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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 78: Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren

Artikel: Cindys Urszene Doll Clothes : Shermans früher Film = Cindy's original scene Doll Clothes : Sherman's early film

Autor: Schor, Gabriele / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681275

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: 10.12.2025

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

Cindys Urszene

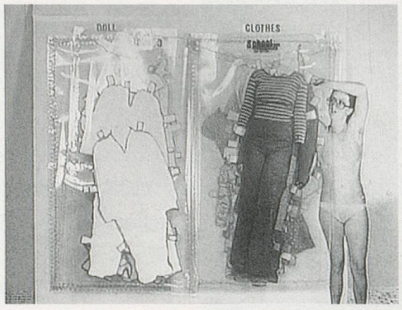
DOLL CLOTHES

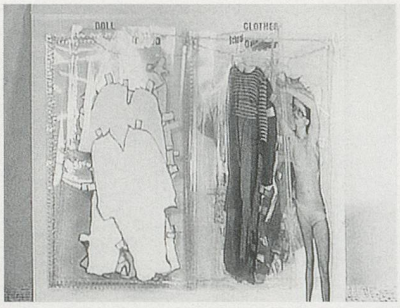
Shermans früher Film

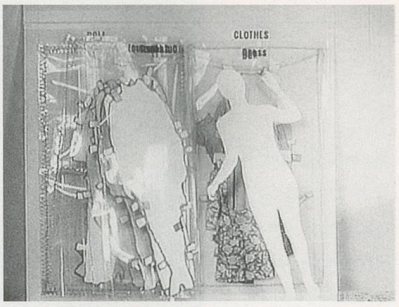
GABRIELE SCHOR

Was den Spiegel angeht, so ist er das Instrument der universellen Magie, die die Dinge in Schauspiele verwandelt, die Schauspiele in Dinge, die mich in den anderen verwandeln, und den anderen in mich.

Maurice Merleau-Ponty

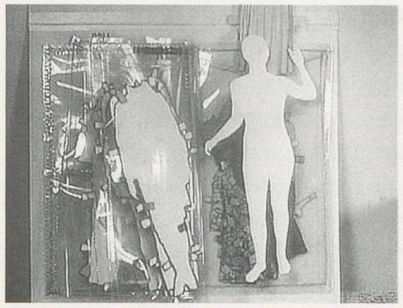
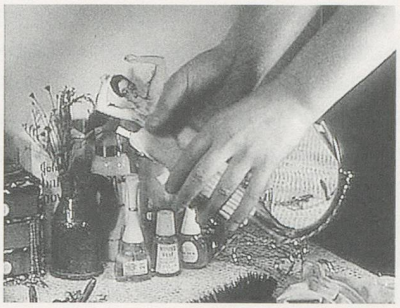


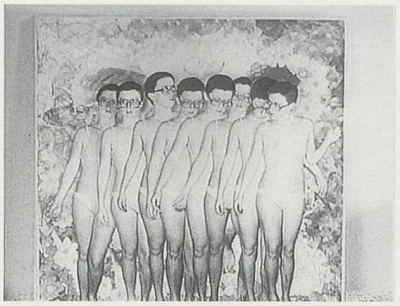


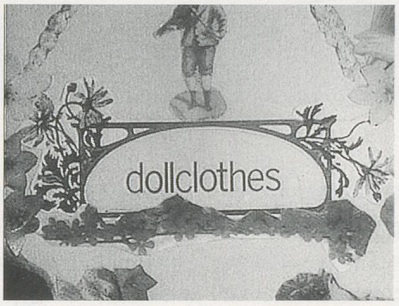


Cindy Shermans noch wenig bekanntes Frühwerk erfährt in letzter Zeit besondere Aufmerksamkeit.[1] Dies nicht zuletzt, weil man nach einer inzwischen dreissigjährigen Schaffenszeit gern auf ihre performativen Anfänge zurückblickt, die allerdings nicht – wie allgemein angenommen – in den klassischen *Untitled Film Stills* (1977–80) zu finden sind, sondern in den Arbeiten davor, als die angehende Künstlerin in Buffalo studierte. Dort setzte sich die damals Zwanzigjährige in den Hallwalls, einem von Künstlern betriebenen Ausstellungsraum, mit konzeptuellen Kunstströmungen ihrer Zeit auseinander. Von

GABRIELE SCHOR ist Kunstkritikerin der *Neuen Zürcher Zeitung*, leitet die Sammlung Verbund und arbeitet am Catalogue raisonné von Cindy Shermans Frühwerk.





CINDY SHERMAN, DOLL CLOTHES, 1975, videostills / PUPPENKLEIDER, Video Stills.
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND METRO PICTURES, NEW YORK)

den zahlreichen Gastkünstlern war es vor allem Vito Acconci, der sie mit seinen provokanten Performances beeindruckte, ebenso schätzte Sherman *key figures* wie Eleanor Antin, Hannah Wilke, Adrian Piper und Lynda Benglis, «weil sie sich selbst in ihre Werke einbrachten».[2] Der gewagte Vorstoss der feministischen Avantgarde sollte sie ermutigen. Denn schon in ihrer Jugend liebte es Sherman, ihr darstellerisches Talent auszuleben, oft verkleidete sie sich *just for fun,* entweder gemeinsam mit einer Freundin als alte Dame oder als schreckliches Monster und Hexe. Offenbar gelang es Sherman über all die Jahre hinweg, diesen spielerischen Trieb – sich in eine andere Person zu verwandeln – zu bewahren, zu verteidigen, sodass er sich bis heute in eine enorme künstlerische Ausdrucksvielfalt transformieren liess.

Einige Arbeiten aus den beiden letzten Collegejahren 1975 und 1976 thematisieren die psychischen und sozialen Existenzbedingungen einer Adoleszenz. Eine Abfolge von dreizehn kleinen Porträts zeigt, wie aus einem Schulmädchen mit Haarspange und all seinen emotionalen Stimmungen, mal weinend, verzweifelt, grinsend und offenherzig, ein schnippisches Girl mit Kopftuch wird und wie sich dieses wiederum zu einer kühl und distanziert wirkenden Frau entwickelt. Die Künstlerin meint dazu: «Bei dieser Arbeit geht es um das Erwachsenwerden – von Kind an.»[3] Erwachsen zu werden, scheint kein erstrebenswerter Zustand zu sein, wenn er in eine solche emotionslose und starre Passphoto-Ästhetik mündet. Werden uns hier die Stadien eines Entfremdungsprozesses vor Augen geführt?

Im Film DOLL CLOTHES (Puppenkleider, 1975) erkennen wir Sherman, in Gestalt einer Papierpuppe, die zum Leben erweckt wird. Zu Beginn steckt sie noch in einer engen Plastikhülle, aus der sie dann bald herausspringt. Sie bemerkt aber, dass sie bis auf ihre Brille und Unterwäsche entblösst ist, und will deshalb eine passende Kleidung finden. Eine Fülle von Gewändern – zuerst photographiert und dann ebenfalls aus Papier geschnitten – ist fein säuberlich nach Kategorien wie *Play, Casual, School, Outdoor* und *Dress* geordnet. Schliesslich wählt die Puppe ein nettes Sommerkleid, zieht es an und macht sich auf den Weg zum Schminktischchen. Doch während sie sich genüsslich im Spiegel betrachtet und Freude an ihrem neuen Kleidchen empfindet, taucht plötzlich aus dem Off eine übergrosse, bedrohliche Hand auf, schnappt die erschrockene Papierpuppe und reisst ihr das Kleid vom Leib. Wieder nackt bis auf die Unterwäsche wird die Puppe in die Enge der Plastikhülle, in das Korsett der Konformität, zurückgesteckt. Natürlich protestiert und rebelliert das kleine Wesen vehement, doch es hilft nichts – letztlich erstarrt es wieder in seiner ursprünglichen Anonymität, aus der es doch gerade erst mit Hilfe der Bekleidung entfliehen wollte.

Wie kann aber der alltägliche Vorgang des Sich-Bekleidens überhaupt zu einem bedeutungsvollen Akt von Emanzipation werden? Die Kleidung steht für das Potenzial der Maskerade, welches Sherman schon als Teenager beherrschte. «Als Teenager machte ich kleine Zeichnungen all meiner Kleider – und immer Sonntagnacht legte ich die Schulkleidung für die kommende Woche fest.»[4] Indem sich das Schulmädchen mit einem von ihm gewählten Kleid vor dem Spiegel betrachtet, entkommt es einer trostlosen Anonymität und kann sich seiner Identität und Individualität gewahr werden. In diesen 2 Minuten und 22 Sekunden spielt sich nichts Geringeres ab als die Urszene von Shermans System multipler Persönlichkeiten.

Bisher fand die Funktion des Spiegels in Shermans Werk keine besondere Beachtung. Dies ist nachvollziehbar, weil das Medium Photographie dazu verführt, von dem auszugehen, was visuell (unmittelbar) erfahrbar ist. Doch schauen wir für einen kurzen Augenblick hinter die Kulissen. Wie vollzieht sich der Transformationsprozess im Atelier? Dazu heisst es: «Was ich mache, ist Schauspielerei – ich versuche das, was ich im Spiegel sehe, in etwas zu verwandeln, das für mich neu und überraschend ist.»[5] Die Erfahrung vor dem Spiegel ist für die Künstlerin schon deshalb konstitutiv, weil sie im Atelier allein arbeitet. «I was always a loner.»[6] Der Blick

CINDY SHERMAN, UNTITLED, 1975, black-and-white photographs, 9 3/4 x 45" / OHNE TITEL, Schwarz-Weiss-Photographien, 24,8 x 114,5 cm.

CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 21, 1978, black-and-white photograph, 8 x 10" / FILMSTILL OHNE TITEL, Schwarz-Weiss-Photographie, 20,3 cm x 25,4 cm.

CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILL # 17, 1978, black-and-white photograph, 8 x 10" / FILMSTILL OHNE TITEL, Schwarz-Weiss-Photographie, 20,3 cm x 25,4 cm.

in ihr Spiegelbild ist also die *conditio sine qua non*, es ist das Zwiegespräch, welches ihr ermöglicht, immer wieder eine andere Rolle einzunehmen. Wie sonst sollte sie den Sitz der Perücke, das aufgetragene Make-up und die angezogenen Kleider checken können? «Es war wie beim Malen: mein Gesicht im Spiegel anzuschauen und dann herauszufinden, was ich mit diesem einen Teil meines Gesichts anstellen konnte und wie ich diesen anderen schattieren konnte.»[7] Wie sonst sollte sie all die Charaktermasken ergründen, seien es die *Bus Riders*, die *Murder Mysteries*, die Frauen der *Film Stills* und der *Centerfolds*, die üppigen *History Portraits*, die verzweifelten *Hollywood Types* oder die traurigen *Clowns*, wie sonst hätte sie all diese Typologien hervorgebracht, wäre da nicht ihr treuer Talisman: der Spiegel und seine zuverlässige Gabe, das Spiegelbild.

Die Puppe in DOLL CLOTHES vollzieht also, um mit Jacques Lacan zu sprechen, das Spiegelstadium, welches den Prozess der Individuation in Gang setzt. Sie beginnt den Anderen wahrzunehmen, entweder in Form des eigenen Spiegelbildes oder in Form eines anderen Menschen. Der Spiegel hat nämlich zwei Funktionen: Wie sehe ich mich? Aber noch mehr: Wie sehen mich die anderen? «Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen (...), als eine beim Subjekt durch Aufnahme des Bildes ausgelöste Verwandlung.»[8] In DOLL CLOTHES geht es natürlich nicht im Sinne von Lancans *stade du miroir* um eine Subjektkonstitution innerhalb einer kindlichen Entwicklungsphase, sondern um die Bildung des künstlerischen Selbst.

In DOLL CLOTHES ereignet sich ein Riss im Subjekt, das Ich spaltet sich einmal in ein Objekt und erst danach in ein Subjekt. Wenn die Puppe in der Plastikhülle steckt – ganz regungslos und passiv –, dann verkörpert sie, im Sinne von Deleuze, das *moi* (*me*), wenn sie allerdings aus dieser ausbricht, verkörpert sie das aktive *je* (*I*). Dieser Akt (ich denke) ist es, der ihre Existenz aktiv bestimmt (ich bin).[9] Cindys Urszene kann also auch als die *mise en scène* von Cindys Cogito verstanden werden.

In dem Photoalbum A CINDY BOOK (1964–75) sehen wir sie in unterschiedlichen Situationen, als Kind am Strand, als Jugendliche mit Freunden oder als junge Frau mit einem Mann. Das Besondere an diesem privaten Album ist nun, dass sie sich beinahe auf jedem Photo mit einem Stift selbst eingeringelt

hat und darunter steht immer geschrieben: «That's me,». Danach setzt sie merkwürdigerweise kein Ausrufezeichen, sondern stets ein Komma.[10] Diese Selbstvergewisserung, das Man-hat-mich-abgebildet: also-bin-Ich, dieses Axiom ihres Repräsentationssystems, ist also nicht vokativ konnotiert, sondern auf reine Progression ausgerichtet. Es markiert eine symbolische Progression, eine an sich nie zum Abschluss kommende, in ferner Zukunft nur zum Abbruch gelangende Sinnkette. Das Komma ist somit das Zeichen des Kontinuums, das strukturelle Signal der Identitätenabfolge, insofern aber die Identitätsstruktur radikal offen ist, steht das Komma auch für das Koma des Individuums, das hier zum Dividuum mutiert, ist es doch einer permanenten Diskontinuität unterworfen. Genau das macht Cindys Maskeraden zu einem abgründigen Spiel. Wie ein Mantra taucht bei jedem Photo diese ostinate Selbstvergewisserung auf. Die mit dem Stift vollzogene Einkerkerung erinnert an den passiven Zustand der Puppe in der Plastikhülle. Es verwundert nicht, dass Cindy mit diesen Einringelungsaktionen genau dann aufhört, als 1975 ihr künstlerisches *je* (*I*) einsetzt und sich zu entfalten und zu wirken beginnt. Im selben Jahr entsteht auch der Film.

DOLL CLOTHES zeigt die stumme, farblose Geschichte eines Scheiterns. Der Film erzählt von einem namenlosen Wesen, dem es letztlich nicht gelingen soll, seine selbstdefinierte Subjektivität zu erlangen. Sherman erklärt, welche Funktion die bedrohliche Hand für sie hat: «Die Hand steht für die Eltern, die das Kind tadeln und es zwingen in der Hülle zu bleiben.»[11] Wird uns hier etwa ein negativer Entwicklungsroman en miniature vorgespielt? Sollen wir DOLL CLOTHES als eine von der Negativität heimgesuchte *éducation sentimentale* verstehen? Handelt es sich um eine feministisch motivierte Warnung? Die Hand verkörpert und veranschaulicht das Dispositiv einer repressiven Kultur, die darauf abzielt, Lebendigkeit, Kreativität und Andersartigkeit einer Frau zu verhindern. Diese gesellschaftlichen Mechanismen bewirken Eindimensionalität, verhindern die Entwicklung einer künstlerischen Person, denn das Wort *persona* benennt jenes Mittel, das im Zentrum von Shermans Kunst steht, nämlich die Maske des Schauspielers und jene Rolle, die durch die Maske dargestellt wird. Die Künstlerin versteht es aber, ihre radikale Gesellschaftskritik im Kontext des Feminismus der 70er Jahre auf subtile Weise zu camouflieren. So versetzt uns der Vorspann in eine frühere, idyllisch anmutende Zeit und stimmt uns so auf ein romantisches Szenarium ein, das bald darauf ins absolute Gegenteil umschlagen wird. Der Film kombiniert heterogene Filmgenres wie Stummfilm, Trickfilm und Problemstudie. Geschickt baut Sherman Slapsticks ein, wie etwa den Augenblick, in dem die Papierpuppe ausgerechnet angesichts der *school uniform* in Ohnmacht fällt.

Die Urszene von Shermans künstlerischer Ausdrucksvielfalt, der Urknall ihres Repräsentationssystems, ist die Szene vor dem Spiegel, in der die Puppe ihre Chance ergreifen will, eine von Rimbaud abgewandelte Wahrheit zu erkennen: Ich ist eine andere. Der Spiegel sollte in der Kamera seine instrumentelle Verlängerung, seine methodische Entsprechung finden. Und eines hat Cindy Sherman immer schon gewusst: «Die Kamera lügt.»[12]

1) The Unseen Cindy Sherman: Early Transformation 1975–76, Montclair Art Museum 2004. Cindy Sherman: Working Girl, Contemporary Art Museum St. Louis 2005. Sherman-Retrospektive, Jeu de paume, Paris; Kunsthaus Bregenz; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2006/07. Besprechungen der Schau in St. Louis und Paris durch die Autorin, *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Dezember 2005 und 15./16. Juli 2006.

2) Gail Stavitsky, *The Unseen Cindy Sherman: Early Transformation 1975/76*, Ausstellungskatalog (Santa Monica: Smart Art Press, 2004), S. 12.

3) Gail Stavitsky, op. cit., S. 14.

4) Cindy Sherman, E-Mail an die Autorin, 1. Juni 2006. Schon in dieser strukturellen Vorausplanung steckt ein Abstraktionsprozess, der ihr späteres Variationsprinzip antizipiert.

5) Cindy Sherman. *Clowns*, Interview Isabelle Graw, (Hannover: Schirmer/Mosel und Kestnergesellschaft, 2004), S. 47.

6) Gail Stavitsky, op. cit. (Anm. 2), S. 6.

7) Gerald Marzorati, «Imitation of Life», *Artnews*, September 1983, S. 84–85.

8) Jacques Lacan, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion» (1949), in: ders., *Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, S. 61–70.

9) Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, S. 44.

10) Régis Durand (Hrsg.), *Cindy Sherman*, Ausstellungskatalog, (Paris: Flammarion, 2006), S. 232.

11) Cindy Sherman, E-Mail an die Autorin, 1. Juni 2006.

12) Gerald Marzorati, «Imitation of Life», *Artnews*, September 1983, S. 81.

Cindy's Original Scene

DOLL CLOTHES

Sherman's Early Film

GABRIELE SCHOR

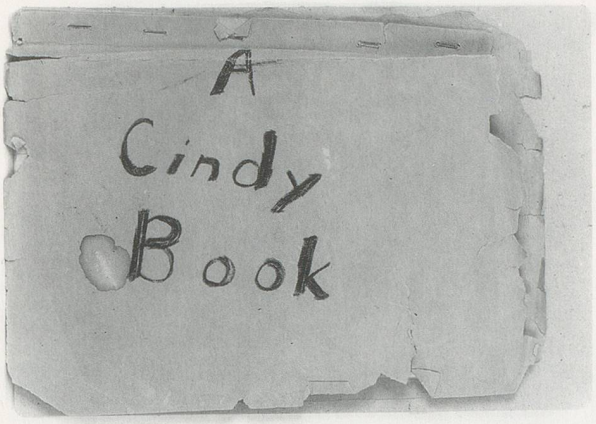
As for the mirror, it is the instrument of universal magic, which transforms things into spectacles, spectacles into things, which transforms me into another, and another into me.

Maurice Merleau-Ponty

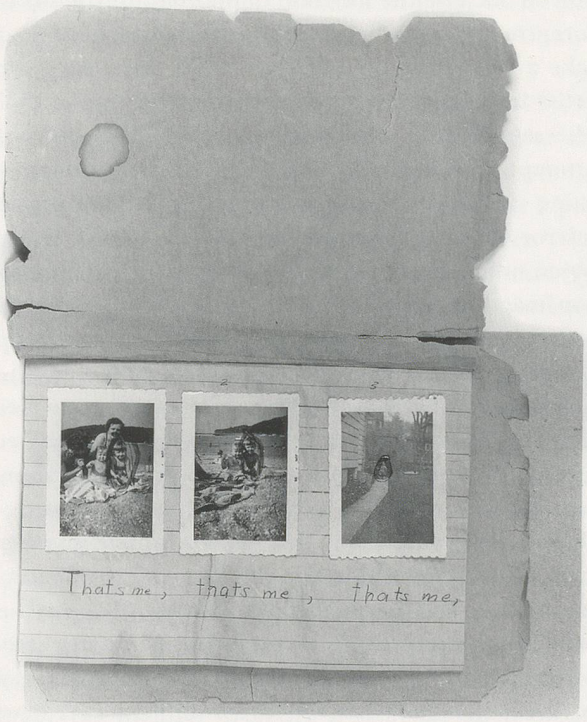
Cindy Sherman's lesser-known early work has recently been attracting critical attention,[1] not least because it is a delight to look back at her beginnings after three decades of creative output. Contrary to received opinion, these beginnings do not lie in her now classical *Untitled Film Stills* (1977–80) but rather in earlier experiments with performance art when she was still attending school in Buffalo. There, in the artists'-run space Hallwalls, the 20-year-old student became acquainted with the then current conceptual trends. Among the many visiting artists to come through the program, Vito Acconci made the greatest impact on her with his provocative performances, but she also appreciated other key figures like Eleanor Antin, Hannah Wilke, Adrian Piper, and Lynda Benglis "because they used their own selves in their works."[2] Sherman found the bold thrust of the feminist avant-garde encouraging. As a young girl she had already delighted in dressing up, becoming an old lady, along with a girlfriend, or turning herself into a monster or a witch. She has clearly succeeded in preserving and cultivating this playful drive to transform herself into someone else, and it has yielded an extraordinarily wide-ranging and diverse oeuvre.

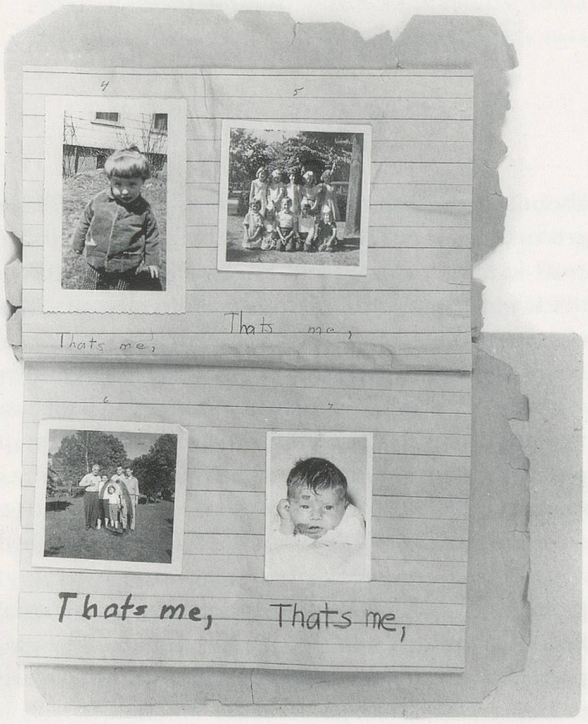
During her last two years in college (from 1975 to 1976), Sherman explored the mental and social circumstances of life as an adolescent. A sequence of thirteen small portrait shows how a schoolgirl with a barrette in her hair runs the gamut of emotions from desperation and tears to grinning and openhearted smiles, later turning into a pert little lady wearing a headscarf and finally becoming a cool, aloof young woman. In the words of the artist, "This work was

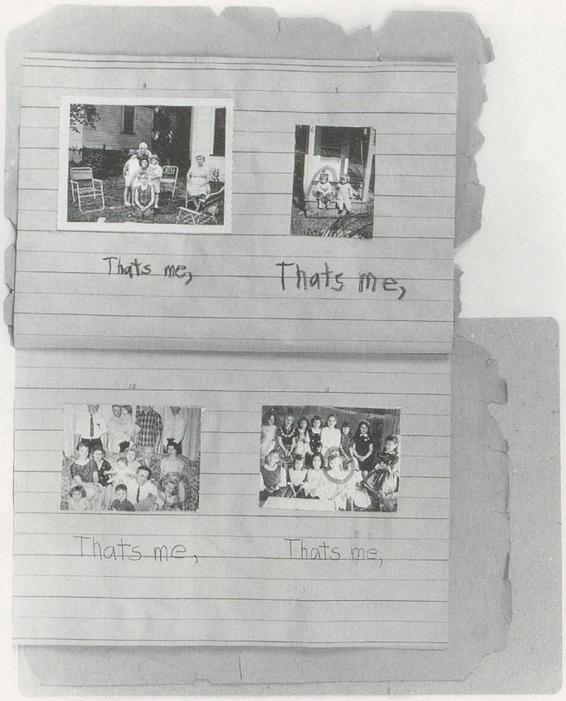
GABRIELE SCHOR is an art critic at the Neue Zürcher Zeitung, directs the Sammlung Verbund, and is preparing a catalogue raisonné of Cindy Sherman's early work.



CINDY SHERMAN, A CINDY BOOK (1964–1975), photo album / Photoalbum.







CINDY SHERMAN, A CINDY BOOK (1964–1975), photo album / Photoalbum.

about starting out as a child and growing up."[3] But growing up doesn't seem to be worth aspiring to if it ends in the apathetic and rigid passport-photo aesthetics of the later images. Are we here confronted with stages in a process of alienation?

In the film DOLL CLOTHES (1975), we see Sherman in the guise of a paper doll, initially tucked away in a plastic sleeve. When she comes to life and jumps out of the sleeve, she is dismayed to realize that she is wearing only glasses and underwear and proceeds to set out in search of suitable clothing. A wealth of apparel—first photographed and later cut out of paper—is neatly arrayed in categories: Play, Casual, School, Outdoor, and Dress. She finally chooses a pretty little summer dress, puts it on, and walks over to her dressing table where she admires herself in the mirror and delights in her new dress. Suddenly a menacing, oversized hand appears from off screen, grabs the startled paper doll, and tears off her dress. Again wearing nothing but her underwear, she is stuffed back into the plastic sleeve, back into the corset of conformity. Naturally the little being puts up a fierce battle, but in vain—she finally sinks back into the anonymity she had just tried to escape by getting dressed.

How can the ordinary business of getting dressed actually become a significant act of emancipation? Clothing stands for the potential of the masquerade, a skill that Sherman had already mastered in her teens. "When I was a young teenager – I made little drawings of all my clothes and each Sunday night I would figure out my school outfits for the week."[4] By choosing a dress, putting it on, and gazing at herself in the mirror, the schoolgirl escapes dreary anonymity and discovers an identity of her own. The entire original scene of Sherman's system of multiple personalities unfolds before our eyes in a brief 2 minutes and 22 seconds.

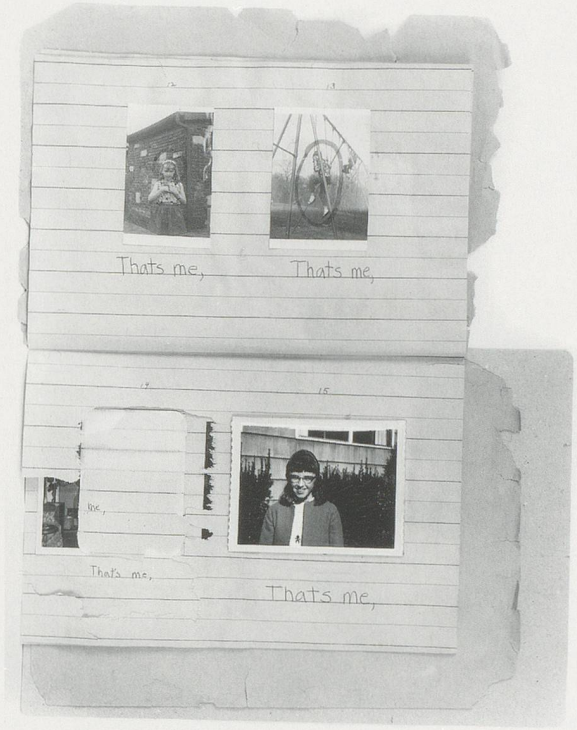
The function of the mirror had previously never figured prominently in Sherman's work, understandably so because the medium of photography tends to foreground immediate visual experience. But let us take a brief look behind the scenes. How does the artist implement her transformation in the studio? She says, "What I am doing is superficial acting: I attempt to change what I see in the mirror into something new and surprising for me."[5] The use of the mirror is indispensable because the artist works alone in her studio. "I was always a loner."[6] Her mirror image, therefore, is the *conditio sine qua non*; it is a partner in the dialogue that enables her to keep adopting different roles. Otherwise, how can she make sure her wig is in place, how can she put her makeup on, and how can she check the effect of her costumes? "It was like painting in a way: staring at my face in a mirror, trying to figure out how to do something to this part of my face, how to shade another part."[7] And how else could she study all the character masks in the *Bus Riders* or the *Murder Mysteries*, the women in the *Film Stills* and the *Centerfolds*, the elaborate *History Portraits*, the desperate *Hollywood Types* or the melancholy *Clowns*? How could she ever have

produced all of these typologies without her faithful talisman: the mirror and its reliable gift, the mirror image.

The doll in DOLL CLOTHES is seen at the moment in our development when the process of individuation sets in; Jacques Lacan calls it the "mirror stage." She begins to take note of the other, either in the form of her own image or in the form of another person. Mirrors have two functions that make us ask: How do I see myself, and even more importantly, how do others see me? "The mirror stage can be understood as identification..., as transformation of the subject brought about by awareness of the image."[8] Of course, DOLL CLOTHES is not strictly about Lacan's *stade du miroir*, that is the stage of development in which the child recognizes itself as subject, but rather about the formation of the artistic self.

In DOLL CLOTHES, the subject is split, the ego first becomes an object and only later a subject. From a Deleuzian perspective, the doll, utterly immobile and passive in her plastic sleeve, embodies the *moi* (me), but when she escapes she embodies the active *je* (I). This act (I think) actively determines her existence (I am).[9] Hence, Cindy's original scene can also be interpreted as the *mise en scène* of Cindy's *cogito*.

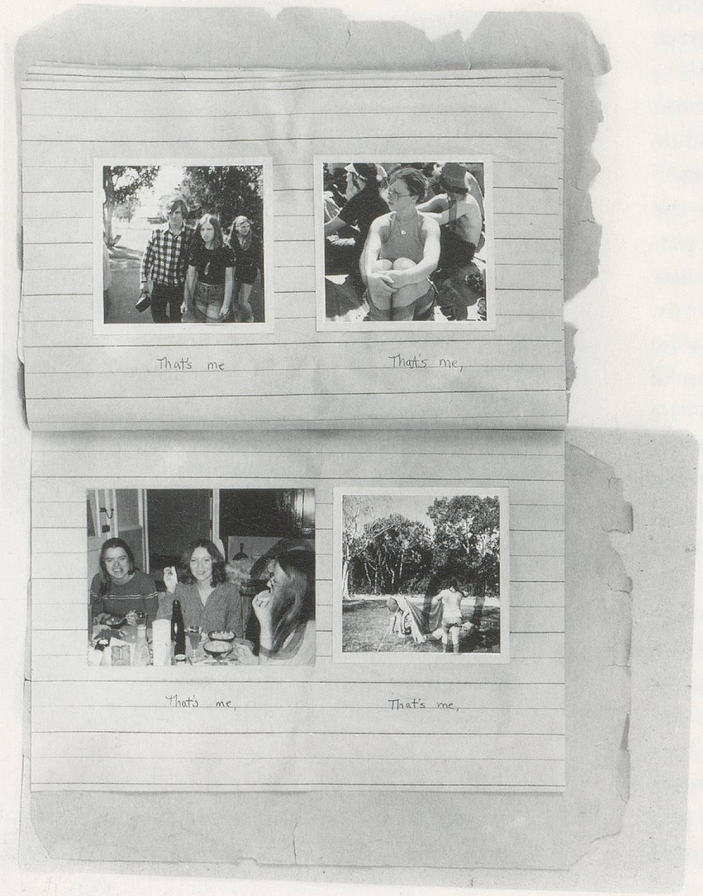
In the photo album, A CINDY BOOK (1964–75), we see Sherman in several situations: as a child at the beach, as a young girl with friends, as a young woman with a man. The album might be mistaken for a perfectly ordinary personal keepsake if it weren't for the fact that the artist has drawn a circle around her own image in almost every photograph and written "That's me," underneath each one. Significantly, instead of punctuating her sentence with an exclamation point, she has used a comma.[10] This reassurance that somebody-took-a-picture-of-me-therefore-I-am is axiomatic of her system of representation and, as such, it does not function as a vocative but is rather based on pure progression. It marks a symbolic progression, a semantic chain that will never come to an end but will only break off in some distant future. The comma is indicative of a continuum, the structural signal of a sequence of identities. However, since the identity structure is radically open-ended,



CINDY SHERMAN, A CINDY BOOK (1964–1975), photo album / Photoalbum.

the comma also stands for the coma of the individual, who has mutated into a divided self, subject to permanent discontinuity. It is this that turns Sherman's masquerades into unfathomable play. The obstinate reassurance of the self crops up in every photograph, like a mantra. The line she has drawn, like a cage around herself, is related to the passive state of the doll in her plastic cover. One is therefore not surprised to learn that the act of encircling herself stopped the moment her artistic *je* entered the scene in 1975 and began to take effect. She shot the film that same year.

DOLL CLOTHES tells a mute, colorless story of failure. It stars a nameless being who tries unsuccessfully to acquire a self-defined subjectivity. Sherman explains what the threatening hand means to her,



CINDY SHERMAN, A CINDY BOOK (1964–1975), *photo album / Photoalbum.*

"The hand is like the parent telling the child that they are misbehaving and have to stay in the booklet."[11] Has the artist created a negative *Entwicklungsroman* in miniature? Is DOLL CLOTHES the negative flip side of an *éducation sentimentale*? Is the film a feministically motivated warning? The hand is the vision incarnate of a repressive civilization that strangles the vitality, creativity, and otherness of women. It stands for social mechanisms that lead to one-dimensionality and prevent the development of an artistic persona, the persona being at the very heart of Sherman's agenda: it is the mask of the actress and the role that is embodied by that mask. However, Sherman shows great subtlety in camouflaging the 1970s feminism that informs her radical critique of society. The opening credits transport us to an earlier, idyllic age; they set the stage for a romantic scenario only to shatter, instantly, the expectations they have evoked. The film combines heterogeneous genres: silent film, cartoon, and psychodrama. Sherman even skillfully includes slapstick when, for example, the paper doll faints at the sight of the school uniform.

The original scene of Sherman's oeuvre in all its diversity—the big bang of her system of representation—is the scene in front of the mirror in which the doll wants to take advantage of her insight into a truth modified by Rimbaud, who stated in essence: I is someone else. The camera should be an instrumental extension of the mirror, its methodological correlate. And as Cindy Sherman says, she has always known that "the camera lies."[12]

(Translation: Catherine Schelbert)

1) "The Unseen Cindy Sherman: Early Transformation 1975–76," Montclair Art Museum, 2004; "Cindy Sherman: Working Girl," Contemporary Art Museum St. Louis, 2005; "Cindy Sherman Rétrospective," Jeu de Paume, Paris; Kunsthaus Bregenz; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; and Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2006/07.
2) Gail Stavitsky, *The Unseen Cindy Sherman: Early Transformation 1975–76*, exhib. cat. (Santa Monica: Smart Art Press, 2004), p. 12.
3) Ibid., p. 14.
4) Cindy Sherman, email to the writer, June 1, 2006. Planning ahead in this way involves a process of abstraction that prefigures Sherman's later principle of variation.
5) Isabelle Graw, "No Make-Up, An Interview with Cindy Sherman," in *Cindy Sherman Clowns* (Hanover: Schirmer/Mosel and Kestnergesellschaft, 2004), p. 57.
6) Gail Stavitsky, op. cit., p. 6.
7) Gerald Marzorati, "Imitation of Life," *Artnews*, September 1983, pp. 84–85.
8) Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the *I* Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience," (1949) in *Ecrits: A Selection*, transl. by Bruce Fink (New York: Norton, 2002), pp. 3–10.
9) Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Editions de Minuit, 1999).
10) Régis Durand, ed., *Cindy Sherman*, exhib. cat. (Paris: Flammarion, 2006), p. 232.
11) Cindy Sherman, email to the writer, June 1, 2006.
12) Gerald Marzorati, "Imitation of Life," *Artnews*, September 1983, p. 81.