals, which we would prefer to imagine. Let's look out, beyond ourselves, to see if anyone else will join us! ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 20, 1978, b/w photo, 8 x 10"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 20, 1978, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

■ Zu allem kommt sie, wie es scheint, noch früh genug. Sie würde es nicht wagen, zu allem, was da ausser ihr noch kommt, ein Wort zu richten. Der Mund fest verschlossen von einem Modegeschäft, unter dem es geordnet zugeht. Das Haar über den Gedanken kommt noch rechtzeitig herab, das Denken ein Spaziergang, nirgendwohin führend. Wenn sie nur stark genug daran glaubt, dann ist diese Bluse schön, ein Stück von hohem Reiz, sie darf nicht fehlen. Es gleitet wie Verputz von der Schulter, ausgewaschen, dann durchgeweicht, dann energisch abgeschlagen. Den Kopf wird's schon nicht kosten! Fast ebenso anziehend wie die Landschaft ist die Kunst, mit der wir sie bevölkern, bewölkt wie wir sind von unsrer herrlichen Kleidung, die uns vor dem Verständnis der Menschen abschirmt und gleichzeitig erhöht. Sie ist also: fabelhafter Schutz, das Täschchen, mit dem wir uns verriegeln zum Beispiel, dann der Rock, der nach einem Spaziergang schreit, bis wir ihn uns abreissen, dieses Kalenderblatt, das vom vorigen Jahr spricht zu den Kolleginnen dort vorn. Haben Sie Verständnis! Wir kennen uns leider nicht zu unsrer Genüge! Unsre Organisation ist zu schwach, als dass sie etwas anderes für unsere feinen Glieder tun könnte, als sie zu bedecken, um dann loszurennen und loszuregnen. Ganz falsch und unpassend hat uns das Modegeschäft auf etwas ganz anderes bezogen. ■

■ She gets to everything, it seems, in good time. She would not dare say a syllable to whoever and whatever will be there besides. Her mouth shut tight by fashion, by a business that's running smoothly. Her hair on top of her thoughts will be let down in time. Thinking is a stroll leading nowhere. If only she believes it hard enough, then this blouse will be beautiful, a most appealing item, she cannot do without it. It slips from her shoulders like plaster, washed out and then soaked and then vigorously knocked away. It won't cost her head! Almost as attractive as the landscape itself is the art of peopling it, clad as we are in splendid clouds that screen off the human understanding and raise us above it. That handbag, then: what fabulous protection it affords, as we purse ourselves shut. Then the skirt, crying out for a walk, till we rip it off, this page from a calendar, so eloquent of last year to the girls over there. Please understand! We are not well enough acquainted. Our organization is too weak to do anything for our delicate limbs but cover them and then run off, rain off. Quite wrongly, quite unsuitably, the fashion store saw something quite different in us. ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 3, 1977, b/w photo, 8 x 10"/

FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 3, 1977, s/w-Photo, 20,3 x 25,4 cm.

■ Ob ich an diese Rechnung ganz stark glauben kann, weiss ich nicht zu sagen. Es sind zu waschen die Hemden von Alexander und dann die Kinder, dieser Christbaumschmuck, den ich mir selber umhänge. Wie die Natur sich mit Bäumen ziert, bevor sie anklopft und zu uns hereinwill. Ich putze ihr die Fenster, damit sie's damit leichter hat. In dieser Weltstadt lebe ich, doch meine Welt ist klein. Um sie meiner Begabung wert zu machen, wische ich sie eigenhändig blank. Mit der Schürze wappne ich mich. Als Mensch möchte ich zu entschuldigen sein. Ein Kilo und ein paar Liter von etwas einkaufen, damit bereite ich mich zu. In meinem Ladeninnern stehe ich als einzige Käuferin. Um nicht zu mir zu spät zu kommen der Lidstrich, plump übers Auge geworfen wie eine Klappe, mit der ich jeden Tag geschlagen werde. Was besage ich schon? Als einzelne eine Gruppierung zu sein, die dann dauernd umgeworfen wird, ist sehr unangenehm. Ich muss Ihnen auch gestehen, dass ich in letzter Zeit zu Übergewicht gekommen bin, aber über was? Überwältigt sich die Hausfrau bei ihrem Wirtschaften? Oder wird sie zubereitet zu dem, was allen schmeckt? Fragen, die, kommt man zum Telefon zu spät, einen den ganzen Tag beschäftigen können, wäre man nicht ohnehin schon beschäftigt mit den Körpern von Tieren und Menschen, zu denen man auf einem Teller angerichtet wird: als Schaden. Durch wen können wir in dieser eigenartigen Lage ersetzt werden? ■

■ Whether I can really trust that it'll work out as planned is hard to say. Alexander's shirts have to be washed and then the children, these Christmas tree ornaments I hang round my own neck. Just as Nature adorns herself with trees before she knocks at our door, wanting to come in. I wash the windows so it's easier for her. In this great metropolis I live, but my world is a small one. To make it worthy of my talent, I polish it with my own hands till it shines. I'm armed with an apron. I want to be excused. As a human being. A couple of pounds of this, a litre or so of that, to prepare myself. Inside my store I am the sole customer. So as not to come too late, come round too late, to myself, I wear eyeliner crudely daubed atop the eye like a flap, a clapperboard snapping shut day after day upon me. What do I signify anyway? To be, as an individual, a group, only to be constantly overturned, is very unpleasant. I must confess I've put on a little too much weight of late. Grown overweight. But over what? Is the housewife overwhelmed by her domestic duties? Or is she served up as a titbit that's to everybody's taste? Questions which, if you're too slow to reach the phone, might be on your mind all day, if you weren't already minding the bodies of animals and humans with which you'll be served on a plate. Damage. Who could take our place in this peculiar situation? ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 16, 1978, b/w photo, 10 x 8 1/2

FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 16, 1978, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

■ Ich muss mir höflich, aber entschieden, entgegen-treten. So kann ich mich jederzeit blicken lassen. Ohne mein Zuhause wäre ich tot. Der Vater schaut herab, tropft von der Wand, wie ein Bericht in einem Akt aufgefangen. Herr Vorsitzender. Was ich in meinem Leben hervorbringen konnte, ist in meinen Schuhen eingezwängt, in diesem kleinsten Nenner, auf den ich gebracht werden kann. Ich finde, man kann sich ruhig auch einmal verschwenden! In sparsamer Zierlosigkeit sollte man sich ankündigen, aber wenn man dann endlich ins Zimmer tritt: da wird man dann sein Publikum schon finden. Und wenn man sich schleuderpreiszugeben hätte. Das Alter kommt wie eine Alltäglichkeit. Wäre man nicht so zeitvergeudend, könnte man es gewiss aufschieben. Ich erfülle mit mir meine Pflicht. Schweifen Sie von mir aus herum, am Schluss werden Sie ja doch eintreten und mich sofort völlig zu vergessen wissen. ■

■ I must take issue with myself. Politely but firmly. So that I can show my face any time. Without my home I'd be dead. Father looks down on me, drips from the wall and is contained like a report in a file. Mr. Chairman. What I have achieved in life is squeezed into my shoes, squashed in the lowest common denominator I can be reduced to. The way I see it, why not squander yourself for once! Thrifty plainness is the way to be announced, but when finally you make your entrance . . . you'll have your audience all right. Even if you have to sell yourself off cheaply. Growing older comes as an everyday affair. If one didn't waste so much time it could certainly be deferred. I meet my obligations to myself with myself. Go ahead if you like, go roaming far and wide for all I care: in the end you'll come in here after all, and then, of course, you'll promptly forget me, forget me altogether. ■



CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 7, 1977, b/w photo, 10 x 8"/
FILMSTANDBILD OHNE TITEL NR. 7, 1977, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

■ Ein Riss, und da bin ich aus dem Haus geplatzt, geworfen ins Leben. Vor meiner Hölle gute Vorhänge. Wenn Sie wüssten, wie hart und zäh ich an mir arbeite! Ich greife unter meinen Treibriemen und schleudere mich mitsamt meinem Sitz und dem Sitz meiner Frisur Ihnen entgegen. Keine Minute sind Sie berechtigt zu sehen, wie ich mich eingerichtet habe. Ich selbst weiss nie, ob nicht das Bett im nächsten Augenblick verschwunden sein wird, belanglos wie es da liegt, im Staub. Unter dieser Decke verschwinden die Feste, die mir gegeben sind. Ausser Reichweite von Reichtum die Kleider, sie sind wie ich. Nur mit dem einen Unterschied: mich selbst kann ich auch selber hochhalten! Meine Hüllen jedoch brauchen mich, damit sie etwas darstellen können. Fast nie Regenwetter. Als wäre die Sonne ewig und nicht ausnahmsweise. Farben treten als Grundtöne auf, ich aber bin im Akkord fertiggemacht. So viele in einer! Draussen schmettert es vor Stille, die Vögel brüllen, doch ich behaupte mich, zaghaft wie ein Hauch. Ich behaupte nicht, dass ich es bin. ■

■ A tear. And then I tore from the house. Hurling at the world. Life. Good curtains in front of my hell. If you knew how hard, how persistently I work on myself! I reach under my driving belt and fling myself at you complete with my seat and the seat of my hairdo. Not for one minute are you entitled to see how I live. I myself never know from one moment to the next whether the bed won't have vanished, bland and insignificant in the dust. All my festivals, feasts, celebrations: gone! under this blanket. The clothes are out of reach of riches. They are like me. But with a difference: I can hold myself up straight by myself. But my wraps need me to give them shape. It hardly ever rains. As if the sun were an eternal and not an occasional thing. Colours appear as primary tones, but me, I'm a whole chord, finished piecework, finished. So many in one! Outside the silence is deafening, the birds are bellowing, but I hold my own, wary as a breath of air. I do not hold it to be me. ■

(Translation: C. Schelbert and M. Hulse)

THE IDEAL AND THE ABJECT:

CINDY SHERMAN'S

HISTORICAL PORTRAITS

NORMAN BRYSON

Having taken us through the byways of popular and folk culture – B-movies, photo-romances, demonic fairy tales – now Cindy Sherman leads us up the staircase of the (generic) museum. Only in this particular Old Master gallery every image seems to be falling apart. Raphael's mistress, La Fornarina, appears, with her central parting, her coyly placed hands, and her famous turban. But her eyes are inflamed, the turban – which seems to have come from the flea market – is unravelling about her head, and the front of her heavily pregnant body is a wax or fiberglass mold, attached to her person by visible cords. Caravaggio's Bacchus leans seductively on his elbow, the grapes he holds hinting at luscious pleasures of the flesh. Yet the grapes are cheap plastic, the figure's sensual promise is cancelled by black circles under the eyes, and the alluring lips and cheeks Caravaggio had given him look like a Leichner make-up lesson gone badly wrong. An elegant bourgeoisie of the early nineteenth century reclines amid billowing satin and lace, her left hand reflected in the mirror, à la Ingres. But her nose and lip sport spectacular, gruesome warts, while above her head fly gilded putti that would make Ingres turn in his grave. Evidently things

NORMAN BRYSON teaches art history at Harvard University. His most recent books are *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Paintings* (Harvard University Press, 1990) and *Visual Theory: Painting and Interpretation*, co-edited with Michael Holly and Keith Moxey (HarperCollins, 1991).

are going somewhat awry in the storehouse of Western art. The question is: why should Sherman have targeted museum culture in this way? And what are we to think of the results?

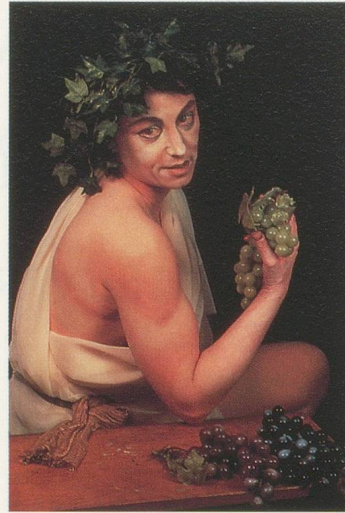
This may be Sherman's most difficult series so far. One notices how easily it rubs people the wrong way – especially those who have spent time with the “originals” the series invokes. It is not just that the wigs and the warts and the funny noses poke fun at high art. At least since the moustache on Duchamp's Mona Lisa, that kind of irreverence has had a place, even an honored one, in the museum world. What is likelier to set viewers on edge is the apparently untutored quality of Sherman's art historical eye. Her working knowledge of B-movies was immensely more sophisticated.¹ In the UNTITLED FILM STILLS an informed spectator could spot extremely fine-tuned allusions (early Gina Lollobrigida, lighting by Fellini, direction by Hitchcock). Part of the surprise of the UNTITLED FILM STILLS came from the way they showed just how rich the visual culture was, of a generation raised on sitcoms, *film noir*, soap operas, Disney, and late-night re-runs. Anyone expecting similar intertextual riches in the present series will be disappointed. Its idea of the generic “Old Master” is based on less intimate (and affectionate) knowledge. You can see it in the fabrics: they are all the wrong scale, with the wrong patterns, the wrong (Dacron) textures. The conception of the “Old Master” at work here is closer to those set designers for costume dra-



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 205, 1989, color photo, 61½ x 48¼"/
OHNE TITEL NR. 205, 1989, Farbphoto, 156 x 122,6 cm.

mas who used to have to rustle up Roman mosaics with Derek Jacobi as a Roman Emperor (*I, Claudius*), or sketches of Zsa Zsa Gabor in the style of Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*).

The revenge, then, of low art upon high? At that level, the series seems fatuous, too easy to do. Yet the critics who were dismayed by what they took to be an I-hate-the-history-of-Western-art show²⁾ might have gone further with the series if they had stayed with feelings which the portraits certainly provoke – of debasement, degradation, of something noble being sullied or contaminated. Why the photographs should aim for such effects begins to emerge if one recalls that the kinds of historical images that Sherman builds on were in love, for centuries, with idealization. The classical portrait was a machine for idealizing the human form that knew almost no brake or limit. Ingres spent seven years refining the face of Mme Moitessier, until in the end it was, in his eyes at least, perfect: pure ivory, pure form. Meanwhile, the real Mme Moitessier's face had clocked up seven years of wrinkles. The more the classical portrait idealized, the greater the gap between the ideal and the actuality of the body inhabited by its owner, warts and all. Sherman takes this gap, widens it, and places her "sitters" implacably within it. The series modifies the classical circuit of portraiture by projecting the idealization back on to the sitter's body and mea-



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 224, 1990, color photo, 48 x 38"/
OHNE TITEL NR. 224, 1990, Farbphoto, 122 x 96,5 cm.

suring the resultant discrepancies. Idealization is understood as continuously productive of the abject: the more an ideal image is abstracted or extorted from the body, the more inadequate to that image the body then appears. Each step in the direction of enhancing, ennobling, aestheticizing the body is matched, somewhere else, by a step toward the grotesque.

Take "La Fornarina" (#205, 1989): Raphael's idealization of the sitter is expressed as the imposition of a second body that has nothing to do with her own. It is like a cuirass dished out from the masculine imaginary and strapped to her shoulders, just as the swelling of her belly is the result of another, related, male imposition. The sitter is unable to incorporate the idealization; it remains an external template. Under conditions of idealization, the series implies, the self experiences itself prosthetically, as provided with supplements which, enhancing the body, also disfigure or mutilate it. What Sherman's series captures so unerringly is idealization's price: the rejection, the abjection, of actual flesh from the system. The implication, is that although culture requires of human subjects a certain decorum and deportment, an erectness of carriage that marks full membership of the social field, that subscription to civil images of ourselves is never wholly successful or complete. The very drive to extract from the body a civil or noble

image of the self produces as its underside the sense that the body has aspects that cannot be sublimated into the social theater.

It seems important that close in time to the historical portraits stand Sherman's images of total bodily disgust, the scenes of "vomit." It is possible to take #237 (1987/91), for example, as another kind of portrait, this time of the body as it is expelled from the orbit of the social imaginary. This extraordinary icon of abhorrence and putrefaction may express, in hyperbolic fashion, a quite everyday and permanent feeling: that in the shadows of the ideal body, that one is supposed, as a social agent, to subscribe to and internalize, there lurks another sense of the body as a place of secret horrors. Perhaps not on the catastrophic scale the image describes; the feeling may be more like a permanent, low-level buzz in the consciousness of daily life. One recognizes it straight away.

In the early, experimental days of the first television broadcasts the cameras, much less sensitive to light than they are today, used to require such blazing arc-lights that newscasters had to wear bizarre, exaggerated make-up in order to appear normal on screen. Yellow and purple greasepaint (in that era of black-and-white) were applied in lines so thick that, offstage, performers in their ordinary clothes looked like Kabuki actors. Cindy Sherman's historical portraits are rather like that. They perform an analysis of the face with three terms: the ideal, the normal, and the grotesque. For us to appear as normal civil subjects, daily life requires a permanent orchestration of our bodies with the ideal stereotypes our historical society supplies. It is an orchestration we take for granted; we hardly notice it. But it is nevertheless exceedingly strange. The ideal images we try to assimilate sit on our bodies like alien flesh, prostheses (hence the emphasis through the series on the seam,

the place where a rubber pate joins the brow or a built-up nose meets the forehead, or one stretch of fabric crosses another); the face becomes a detachable mask, as in #249 or the body as whole is experienced as reified and externally manipulated, like the inflatable doll in #231.

Viewed in this way, the series shows just how much ground Sherman has covered since the early '80s, and how much more deeply she is working the phenomenology of the face. In her earlier images, the sitter seemed entirely, and "serenely," composed of social stereotypes. This was the postmodern subject, a tissue of quotations, a complete elision of image and identity. As Hal Foster wrote in 1985 (citing Baudrillard): "In her work we see that to express a self is largely to replicate a model, indeed that in our differential code of selves 'no longer is there any imperative to submit to the model or to observation: You are the model.'"³⁾ In the UNTITLED FILM STILLs, Sherman passed her body effortlessly into a myriad of personae and roles. The chameleon self came into being through a kind of effortless osmosis or mimesis. In Sherman's current work the models that the self submits to are much more exacting; what they want is a pound of flesh (see #244). The self's submission to its models is now portrayed as a brutal and disfiguring affair. Her recent images may be less exuberant, but they are much more thoughtful about the vicissitudes of identification, and the violence that is now seen at the heart of every act and every moment of identification, the violence of the ego towards its models – which it colonizes, takes over, tears down, and then discards, as Sherman colonizes and discards her "Old Masters" – and the violence of the ego's insertion into social personae that clamp down over the flesh like a carapace or a prosthesis or an iron mask.

1) Describing the *Image Scavengers* photography exhibition (ICA, Philadelphia, 1988) which included works by Sherman, R. H. Cohen observed that "The generation to which these photographs belong and the ones following will produce the fastest and most knowledgeable media readers in this country's cultural history. These viewers already see and understand media-appropriated messages with the same skill that 16th- and 17th-century audiences possessed in their readings of complex iconographies in paintings and fresco programs." *Print Collector's Newsletter*, XIV, No. 1 (March-April 1988), p. 58.

2) "She takes us through a good swath of the history of European art, peeping

out from her sackcloth and crinolines with that dopey look of hers, and, guess what, it's just Hollywood pasteboard and greasepaint, too... While painters who are involved in a living dialogue with the past are dismissed outright or patronized as unpleasant anomalies, Cindy Sherman's rip-off act is hailed as an original interpretation of the Old Masters. It's situations like this that make art lovers want to go home and pull the covers over their heads." Jed Perl, "Mixed Media," *New Criterion* VIII, No. 8 (April 1, 1990), pp. 50-51.

3) Hal Foster, "The Expressive Fallacy," reprinted in *Recordings* (Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985) p. 75.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 204, 1989, color photo, 67^{3/4} x 51^{1/4} x 172 x 130.2 cm.

DAS IDEAL UND DIE UNZULÄNGLICHKEIT:

CINDY SHERMANS

HISTORISCHE PORTRÄTS

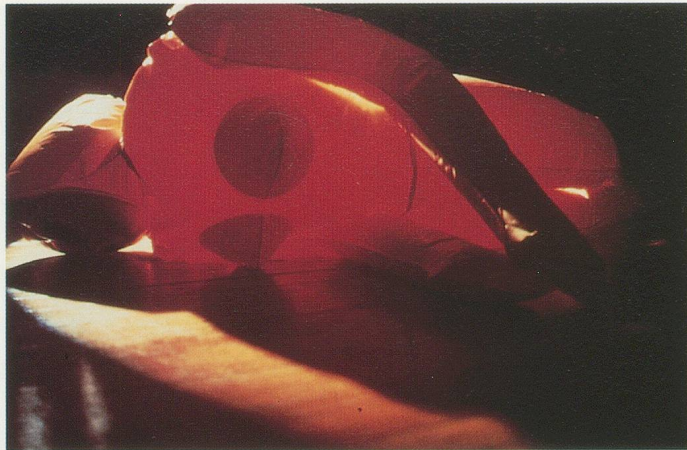
NORMAN BRYSON

Nachdem Cindy Sherman uns auf den Seitenpfaden der Volkskultur – B-Filme, Fotoromane, dämonische Märchen – begleitet hat, führt sie uns nun die Treppe des Museums hinauf. Bloss scheinen sich in dieser besonderen Galerie der alten Meister alle Bilder aufzulösen. Da ist Raffaels Geliebte, La Fornarina, mit ihrem Mittelscheitel, den kokett gehaltenen Händen und dem berühmten Turban. Doch ihre Augen sind entzündet, der Turban, der vom Flohmarkt zu stammen scheint, hängt aufgelöst von ihrem Kopf herab, und die Vorderseite ihres hochschwangeren Leibes ist ein aus Wachs oder Fiberglas geformtes Gebilde, das mit Schnüren an ihrem Körper sichtbar befestigt ist. Caravaggios Bacchus stützt sich verführerisch auf seinen Ellbogen, die Trauben in seiner Hand lassen an köstliche Fleischeslust denken. Aber in Shermans Porträt sind die Trauben aus billigem Plastik, die sinnlichen Verheissungen der Figur werden durch schwarze Augenringe zunichte gemacht, und die verführerischen Lippen und Wangen, die Caravaggio geschaffen hatte, sehen aus wie nach einer völlig missglückten Leichner-Schminklektion (führender Hersteller von Theaterschminke in den USA, Anm. d. Übers.). Eine elegante Bürgerin aus der Zeit des

frühen 19. Jahrhunderts ruht inmitten einer Woge von Satin und Spitzen, ihre linke Hand wird im Spiegel reflektiert, wie bei Ingres. Doch auf ihrer Nase und ihren Lippen spriessen unübersehbare, scheussliche Warzen, während über ihr vergoldete Putten schweben, bei deren Anblick sich Ingres im Grab umdrehen würde. Offensichtlich läuft in dieser Schatzkammer der abendländischen Kunst einiges verkehrt. Die Frage ist: Weshalb hat Sherman wohl die Museumskunst auf diese Weise ins Visier genommen? Und was sollen wir von den Ergebnissen dieses Unterfangens halten?

Shermans neueste Werkserie ist vielleicht ihre bisher schwierigste. Es fällt auf, wie leicht sie Menschen vor den Kopf stösst – besonders jene, die mit den «Originalen» vertraut sind, von denen die Serie inspiriert ist. Man stört sich nicht nur einfach daran, dass sich die Perücken, Warzen und komischen Nasen über hohe Kunst lustig machen. Mindestens seitdem Duchamp Mona Lisa einen Schnurrbart verpasst hat, hat diese Art von Respektlosigkeit in der kunstwelt ihren Platz, ja sogar einen Ehrenplatz. Die Betrachter fühlen sich wohl eher wegen Shermans kunsthistorisch scheinbar ungeschultem Auge irritiert. Ihre Kenntnisse über B-Filme sind weitaus umfassender und differenzierter¹⁾. Bei den UNTITLED FILM STILLS (Filmstandphotos ohne Titel) kann ein sachkundiger Betrachter äusserst subtile Anspielungen erkennen («junge Gina Lollobrigida, Beleuchtung Fellini, Regie Hitchcock»). Das Überraschende an den UNTITLED FILM STILLS ist unter

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard Universität. Seine neuesten Bücher sind *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Paintings* (Harvard University Press, 1990) und *Visual Theory: Painting and Interpretation* (HarperCollins, 1991), das er zusammen mit Michael Holly und Keith Moxey herausgegeben hat.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 231, 1987-91, color photo, 31 1/2 x 41"/OHNE TITEL NR. 231, 1987-91, Farbphoto, 80 x 104 cm.

anderem, dass sie aufzeigen, wie reich die visuelle Kultur einer Generation ist, die mit Situationskomödien, *film noir*, Seifenopern, Walt Disney und Wiederholungen im Spätprogramm aufgewachsen ist. Wer nun hofft, in der neuesten Werkserie ähnliche intertextuelle Kostbarkeiten zu entdecken, wird enttäuscht. Die Idee des «alten Meisters», die dahinter steht, stützt sich auf weniger intime Kenntnisse und ist auch von weniger Zuneigung geprägt. Man kann dies an den Stoffen erkennen: Sie sind alle im falschen Masstab gefertigt und weisen falsche Muster und eine falsche Beschaffenheit (Dacron) auf. Die Idee des «alten Meisters» liegt hier näher bei jenen Kostümfilm-Szenographen, die Mosaiken mit dem Bildnis von Derek Jacobi als römischen Kaiser (*I, Claudius*) oder Skizzen von Zsa Zsa Gabor im Stil von Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*) fabrizieren mussten.

Handelt es sich also um die Rache der minderen an der hohen Kunst? In dieser Hinsicht wirkt die Serie albern, zu einfach. Doch die Kritiker, die sich über das entsetzten, was ihrer Meinung nach eine Ausstellung zum Thema «Ich-hasse-die-Geschichte-der-abendländischen-Kunst»²⁾ war, hätten wohl einen besseren Zugang zu den Werken gefunden, wenn sie sich an die Gefühle gehalten hätten, die die Porträts zweifellos hervorrufen: Entwürdigung, Erniedrigung und das Gefühl, dass etwas Erhabenes besudelt und in den Schmutz gezogen wird. Weshalb die Photographien auf derartige Wirkungen abzielen, wird klar, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass

die historischen Bilder, mit denen Sherman arbeitet, jahrhundertlang im Banne der Idealisierung standen. Das klassische Porträt war ein Instrument zur Idealisierung der menschlichen Gestalt, dem beinahe keine Grenzen gesetzt waren. Ingres arbeitete sieben Jahre daran, das Gesicht von Mme Moitessier zu verfeinern, bis es – wenigstens in seinen Augen – endlich vollkommen war: reines Elfenbein und reine Form. Das Gesicht der echten Mme Moitessier war in der Zwischenzeit um sieben Jahre und zahlreiche Falten gealtert.

Je stärker das klassische Porträt idealisierte, desto grösser wurde der Graben zwischen dem Ideal und dem wirklichen Körper mit all seinen Fehlern und Mängeln. Sherman geht auf diesen Graben zu, verbreitert ihn und setzt ihre «Modelle» unbarmherzig mitten hinein. Ihre Serie verändert die klassische Porträtkunst, indem sie die Idealisierung auf den Körper des Modells zurückprojiziert und dann die daraus entstandenen Diskrepanzen untersucht. Die Idealisierung wird als ständige Erzeugung des Minderwertigen verstanden: Je mehr ein ideales Bild vom Körper abstrahiert und ihm entrisen wird, desto unvollkommener erscheint dieser. Jeder Schritt in Richtung Verschönerung, Veredlung und Ästhetisierung des Körpers findet anderswo seine Entsprechung in einem Schritt zum Grotesken hin.

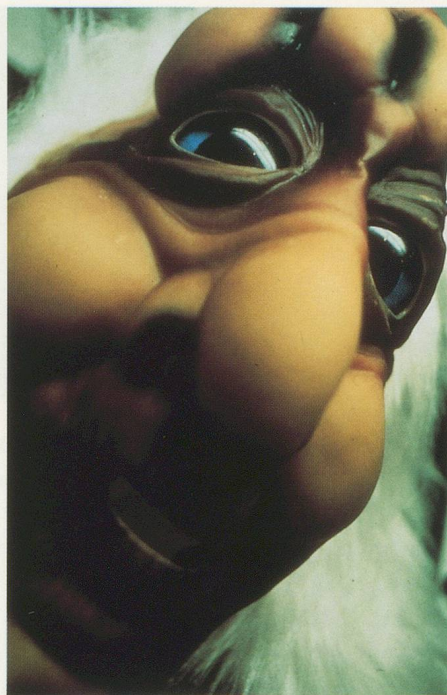
Betrachten wir einmal «La Fornarina» (NR. 205, 1989): Hier wird Raffaels Idealisierung des Modells zum Ausdruck gebracht, indem der abgebildeten jungen Frau ein zweiter Körper aufgebürdet wird,

der nichts mit ihrem eigenen zu tun hat. Er gleicht einem Brustharnisch, der der männlichen Phantasie entsprungen ist, und ist an ihren Schultern festgeschallt; die Schwellung ihres Leibes ist das Ergebnis einer ähnlichen männlichen Aufbüdung. Das Modell kann das Ideal nicht verinnerlichen, es bleibt eine äussere Schablone. Durch die Idealisierung, wie sie die Serie impliziert, erlebt sich das Ich als Prothese, als etwas, das mit Beigaben ausgestattet wird, die den Körper nicht nur verschönern, sondern auch entstellen oder verstümmeln. Mit untrüglicher Sicherheit zeigt Shermans Serie den Preis der Idealisierung auf: die Ablehnung und Erniedrigung, die das wirkliche Fleisch von der Gesellschaft erfährt.

Unsere Kultur, das wird hier deutlich, verlangt zwar von uns gewissermassen Anstand und Würde, eine aufrechte Haltung, welche die volle Zugehörigkeit zur Gesellschaft beweist, aber es gelingt uns nie vollständig, diesen gesellschaftlichen Bildern zu entsprechen. Der Versuch, dem Körper ein gesellschaftliches, erhabenes Bild des eigenen Ichs abzurufen, führt auch zur Erkenntnis, dass sich gewisse Aspekte des Körpers nicht in gesellschaftliche Vorstellungen umsetzen lassen.

Es scheint bedeutsam, dass Shermans historische Porträts beinahe im selben Zeitraum entstanden sind wie ihre Bilder des absoluten körperlichen Ekels, die «Erbrech»-Szenen. Man könnte zum Beispiel NR. 237 (1987/91) als eine andere Art von Porträt betrachten, nämlich als Bild eines Körpers, der aus der Sphäre der gesellschaftlichen Vorstellungswelt ausgestossen wurde. Diese bemerkenswerte Ikone des Abscheus und der Verwesung drückt wohl auf hyperbolische Art ein ganz alltägliches und ständig vorhandenes Gefühl aus: dass im Schatten des Bildes des idealen Körpers, das man als Mitglied der Gesellschaft übernehmen und verinnerlichen sollte, noch etwas anderes lauert: die Vorstellung, dass der Körper ein Ort geheimer Schrecken ist. Vielleicht nimmt es nicht gerade die dramatischen Ausmasse an, die das Bild zum Ausdruck bringt; das Gefühl gleicht möglicherweise eher einem ständigen, leisen Summen im Bewusstsein des täglichen Lebens. Man erkennt es sofort.

In der Anfangszeit des Fernsehens, als die Kameras noch viel weniger lichtempfindlich waren als



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 249, 1987-91, color photo, 53 x 35 1/2" /

OHNE TITEL NR. 249, 1987-91, Farbphoto, 134,6 x 90,2 cm.

heute, waren für die Aufnahmen derart grelle Bogenlampen nötig, dass die Nachrichtensprecher bizarr und übertrieben geschminkt werden mussten, damit sie auf dem Bildschirm normal aussahen. Gelbe und violette Fettschminke (man befand sich noch in der Ära des Schwarzweissfernsehens) wurde so dick aufgetragen, dass die Sprecher ausserhalb des Scheinwerferlichts in ihrer gewöhnlichen Kleidung wie Kabuki-Schauspieler aussahen. Bei Cindy Shermans historischen Porträts ist es ähnlich. Sie analysieren das Gesicht mit Hilfe von drei Begriffen: das Ideale, das Normale und das Groteske. Um als normale Bürger zu erscheinen, ist es nötig, dass wir im täglichen Leben unseren Körper ständig mit den klichschehaften Idealen unserer von der Vergangenheit geprägten Gesellschaft arrangieren. Wir nehmen dieses Arrangement als selbstverständlich hin, ja bemerken es kaum. Dennoch ist das Ganze äusserst seltsam. Die idealen Bilder, die wir zu assimilieren versuchen, haften auf unserem Körper wie fremdes Fleisch, wie Prothesen (deshalb betont die ganze Serie auch die Nahtstellen so stark, die Stellen, wo



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 244, 1991, Laminated color photograph, 49 x 72"/OHNE TITEL NR. 244, 1991,
Laminiertes Farbphoto, 124,5 x 182,9 cm.

eine Gummiglatze oder eine künstliche Nase mit der Stirn in Berührung tritt oder ein Stück Stoff auf ein anderes trifft). Das Gesicht verwandelt sich in eine entfernbare Maske wie in NR. 249. Oder wir erfahren unseren gesamten Körper als einen Gegenstand, der von aussen bedient wird wie die aufblasbare Puppe in NR. 231.

So betrachtet, macht die Serie deutlich, welchen weiten Weg Sherman seit Anfang der 80er Jahre zurückgelegt hat und um wieviel gründlicher sie nun die Phänomenologie des Gesichts herausarbeitet. In ihren früheren Bildern schien das Modell gänzlich und auf heitere Art aus gesellschaftlichen Klischees zu bestehen. Das war das postmoderne Subjekt, ein Gewebe aus Zitaten, ein vollständiges Verschwimmen von Bild und Identität. Hal Foster schrieb 1985 (indem er Baudrillard zitierte): «Ihre Werke zeigen, dass der Ausdruck des eigenen Ichs zu einem grossen Teil darin besteht, ein Modell zu kopieren, ja dass es in unserem charakteristischen Ich-Code 'keinen Imperativ mehr gibt, sich dem Modell oder der Beobachtung unterzuordnen: Du selbst bist das Modell'.»³⁾ In den UNTITLED FILM STILLS schlüpfte Sherman mit ihrem Körper mühelos in eine Unzahl von Persönlichkeiten und Rollen. Das Chamäleon-Ich entstand durch eine Art mühelose Osmose oder Mimesis. In Shermans neuesten Arbeiten sind die Modelle, denen sich das Ich unterordnet, weitaus anspruchsvoller: Sie fordern ein Pfund Fleisch (siehe NR. 244). Die Unterordnung des Ichs wird jetzt als brutaler, entstellender Vorgang

dargestellt. Ihre in jüngster Zeit entstandenen Bilder mögen weniger überschwänglich sein, doch sie sind durchdachter in bezug auf die Unbeständigkeit der Identifikation und auch in bezug auf die Gewalt, die nun im Kern jeder Handlung und jedes Moments der Identifikation aufscheint – die Gewalt des Ichs gegen seine Modelle, die es kolonisiert, überwältigt, niederreisst und dann fallenlässt, so wie Sherman ihre «alten Meister» kolonisiert und dann wieder fallenlässt, und auch die Gewalt, die mit dem Einfügen des Ichs in eine soziale Persönlichkeit verbunden ist, welche das Fleisch einzwängt wie eine Rüstung, eine Prothese oder eine eiserne Maske.

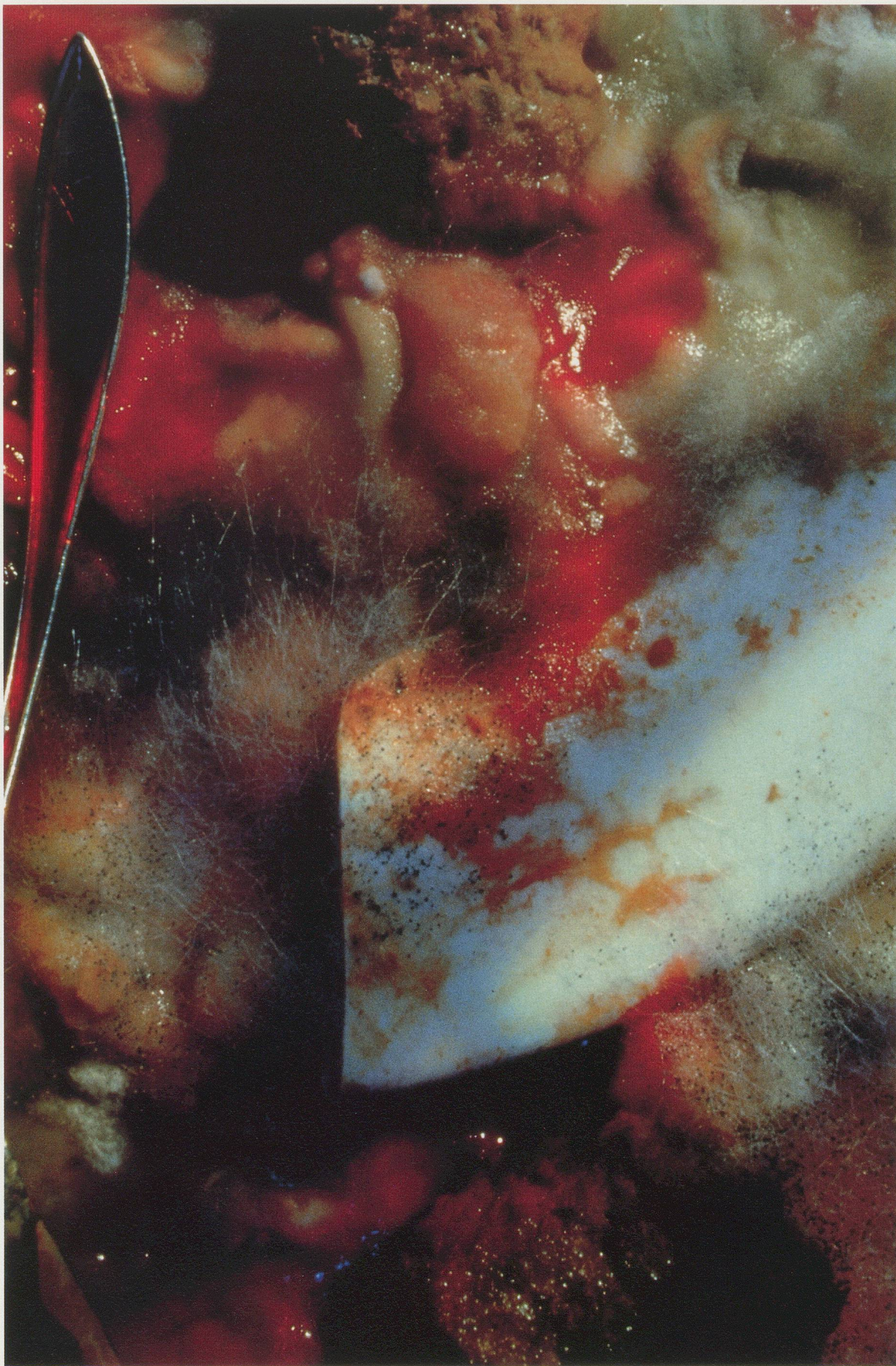
(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) In einer Kritik über die *Image Scavengers*-Photoausstellung (ICA Philadelphia, 1988), in der auch Werke von Sherman gezeigt wurden, bemerkte R. H. Cohen: «Die Generation, zu der diese Photographien gehören, und die darauffolgenden Generationen werden die schnellsten und bestinformierten Medienkonsumenten in der Kulturgeschichte unseres Landes hervorbringen. Dieses Publikum beweist beim Aufnehmen und Verstehen von medienbezogenen Botschaften dasselbe Geschick wie das Publikum im 16. oder 17. Jahrhundert beim Betrachten von komplizierten Ikonographien in Gemälden und Fresken.» *Print Collector's Newsletter*, XIV, Nr. 1 (März–April 1988), S. 58.

2) «Sie führt uns durch ein gutes Stück europäischer Kunstgeschichte, wie sie da mit ihrem benebelten Blick aus Sackleinen und Krinolinen hervorguckt, und stellt Dir vor, es ist auch bloss Hollywood-Pappe und -Schminke... Während Maler, die in einem lebendigen Dialog mit der Vergangenheit stehen, ohne Umschweife fallengelassen oder gönnerhaft als unangenehme Abnormitäten abgetan werden, wird Cindy Shermans Nachahmungswerk als originelle Interpretation der alten Meister gepriesen. Es sind Dinge wie diese, die im Kunstliebhaber den Wunsch wecken, einfach nach Hause zu gehen und sich die Decke über den Kopf zu ziehen.» Jed Perl, «Mixed media», *New Criterion* VIII, Nr. 8 (1. April 1990), S. 50–51.

3) Hal Foster, «The Expressive Fallacy», abgedruckt in *Recordings* (Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985), S. 75.

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 237, 1987-91, color photo, 90 x 60"/OHNE TITEL NR. 237, 1987-91, Farbphoto, 228,5 x 152,5 cm.



Cindy Sherman



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 149, 1985, color photo, 72 1/2 x 39 1/4 "/>OHNE TITEL NR. 149, 1985, Farbfoto, 184 x 125 cm.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 102, 1982, color photo, 49 x 24 7/8 INCHES TITEL NR. 102, 1982, Farbphoto, 124,5 x 61 cm.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 179, 1987, color photo, 73 1/4 x 49 1/4 "/>OHNE TITEL NR. 179, 1987, Farbphoto, 186 x 125 cm.

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 offensichtlich 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.

WILFRID DICKHOFF ist Kunstkritiker und Herausgeber von Kunstbüchern in Köln.

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, offenlie-

gende Selbstaüflöserkabel 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 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 lügt¹⁾, 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-

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 Sher-

man 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 Distanz-omanie 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, Farphoto, 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

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

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.



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.

SUITABLE FOR FRAMING: THE CRITICAL RECASTING OF CINDY SHERMAN

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU

In a celebrated essay on Henry James's novella *The Turn of the Screw*, the literary theorist Shoshana Felman demonstrated how much of the critical commentary about the work unconsciously echoes, parallels, or even reenacts the narrative problems and psychological questions it poses. In this regard, a number of recent laudatory essays on the work of Cindy Sherman evidence similar but, as I will suggest, revisionary relations to their subject. For unlike the mirroring tendencies of Jamesian commentary, the criticism of Sherman features a form of mirrored reversal, such that given elements of Sherman's work are effectively transposed into precisely what they put in question.¹⁾ Thus, for example, if Sherman's pictures have struck many viewers as centrally concerned with the problematics of femininity (as role, as image, as spectacle), more recent interpretation now finds them redolent with allusion to "our common humanity,"²⁾ revealing "a progression through the deserts of human condition [sic]."³⁾

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU is a photo critic and art historian. She teaches art history at the University of California, Santa Barbara. A book of selected essays, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, was published this spring by the University of Minnesota Press.

Such readings might well be characterized as inverted insofar as the most prominent and denaturalizing aspects of Sherman's pictures are either altogether elided and denied (thus enabling far more anodyne interpretations), or, more interestingly – if not perversely – metamorphosed into precisely what they aren't, as when Thomas Kellein closes his essay with the biblical quotation, "Skin for skin, yea, all that a man hath will he give for his life!" The work of a woman artist, whose work has long been preoccupied with constructions of femininity, is here textually dispatched with an exclamatory invocation to the masculine.

Of course one might well respond to such criticism by demonstrating how the authors have somehow gotten it wrong. Surely if there is anything unambiguous about Sherman's work in its entirety it is the refusal of the equation man = human. Nevertheless, I prefer to see, as did Felman, a certain method in the madness. Accordingly, I want to consider what stakes – psychological, aesthetic, material – might conceivably underpin these celebratory recastings. To do so, however, it is useful to recall that the major critical writing on Cindy Sherman from, say, 1978 to the early eighties had two primary axes. On the one hand, a corpus of explicitly feminist texts, exemplified by Judith Williamson's 1983 "Images of 'Woman'."⁴⁾ For feminists, Sherman's work was not only immediately recognizable as major art whose motifs and thematics converged

with those which feminist theory was addressing, but perhaps more importantly, it could also be seen as a tributary to that project. In this respect, it is clear that artists whose principal themes devolved on questions of difference, sexuality, and gender (whether self-proclaimed feminists or not, whether male or female, whether essentialist or anti-essentialist) were – and are – part of a collective project in which artist, critic, theorist, and feminist are discursively joined. Furthermore, while mass culture (as image bank, as ideology, and as cultural problematic) had been the stock in trade of much contemporary art at least since Pop, from the beginning Sherman grasped the particular density and specificity of relations between mass culture and femininity. For many, Sherman's importance was therefore inseparable from the analyses – and the challenge – of feminist work on representation.

On the other hand, the earliest serious consideration of Sherman's work was animated by the most rigorous formulations of a deconstructive and oppositional postmodernism; I refer here specifically to the texts of Douglas Crimp, especially the essay "Pictures" which accompanied the exhibition of the same title that he curated in 1978.⁵⁾ There were, as well, critics such as the late Craig Owens, who incorporated both approaches, acknowledging those aspects of Sherman's production that dealt with issues of femininity for feminism and those aspects of her work that raised the kind of questions so provocative to Crimp; the epistemological status of photography and its dialectic of presence and absence, narrative, the politics of representation, the rejection of painting, the death of the author, the conditions of postmodernism, and so on.⁶⁾ It is not my intention to argue here for the primacy of one approach over the other, but rather, to reinstate the terms by which Sherman's work was initially made critically visible, which is to say, within theoretical frameworks that insisted on its aesthetic and its sexual politics.

By the time of her 1987 one person show at the Whitney Museum, if not before, Sherman was firmly established as a central figure in the art world, having, *mutatis mutandis*, decisively escaped the marginality of a category such as "critical or oppositional postmodernism," much less "feminist art." This escape was effected not because her work had become in any way less potent or highly charged; on the contrary, her work could be, and frequently was, even more uncompromising, more assaultive, more disturbing than the justly famous FILM STILLs of 1977–1980. Rather, within the interlocking activities and discourses that propelled Sherman to major artist status, a new critical framework was galvanized; a second tier, as it were, of critical commentary. Produced, for the most part, by art journalists such as Gerald Marzorati, newspaper critics such as Andy Grundberg, and museum cura-

tors such as Lisa Phillips, an apparatus of publicity replaced an apparatus of criticism." More to the point, these successive approaches to Sherman's pictures were as much invested in Sherman's not being perceived as concerned with aesthetic or sexual politics as earlier commentators had been invested in affirming the opposite. The Whitney Museum catalogue is in this respect an interesting gauge of the degree to which Sherman's work had, by 1987, already been substantially critically recast. While it is hardly surprising to discover that neither Peter Schjeldahl nor Lisa Phillips have a single word to say about feminism (might not this have been, as well as T.V. and movies, an influence on the artist?), feminist art practice, or the specific issues involved in the mass media's representations of femininity, one is nonetheless struck by the very force of this avoidance. It is, for example, nowhere stated in either essay that Sherman's pictures were at that date exclusively concerned with what might be termed woman-as-image, as though the act of exhaustively restaging an image repertoire of feminine types was an entirely adventitious or arbitrary aspect of Sherman's project.⁷⁾ It is in Schjeldahl's essay, however, where one encounters the tendency to inversely mirror the terms that Sherman's work sets up. Thus, if Sherman's heroines (with or without elaborate *mise-en-scènes*) function like psychical lures, soliciting subjective mechanisms of narrative, psychological, or sexual projection, it is surely because the point is to make those projections available to conscious analysis. Without this critical dimension, one might just as well be Helmut Newton. Schjeldahl's essay, however, enacts the projection as though it were real:

"I am interested to note that I automatically assume, without knowing, that the photographer of the 'film frames' was always male. As a male, I also find these pictures sentimentally, charmingly, and sometimes pretty fiercely erotic: I'm in love again with every look at the insecure blonde in the nighttime city... I am responding to Sherman's knack, shared with many movie actresses, of projecting female vulnerability, thereby triggering (masculine) urges to ravish and/or protect."⁸⁾

This more or less eroticized relation to the image is frequently to be encountered in Sherman's male critics; for example, Thomas Kellein and Arthur C. Danto both include in their essays rather feverish descriptive litanies of their preferred Sherman characters in which projection is given free reign, but where critical analysis is nowhere in evidence. This form of reverse mirroring is particularly evident in Danto's discussion of what he is pleased to call "The Girl" – *the dramatis persona* within the stills. Unnoticed or in any case unremarked is the fact that Sherman does not just "do" the girl. Also populating the stills are middle-aged matrons, squalid *Hausfrauen*, and – patriarchal euphemism

par excellence – women of a certain age. That such types become critically invisible grimly parallels their invisibility in real life. But the enthusiasm that “The Girl” prompts in Danto’s essay, and analogous passages in Schjeldahl and Kellein, suggests that when confronted with a deconstruction of mythic femininity, these writers must compensate by shoring up or recuperating precisely the fantasies which Sherman’s stills attempt to destabilize.

If the phantasmatic femininity that Sherman exhaustively stages is renaturalized in such texts, it is no doubt a foregone conclusion that a related critical move will be to minimize, if not deny, any feminist intent in the work. Hence, the availability of Sherman’s pictures for feminist readings is glossed in the glass darkly of Danto’s text with the baffling proviso, “her work has had a special interest for feminists who subscribe to the view that women do not hold theories but tell stories, whose way of representing the world is essentially narrativistic.”⁹⁾ While Sherman’s use of narrative is, in fact, profoundly connected to feminist theory (one thinks here, for example, of Laura Mulvey’s observation that “sadism demands a story”) it is also significant that Danto feels compelled to caution the reader that “Even so, the stills are not in my view merely feminist parables.”

If one aspect of Sherman’s critical recasting mandates the repression of feminism as a term in criticism, this must be understood as the necessary cost of making Sherman a universal artist whose very stature requires that her work transcend the particularity or specificity of femininity. Hence, the critical investment in claiming her work for a nondifferentiated human condition: “The hypnotic women of the ‘horizontal’ strike beneath the personality and gender, almost beneath humanity. Their reveries are like so many viewpoints on the darkest sensations, and the terror, of existing.”¹⁰⁾ It is in Danto’s essay, however, that the mechanisms by which femininity becomes humanity are most clearly displayed. Here, the specificity of Sherman’s subject (the image of femininity within the visual codes of B films or *film noir*) is magisterially subsumed under the rubric of universalism:

“And with her breakthrough to the still, everything came together for Sherman: a oneness with her means, a oneness with her culture, a oneness with a set of narrative structures instantly legible to everyone who lives in this culture, and so a oneness with her presumed audience... The still has given her a way into the common cultural mind, obliterating the distances between her self and our selves, and between self and self among us.” (p. 13)

The Family of Man rhetoric which Danto employs operates quite clearly to obscure the salient fact that it is femininity, and not humanity, that is Sherman’s chosen domain. After all, it is not anxious or apparently menaced men that Sherman

photographed on dark streets, nor did she depict men lying, tearful and distressed, on various floors or beds. And these pious humanist evocations of oneness, (for example, “the common cultural mind,” “self and self among us”) and the concomitant assertion that Sherman’s work fosters a communal closeness between “her self” and “our selves” are equally predicated on an interpretive reversal. For if, as Danto elsewhere acknowledges, one of Sherman’s tactics in the stills (and indeed in all her work) is the consistent withholding of an authentic “self,” a perpetual denial of autobiographic presence, on what basis is this communion of selves taking place? While Sherman is equally adept at exposing masculine masquerade – masculinity as masquerade – as in her Masterpiece Theater excursion on the history of Western portraiture, the bulk of her work until now has been constructed as a theater of femininity as it is formed and informed by mass culture. Far from sustaining a sentimental notion of human collectivity and oneness, Sherman’s pictures insist on the aporia of feminine identity, indeed, of identity *tout court*, represented in her pictures as a potentially limitless range of masquerades, roles, projections. Danto’s text is additionally concerned to sanitize the mass cultural forms that Sherman exploits; another wish-fulfilling reversal. Sherman’s appropriation of mass media forms is anything but confirming or parodic; they rarely induce laughter. To interpret her use of the film still as a salutary embrace of a medium that “obliterat[es] the distance between her self and our selves, and between self and self among us” is to effectively deny any possibility of conflict, alienation or opposition in either Sherman’s (or our) relation to “her culture.”

If Schjeldahl’s and Danto’s essays can discover and celebrate a humanism that Sherman’s work categorically denies, and project an affirmative relation to the media that she investigates, another example of mirror reversal can be found in Ingrid Sischy’s startling perception that Sherman’s pictures exist on a continuum with Victorian art photography. Her specific example is Lady Clementina Hawarden, who for a period of time (1857–1865) took photographs of her daughters in “fancy dress” (not masquerade). Sischy’s meandering *New Yorker* essay, entitled “Let’s Pretend,” is implicitly concerned to ratify the major status of both women as photographers. Such an argument must therefore repress the antithetical terms that underpin, on the one hand, the ethos of Victorian art photography, and on the other, postmodern uses of the medium. The critical revision at work here is rooted in the desire for a tradition, albeit one that can be claimed for women. Despite the fact that Hawarden employed models for her pictures, and Sherman employs herself; despite the fact that Hawarden’s pictures fetishize the entirely conventional feminin-

ity that they stage while Sherman's, if anything, are relentlessly de-fetishizing; despite the fact that Hawarden's photographs are moored in pictorialist aestheticism, and Sherman's in the cultural landscape of postmodernism, Sischy's text, confronting rupture, reflects back continuity, a commonality of vision and experience – derived from “dressing up.”

“But the similarities between the photography of Sherman and Hawarden raised questions. Is it the dressing up that makes the pictures by both these women so powerful? Is that what's so haunting about what they do? And in the idea of dressing up is there something especially meaningful to women? “. . . to take away the specificity of what Sherman and Hawarden have created with dressing up is to drain their work of its impact, and to miss what is perhaps the most meaningful implication of their connection. Together, they suggest how dressing up could be used as a thread to weave in and out of the history of photography in order to help find what has been missing: the presence of women.”¹¹⁾

While the absence of women from photographic history is certainly to be deplored and if possible, rectified, such a linkage is nonetheless entirely spurious. What is at stake in Sischy's text is the desire to imagine a tradition (female “authors,” feminine preoccupation with dressing up as a transhistorical and unifying thematic, the shared photographic medium as itself a guarantee of filiation) that collapses the oppositions, ruptures, and contestations that Sherman's work poses with respect to, variously, the ideology of art photography, conventionalized notions of femininity, and last but hardly least, the integrity and authenticity of photographic images of the feminine. To read out from Hawarden's and Sherman's work a thematic connection is to invert quite literally the historic (and political) distinction between the visual production of romantic notions of femininity and their active subversion. Not for nothing has Sherman employed carapace-like simulacra of breasts and buttocks in her pictures, and not for nothing do so many of her series batten on those forms of mass culture in which femininity has been most problematically

figured. Just as Danto's essay duly registers an inventory of feminine types but reflects back “a deep human essence,” so too does Sischy's acknowledge that Hawarden's and Sherman's pictures are “like images you find in ‘before’ and ‘after’ narratives” – in this case, the narrative of women before and after they publicly took the matter of their lives into their own hands,” but immediately concludes, “There's a tie between their photographs which connects them as surely as an umbilical cord.” (p. 87)

As Sischy herself concedes elsewhere in her essay, for good or for ill, art works do not speak for themselves. Art objects enter the world embedded in and subsequently subject to a dense matrix of discourses and determinations, including, but not limited to, art criticism. Works of art are also “framed” in myriad ways: literally (or not) on the wall, architecturally, institutionally, and discursively. That Sherman and her pictures should now be critically framed in terms that cast her either as Universal Artist plumbing the trackless wastes of the “human condition,” or as art-world Madonna (re)purveying femininity as spectacle, depends on the distortion or repression of the most destabilizing, denaturalizing, and subversive elements of her work. In this regard, it is significant that the nastiest and most aggressive of her series have received proportionally the least commentary. That Cindy Sherman has achieved, *mirabile dictu*, Major Artist Status, is certainly to be celebrated by all those, like myself, for whom her work has been of immense importance and continued fascination. Nevertheless, the terms of this recent critical revision are hardly cause for rejoicing. In ascending to that pantheon where, as we all know, genius has no gender, what gets deflected in the criticism, when not relegated to critical oblivion altogether, are all those elements in the work that constitute its *d i f f e r e n c e*. Only then it seems is an art so integrally bound to devalued secondary terms (masculine/feminine, high culture/mass culture, painting/photography, appearance/essence, and last, but hardly least, presence/absence) deemed definitely, and triumphantly, suitable for framing.

1) A conspicuous exception to the critical revisions discussed here will be Laura Mulvey's forthcoming essay on Sherman for *The New Left Review*.

2) Arthur C. Danto, “Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills,” in *Untitled Film Stills: Cindy Sherman*, Munich, Schirmer/Mosel, and New York, Rizzoli, 1990.

3) Thomas Kellein, “How difficult are portraits? How difficult are people!,” *Cindy Sherman*, exhibition catalogue, Kunsthalle Basel, 28 March – 20 May 1991.

4) Judith Williamson, “Images of ‘Woman’,” *Screen Education*, Nov.–Dec. 1982, pp. 102–116.

5) Douglas Crimp, “Pictures,” *October* 8, Spring 1979, “The Photographic Activity of Postmodernism,” *October* 15, Winter 1981; “Appropriating Appropriation,” *The Image Scavengers*, exhibition

catalogue, Philadelphia, ICA, 1982.

6) Craig Owens, “The Discourse of Others,” in Hal Foster, ed. *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press, 1983; “From Work to Frame,” in *Implosion*, exhibition catalogue, Stockholm, Moderna Museet, 1987.

7) The important distinction between an analysis of images of women as opposed to an analysis of woman as image was first made by the British art historian Griselda Pollock.

8) Peter Schjeldahl, “The Oracle of Images,” *Cindy Sherman*, exhibition catalogue, The Whitney Museum of American Art, p. 7, 1987.

9) Danto, *op. cit.*, p. 10.

10) Schjeldahl, *op. cit.*, p. 9.

11) Ingrid Sischy, “Let's Pretend,” *The New Yorker*, May 6, 1991, p. 96.



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 120, 1983, color photo, 23¹/₂ x 21³/₄" / OHNE TITEL NR. 120, 1983, Farbphoto, 60 x 55,2 cm.

IN DEN RAHMEN PASSEND: KRITIK UND ROLLENTAUSCH BEI CINDY SHERMAN

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU

In einem berühmten Aufsatz über die Novelle *The Turn of the Screw* von Henry James hat die Literatur-Theoretikerin Shoshana Felman gezeigt, in welchem Ausmass der kritische Kommentar zu diesem Werk unbewusst die Erzählproblematik und psychologischen Fragen, die es stellt, selbst widerspiegelt, nachahmt, ja sogar übernimmt. In diesem Sinne verrieten in letzter Zeit einige lobende Besprechungen des Werks von Cindy Sherman einen ähnlichen, aber – wie ich zeigen möchte – verdrehenden Bezug zu ihrem Thema. Denn im Gegensatz zum spiegelbildlichen Kommentar über Henry James produziert die Sherman-Kritik eine Form von gespiegelter Umkehrung, bei der Elemente des besprochenen Werks in genau das umgewandelt werden, was sie in Frage stellen.¹⁾ So sahen beispielsweise viele Betrachter in Shermans Bildern die Problematik der Weiblichkeit (als Rolle, Bild, Spektakel) behandelt, während die Interpretation neuerdings lauter Hinweise auf «unser aller Menschsein»²⁾ entdeckt, in denen sich «eine Wanderung durch die Niederungen des Menschseins [sic]» niederschlägt.³⁾

Solche Interpretationen können zweifellos als Umkehrung gelten, denn ausgerechnet die hervorstechendsten und zugleich befremdendsten Aspekte der Bilder von Sherman werden auf diese Weise schlicht verleugnet (was weiterer Vernebelung nur Vorschub leistet) bzw. – interessanter noch,

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU ist Photo-Kritikerin und Kunsthistorikerin. Sie lehrt Kunstgeschichte an der University of California in Santa Barbara. Ein Band mit ausgewählten Aufsätzen erschien im letzten Frühjahr in der University of Minnesota Press unter dem Titel *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*.

um nicht zu sagen noch perverser – in genau das verwandelt, was sie nun wirklich nicht sind. Ein Beispiel dafür liefert Thomas Kellein, der sein Katalogvorwort mit einem Bibelzitat schliesst: «Haut für Haut! Es gibt doch der Mensch alles, was er hat, für sein Leben hin!» Das Werk einer Künstlerin, das sich lange Zeit um die Konstruktion der Weiblichkeit gedreht hat, wird hier mit einem ungenierten Rückgriff auf Männliches erledigt.

Natürlich könnte man auf solcherlei Kritik reagieren, indem man aufzeigt, wo die Autoren etwas falsch verstanden haben. Wenn an Shermans Bildern irgend etwas eindeutig ist, dann ist es ihre Ablehnung der Gleichung Mensch = Mann. Dennoch ziehe ich – wie Felman – die Auffassung vor, dass der Wahnsinn Methode hat. Und ich möchte gern herausfinden, auf welchem – psychologischen, ästhetischen, materiellen – Fundament solch generöser Rollentausch basiert. Zu diesem Zweck sollten wir bedenken, dass die Sherman-Kritik von ca. 1978 bis zum Beginn der achtziger Jahre sich vor allem auf zwei Hauptfeldern abspielte. Da gab es einmal die Gruppe der ausgesprochen feministischen Texte, deren hervorstechendstes Beispiel «Images of 'Woman'» Judith Williamson 1983 lieferte.⁴⁾ Den Feministinnen galt Shermans Arbeit nicht nur als Kunst mit Motiven und Themen aus der feministischen Theorie, sondern, vielleicht wichtiger noch, als vorantreibender Teil davon. Von dieser Warte aus waren – und sind – Künstler, deren Thematik sich hauptsächlich um Fragen der Differenz, der Sexualität und der Geschlechtszugehörigkeit drehte (ganz gleich ob es sich dabei um selbsternannte Feministinnen handelte oder nicht, ob männlich oder weiblich, ob Essentialisten oder Anti-Essentialisten), Teil eines kollektiven Projekts, das Künstlerinnen und Künstler, Kritikerinnen und Kritiker, Theoretikerinnen und Theoretiker und Feministinnen in einen gemeinsamen Diskurs ein-

band. Und während die Massenkultur (als Bilderfundus, Ideologie und kulturelle Problematik) spätestens seit Pop der zeitgenössischen Kunst als Repertoire diente, griff Sherman von Anfang an die besonders enge Beziehung zwischen der Massenkultur und der Rolle der Frau auf. Für viele war denn auch Shermans Bedeutung gekoppelt mit der Analyse – und Herausforderung – feministischer Arbeit über die Repräsentation.

Andererseits wurde die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Werk von Cindy Sherman durch die äusserst rigorosen Formulierungen eines dekonstruktiv-oppositionellen Postmodernismus angeregt. Ich beziehe mich hier vor allem auf die Texte von Douglas Crimp, besonders seinen Aufsatz «*Pictures*», der 1978 zur gleichnamigen, von ihm betreuten Ausstellung erschien.⁵⁾ Und dann gab es auch Kritiker, wie den verstorbenen Craig Owens, der beide Ansätze miteinander verband. Er würdigte sowohl jene Aspekte bei Sherman, die aus der Frauenproblematik für den Feminismus sprachen, als auch jene Elemente, die die für Crimp so provokanten Fragen erhoben: den epistemologischen Status der Photographie sowie ihre Dialektik von Präsenz und Abwesenheit, das Narrative, die Strukturen der Repräsentation, die Ablehnung der Malerei, das Ende der Autorenschaft, die Bedingungen der Postmoderne und so weiter.⁶⁾ Es geht mir nicht darum welcher dieser Standpunkte nun der richtige sei, sondern vielmehr um eine Rekonstruktion der Umstände, unter denen Shermans Werk ursprünglich im Spiegel der Kritik erschien, das heisst eine Rekonstruktion des theoretischen Rahmens, der auf seinen ästhetischen und sexuellen Implikationen bestand.

Als Sherman 1987 ihre Einzelausstellung im Whitney Museum bestritt, spielte sie bereits eine ebenso unangefochtene wie zentrale Rolle in der Kunstwelt und war – *mutatis mutandis* – der Marginalität von Kategorien wie «kritischer oder oppositioneller Postmodernismus» sicher entronnen, und noch sicherer der Kategorie «feministische Kunst». Das lag nicht daran, dass ihr Werk in irgendeiner Weise an Nachdruck oder Gehalt verloren hätte; vielmehr konnte sie sich noch kompromissloser, aggressiver und irritierender zeigen als in den völlig zu Recht berühmten *FILM STILLS* von 1977–1980 – und tat es auch oft. Doch innerhalb der ineinandergreifenden Aktivitäten und Diskurse, die Sherman zur wichtigen Künstlerin beförderten, hatte sich ein neuer Rahmen der Kritik herausgebildet, Kritik im zweiten Glied sozusagen. Weitgehend bedient von Kunstjournalisten wie Gerald Marzorati, Zeitungskritikern wie Andy Grundberg und Museumskuratoren wie Lisa Phillips, hatte der Apparat der Öffentlichkeit den der Kritik abgelöst. Genauer gesagt, dieser Zugang zu Shermans Bildern legte genauso grossen Wert darauf, dass Sherman nicht ästhetischer oder sexueller Problematik

zugewandt war, wie frühere Kommentatoren sich bemühten, das Gegenteil zu behaupten. Der Katalog des Whitney Museums ist insofern ein interessantes Barometer für das Ausmass, in dem sich der Rollenwechsel der Sherman-Kritik bereits 1987 vollzogen hatte. Es dürfte zwar kaum überraschen, dass weder Peter Schjeldahl noch Lisa Phillips auch nur ein einziges Wort verloren über Feminismus (wie sollte der – ebenso wie Fernsehen und Film – ohne Einfluss auf die Künstlerin geblieben sein?), über feministische Kunstpraxis oder über die speziellen Probleme der Repräsentation der Frau in den Massenmedien; erstaunlich ist aber doch, mit welcher Rigorosität diese Auslassung betrieben wurde. So wird beispielsweise in keinem Text erwähnt, dass Shermans Bilder damals ausnahmslos um das Thema der Frau-als-Abbild kreisten, als wäre die permanente Beschwörung eines Bild-Repertoires weiblicher Typologie ein völlig nebensächlicher oder zufälliger Aspekt in Shermans Arbeit.⁷⁾ Dagegen zeigt Schjeldahls Aufsatz einen deutlichen Hang, die Shermanschen Entwürfe in der Reflexion zu verdrehen. Wenn beispielsweise Shermans Heldinnen (mit oder ohne ausgeklügeltem Szenarium) als psychischer Köder, als lockend-subjektive Mechanismen der erzählerischen, psychologischen oder sexuellen Projektion funktionieren, dann sicherlich deshalb, weil auf diese Weise die Projektionen der bewussten Analyse zugänglich gemacht werden sollen. Ohne diese kritische Dimension gäbe es keinen grossen Unterschied zu Helmut Newton. Schjeldahl stellt in seinem Aufsatz die Projektion jedoch so dar, als wäre sie real:

«Ich stelle fest, dass ich interessanterweise – ohne es zu wissen – immer ganz automatisch davon ausgehe, dass der Photograph der *FILM STILLS* ein Mann war. Und zwar als Mann. Und ich finde diese Bilder anrührend, bezaubernd, ja manchmal geradezu glühend erotisch: Jedesmal verliebe ich mich neu in die ängstliche Blondine auf der nächtlichen Strasse... Ich fühle mich angesprochen von Shermans Raffinesse, mit der sie wie viele Schauspielerinnen weibliche Verletzlichkeit demonstriert und damit den (männlichen) Wunsch, zu vergewaltigen und/oder zu beschützen, weckt.»⁸⁾

Diese mehr oder weniger erotisierte Beziehung zum Bild findet sich häufig bei den männlichen Sherman-Kritikern. Thomas Kellein und Arthur C. Danto beispielsweise zählen beide in geradezu leidenschaftlicher Beschreibung die von ihnen bevorzugten Sherman-Rollen auf und lassen ihrer Projektion ungenierten Lauf; von kritischer Analyse ist unterdessen nichts zu lesen. Dieser Art von Spiegelung begegnen wir besonders in Dantos Darstellung der von ihm süffisant «*The Girl*» genannten *dramatis personae* in den *FILM STILLS*. Unbemerkt, oder doch zumindest unerwähnt bleibt die Tatsache, dass Sherman ja nicht nur «auf Mädchen

macht». In den *Stills* kommen ebenso mittelalte Matronen, schmuddelige Hausfrauen und – patriarchalischer Euphemismus par excellence – auch Frauen im gewissen Alter vor. Dass dem Kritiker-auge solche Typen entgehen, entspricht auf gnadenlose Weise deren Unsichtbarkeit im wirklichen Leben. Doch die Begeisterung über «The Girl» in Dantos Aufsatz sowie entsprechende Textpassagen bei Schjeldahl und Kellein zeigen, dass diese Autoren auf die Demontage mythenhafter Weiblichkeit reagieren, indem sie genau jene Phantasien entwickeln, die Shermans *Stills* aus den Angeln zu heben versuchen.

Wenn die fanatasmatische Weiblichkeit, die Sherman nach allen Regeln der Kunst inszeniert, in solchen Texten wieder auflebt, dann drängt sich der Schluss auf, dass die Kritik wohl dazu neigt, jegliche feministische Intention der Arbeit zu schmälern, um nicht zu sagen, ganz zu leugnen. So wird die feministische Lesart von Shermans Bildern bei Danto mit herablassendem Ton ins nebulöse Abseits geschoben: «Ihre Arbeit interessierte vor allem Feministinnen, die davon ausgehen, dass Frauen keine Theorien entwerfen, sondern Geschichten erzählen und die Welt im wesentlichen narrativ darstellen.»⁹⁾ Shermans erzählerischer Ansatz steht tatsächlich in engem Bezug zur feministischen Theorie (wenn man zum Beispiel an Laura Mulveys Beobachtung denkt, dass «Sadismus eine Geschichte braucht»); zugleich ist es aber auch bezeichnend, dass Danto sich zur Warnung an den Leser bemüssigt fühlt, dass «trotzdem in meinen Augen die *Stills* nicht bloss feministische Parabeln» sind.

Wenn ein Aspekt im Rollenwechsel der Sherman-Kritik die Unterdrückung des Feminismus als kritischen Bezugspunkt ausweist, dann ist das wohl der Preis dafür, Sherman zu einer *u n i v e r s e l l e n* Künstlerin zu machen, deren Position verlangt, dass die Arbeit die Besonderheit des Weiblichen hinter sich lässt. Daher das Bemühen der Kritik, das Werk im Licht undifferenzierten Mensch-Seins erscheinen zu lassen: «Die hypnotischen Frauen in der 'Horizontale' zielen unter die Gürtellinie von Persönlichkeit und Geschlecht, ja fast der Menschlichkeit. Ihre Träumereien geben den Blick frei auf düsterste Lebensnot.»¹⁰⁾ Doch gerade in Dantos Aufsatz sind jene Mechanismen, die aus Weiblichem Menschliches machen, überdeutlich. Die Besonderheit von Shermans Thema (das Bild der Frau in der Sprache des *B-Movies* und des *Film Noir*) wird hier erbarmungslos in die Rubrik des Universalismus gepfercht:

«Mit dem Durchbruch zum Still kam für Sherman alles zusammen: der Einklang mit ihrer Methode, der Einklang mit ihrer Kultur, der Einklang mit einer Art von Erzählstruktur, die für jeden, der in dieser Kultur lebt, verständlich ist, der Einklang mit ihrem Betrachter... Das Still hat ihr

den Zugang ins allgemeine Kulturbewusstsein geöffnet und die Unterschiede zwischen ihrer Person und der unseren ausgelöscht, zwischen ihrem eigenen Ich und dem Ich in der Gruppe.» (S. 13)

Dantos Rhetorik unter dem Motto «wir sind doch alle Menschen» verschleiert den springenden Punkt bei Sherman: dass es in ihrer Arbeit nämlich um Weiblichkeit und nicht um Menschlichkeit geht. Schliesslich sind es keine ängstlichen oder offensichtlich bedrohte Männer, die Sherman da auf dunklen Strassen photographiert, und es sind auch keine Männer, die tränenüberströmt, gepeinigt auf Böden und Betten liegen. Und diese humanistisch-fromme Beschwörung des Einklangs (mit dem «allgemeinen Kulturbewusstsein» zum Beispiel oder zwischen «ihrem eigenen Ich und dem Ich in der Gruppe») sowie die damit einhergehende Versicherung, Shermans Werk fördere den Zusammenschluss zwischen «ihrer Person und der unseren», basieren ebenfalls auf einer verdrehten Interpretation. Denn wenn Shermans Taktik in den *Stills* (wie eigentlich in ihrer gesamten Arbeit) nach Dantos eigener, an anderer Stelle geäusserten Meinung darauf hinausläuft, dass sie ihr wahres «Ich» heraushält und autobiographische Präsenz in jedem Fall vermeidet, dann fragt man sich, auf welcher Basis diese Vereinigung der Personen eigentlich stattfinden soll. Sherman weiss wohl auch die männliche Maskerade – Männlichkeit als Maskerade – vorzuführen, so zum Beispiel in ihrem meisterhaft inszenierten Exkurs in die Geschichte westlicher Portrait-Kunst. Aber der grösste Teil ihrer bisherigen Arbeit war doch eine Inszenierung jener Frauenrolle, wie sie die Massenkultur prägt und vermittelt. Weit entfernt von der sentimentalischen Vorstellung menschlichen Gemeinsinns und Einklangs insistieren Shermans Bilder auf der Verlorenheit weiblicher Identität, ja auf der Identität schlechthin, die in ihren Bildern als letztlich endlose Reihe von Masken, Rollen und Projektionen aufscheint. Dantos Text beschönigt darüber hinaus jene Formen der Massenkultur, die Sherman ausschachtet: auch dies eine Umkehrung durch Wunschdenken. Shermans Aneignung von Formen der Massenmedien ist alles andere als Bestätigung oder Parodie; selten reizen sie zum Lachen. Ihren Umgang mit dem Filmstandbild als dankbares Aufgreifen eines Mediums darzustellen, das «die Unterschiede zwischen ihrer Person und der unseren auslöscht, zwischen dem eigenen Ich und dem Ich in der Gruppe», stellt jeden möglichen Konflikt, jede Entfremdung oder Widersprüchlichkeit in Shermans (oder unserem) Bezug zu «ihrer Kultur» in Abrede.

Während Schjeldahl und Danto bei Sherman eine Menschlichkeit entdecken und rühmen, die ihr Werk kategorisch verneint, und einen affirmativen Bezug zu jenen Medien ausmachen, die sie untersucht, wartet Ingrid Sischy mit noch einer weiteren Spielart der Umkehrung auf; sie kommt zu der

merkwürdigen Auffassung, dass Shermans Bilder auf einer Linie mit viktorianischer Kunstphotographie liegen. Sie führt als Beispiel Lady Clementina Hawarden an, die eine Zeitlang (1857–1865) Photos von ihren Töchtern in «Phantasie-Kleidern» (nicht Maskierung) machte. In Sischys nebulösem Aufsatz «Let's Pretend» im *New Yorker* geht es eigentlich darum, die Bedeutung beider Frauen als Photographinnen zu bestätigen. Derlei Argumentation muss daher jene antithetischen Positionen unterdrücken, die, einerseits, den Ethos viktorianischer Kunstphotographie untermauern und, andererseits, den postmodernen Umgang mit dem Medium. Dieser kritische Ansatz basiert auf dem Wunsch nach Tradition, wiewohl nach einer Tradition, die für die Frau zu reklamieren wäre. Trotz der Tatsache, dass Hawarden Modelle für ihre Bilder verwendete und Sherman sich selbst; trotz der Tatsache, dass Hawardens Bilder die absolut konventionelle Weiblichkeit, die sie vorführen, fetischisieren, während Shermans Bilder die Fetischisierung in jeder Hinsicht unterlaufen; und trotz der Tatsache, dass Hawardens Photos in bildnerischem Ästhetizismus verankert sind und Shermans Bilder in der Kulturlandschaft der Postmoderne, behauptet Sischys Text im Angesicht des Bruchs Kontinuität, eine Gemeinsamkeit der Sicht und der Erfahrung, die aus dem «Verkleiden» kommt.

«Doch die Ähnlichkeit zwischen den Photos von Sherman und Hawarden warf Fragen auf. Ist es die Verkleidung, die den Bildern beider Frauen soviel Kraft verleiht? Ist das auch das Verwirrende an ihrem Tun? Und hat die Idee des Verkleidens für Frauen eine besondere Bedeutung?

... ohne die Eigenart, die Sherman und Hawarden mit der Verkleidung erzielen, hätte das Werk eine ganz andere Wirkung; das ist vielleicht das Wichtigste an der Verbindung zwischen den beiden. Beide zusammen geben einen Hinweis darauf, wie man anhand der Verkleidung als rotem Faden durch die Geschichte der Photographie finden kann; was darin fehlt: die Präsenz der Frau.»¹¹⁾

Zwar ist das Fehlen der Frau in der Geschichte der Photographie sicher bedauerlich und auch nach Möglichkeit zu korrigieren. Doch eine solche Verknüpfung ist völliger Unfug. Hinter Sischys Text steckt der Wunsch nach einer Tradition (weibliche «Autoren», weibliche Beschäftigung mit der Verkleidung als transhistorisches und verbindendes Thema, das gemeinsame photographische Medium an sich als Herkunftsnachweis), in der jene Gegensätze, Brüche und Widersprüche sich verwischen, die Shermans Arbeit gerade wechselvoll aufgreift, bezogen auf die Ideologie der Kunstphotographie, die konventionalisierten Vorstellungen von Weiblichkeit und nicht zuletzt auf die Integrität und Authentizität des photographischen Abbildes der Frau. Aus Hawardens und Shermans Arbeiten eine thematische Verbindung herauszulesen bedeutet

eine komplette Verdrehung der historischen (und politischen) Unterscheidung zwischen dem romantischen Bildentwurf von der Frau und dessen aktiver Untergrabung. Nicht umsonst hat Sherman Plastik-Imitate von Brüsten und Hinterteilen in ihren Bildern verwendet, und nicht umsonst bedienen sich so viele ihrer Bildreihen jener Formen der Massenkultur, in denen ein äusserst problematisches Bild der Frau gezeichnet wird. So wie Danto zwar korrekterweise ein Inventar von Frauen-Typen registriert, darin aber einen «zutiefst menschlichen Kern» ausmacht, so stellt Sischy zwar fest, dass Hawarden und Sherman Bilder wie in «Vorher-Nachher»-Geschichten produzieren – in diesem Fall die Geschichte von Frauen, bevor und nachdem sie ihr Leben öffentlich in die eigene Hand nahmen; aber dann schliesst sie daraus: «Zwischen ihren Photos gibt es ein Band, das sie so sicher verbindet wie eine Nabelschnur.» (S. 87)

Sischy räumt an anderer Stelle in ihrem Aufsatz selbst ein, dass Kunstwerke nun einmal nicht für sich selbst sprechen. Kunstobjekte sind eingebettet in und abhängig von einer dichten Matrix der Diskurse und Vereinbarungen, wozu – auch, aber nicht ausschliesslich – die Kunstkritik gehört. Und auch der «Rahmen», in dem Kunst erscheint, kennt zahlreiche Varianten: im buchstäblichen Sinne (oder auch nicht) an der Wand, in Architektur, Institution oder Diskurs. Wenn Sherman und ihre Bilder jetzt in den Rahmen einer Kritik gezwängt werden sollen, die aus ihr entweder einen *Universal Artist* machen, der in den unwegsamen Wüsteneien des menschlichen Daseins stochert, oder die Madonna der Kunstwelt, die das Frausein (wieder) zum Spektakel macht, dann hat das mit der Verdrehung bzw. Unterdrückung der ebenso unruhestiftenden wie befremdend-subversiven Elemente ihrer Arbeit zu tun. Ist es da verwunderlich, dass ihre garstigsten und aggressivsten Bildreihen am wenigsten kommentiert wurden? Dass Cindy Sherman, man soll's kaum glauben, zur «bedeutenden Künstlerin» avanciert ist, sollte natürlich von all jenen – mich eingeschlossen – gewürdigt werden, für die ihr Werk von immenser Bedeutung und bleibender Faszination ist. Dennoch ist diese neuerliche Wendung der Kritik kein Anlass zum Jubeln. Denn beim Aufstieg in dieses Pantheon, wo der Genius bekanntlich geschlechtslos ist, entschärft, um nicht zu sagen verschluckt die vergessliche Kritik all jene Elemente des Werks, die seine Andersartigkeit ausgemacht haben. Erst dann scheint ein Kunstwerk, das sich so umfassend den entwerteten, nebensächlichen Begriffen verschreibt (männlich/weiblich, «hohe» Kultur/Massenmedien, Malerei/Photographie, Erscheinungsbild/Wesen und nicht zuletzt Präsenz/Absenz), endgültig und unter Beifall in den Rahmen zu passen.

(Übersetzung: Nansen)



CINDY SHERMAN, UNTITLED #138, 1984, color photo, 72 x 49 1/2"/

OHNE TITEL NR. 138, 1984, 183 x 126 cm.

- 1) Eine bemerkenswerte Ausnahme im Rahmen der hier besprochenen Kritik bildet Laura Mulveys Aufsatz über Cindy Sherman, der demnächst in *The New Left Review* erscheinen wird.
- 2) Arthur C. Danto. «Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills», in *Untitled Film Stills: Cindy Sherman*, München, Schirmer-Mosel Verlag, und New York, Rizzoli, 1990.
- 3) Thomas Kellein, «Wie schwierig sind Portraits? Wie schwierig sind die Menschen!», *Cindy Sherman*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, 28. März–20. Mai 1991.
- 4) Judith Williamson, «Images of "Woman"», *Screen Education*, Nov.–Dez. 1982, S. 102–116.
- 5) Douglas Crimp, «Pictures», *October* 8, Frühjahr 1979; «The Photographic Activity of Postmodernism», *October* 15, Winter 1981; «Appropriating Appropriation», *The Image Scavengers*, Ausstellungskatalog

Philadelphia, ICA, 1982.

- 6) Craig Owens, «The Discourse of Others», in Hal Foster, Hrsg. v. *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press 1983; «From Work to Frame», in *Implosion*, Ausstellungskatalog Stockholm, Moderna Museet, 1987.
- 7) Die wichtige Unterscheidung zwischen einer Analyse der Bilder von Frauen und einer Analyse der Frau als Abbild wurde zum ersten Mal von der britischen Kunsthistorikerin Griselda Pollock gemacht.
- 8) Peter Schjeldahl, «The Oracle of Images», *Cindy Sherman*, Ausstellungskatalog, The Whitney Museum of American Art, S. 7, 1987.
- 9) Danto, op.cit., S. 10.
- 10) Schjeldahl, op.cit., S. 9.
- 11) Ingrid Sischy, «Let's Pretend», *The New Yorker*, 6. Mai 1991, S. 96.

EDITION FOR PARKETT CINDY SHERMAN

UNTITLED, 1991

**printed silk, padded, in gilded wooden frame,
5⁷/₈ x 4¹/₂" (image), 8³/₈ x 6⁷/₈" (with frame)**

Edition of 100, signed and numbered

OHNE TITEL, 1991

**bedruckte Seide, gepolstert, in goldfarbenem Holzrahmen,
15 x 11,5 cm (Bild), 21,3 x 17,4 cm (Rahmen)**

Auflage: 100 Exemplare, numeriert, signiert



(PHOTO: RIKK ZIMMERLI)