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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: The ideal and the abject : Cindy Sherman's historical portraits = Das Ideal und die Unzulänglichkeit : Cindy Shermans historische Porträts

Autor: Bryson, Norman / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681338

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: 06.01.2026

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

The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits

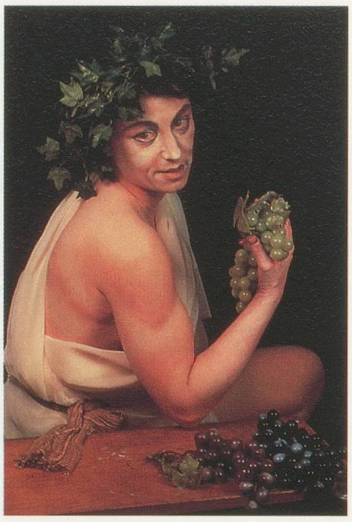
NORMAN BRYSON

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 bourgeoise 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 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-

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).

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



CINDY SHERMAN, UNTITLED # 224, 1990, color photo, 48 x 38"/ OHNE TITEL NR. 224, 1990, Farbphoto, 122 x 96,5 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 show[2] 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 measuring 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 knowledgable 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"/172 x 130,2 cm.

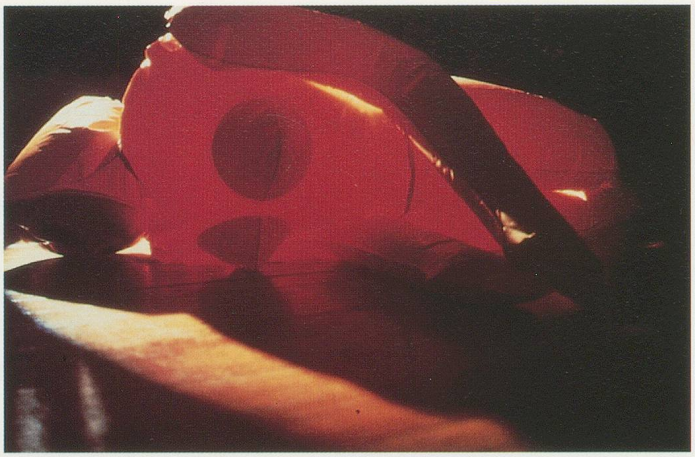
Das Ideal und die Unzulänglichkeit: Cindy Shermans historische Porträts

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 differenzierter[1]. 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, 31½ 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 Massstab 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, jahrhundertelang 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 entrissen 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.

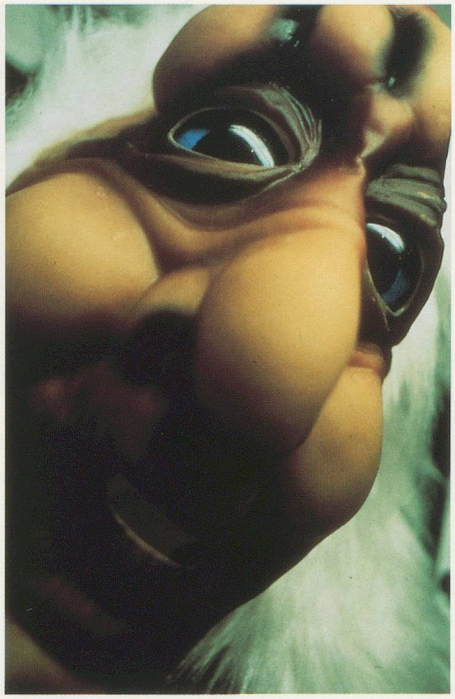
Betrachten wir einmal «La Fornarina» (NR. 205, 1989): Hier wird Raffaels Idealisierung des Modells zum Ausdruck gebracht, indem der abgebildeten jungen Frau ein zweiter Körper aufgebürdet wird,

der nichts mit ihrem eigenen zu tun hat. Er gleicht einem Brustharnisch, der der männlichen Phantasie entsprungen ist, und ist an ihren Schultern festgeschnallt; die Schwellung ihres Leibes ist das Ergebnis einer ähnlichen männlichen Aufbürdung. 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 abzuringen, 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 35½"/ 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 klischeehaften 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, welch 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 überschwenglich 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.

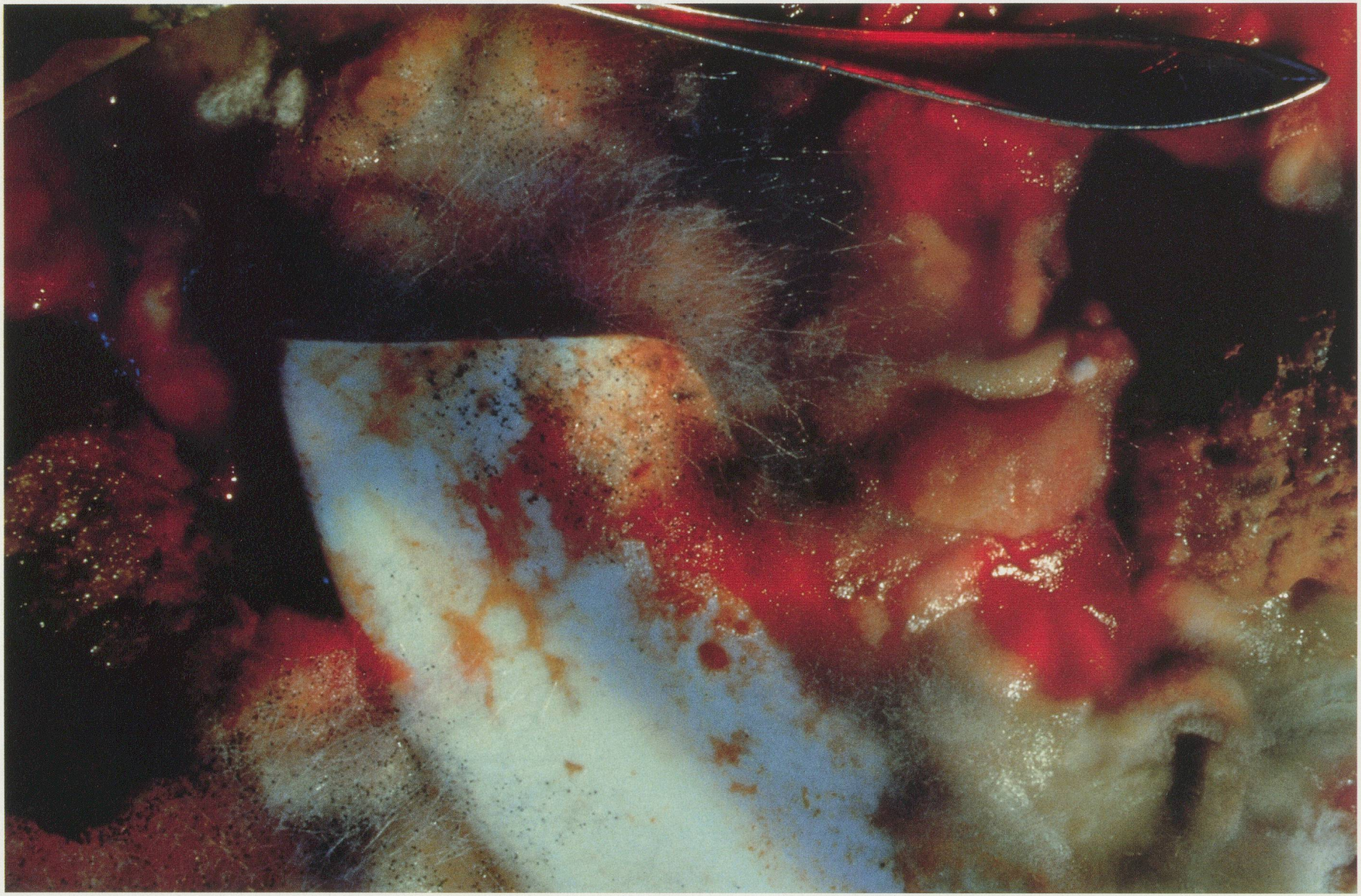
(Übersetzung: Irene Aeberli)

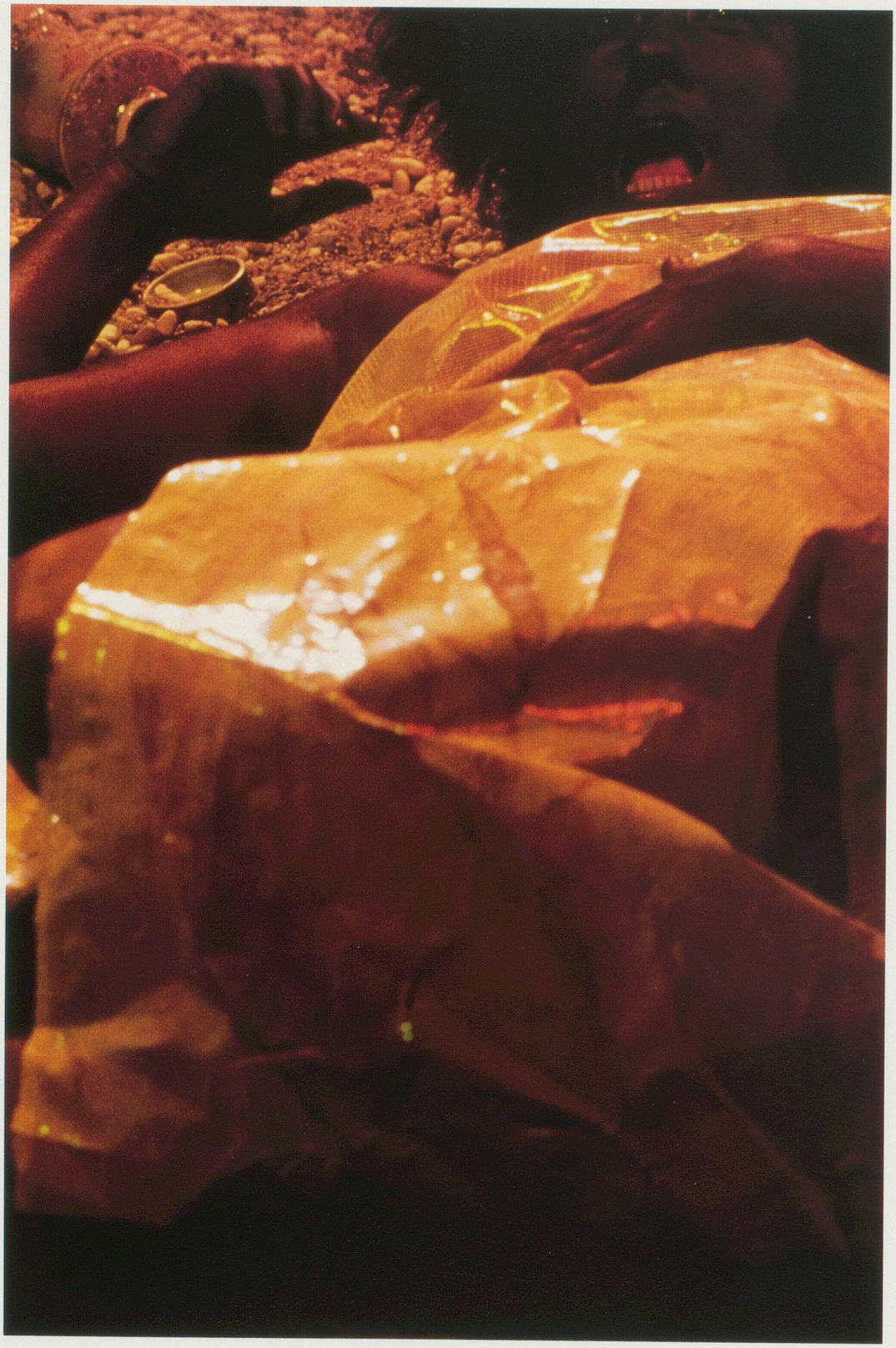
1) In einer Kritik über die *Image Scavengers*-Photoausstellung (ICA Philadelphia, 1988), in der auch Werke von Sherman gezeigt wurden, bemerkte R. H. Cohen: «Die Generation, zu der diese Photographien gehören, und die darauffolgenden Generationen werden die schnellsten und bestinformierten Medienkonsumenten 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 stell 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, UNTITLED # 149, 1985, color photo, 72½ x 39¼"/OHNE TITEL NR. 149, 1985, Farbphoto, 184 x 125 cm.

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

CINDY SHERMAN, UNTITLED # 179, 1987, color photo, 73¼ x 49¼"/OHNE TITEL NR. 179, 1987, Farbphoto, 186 x 125 cm.