

CINDY SHERMAN

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 psychic 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 difference. 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, 23 1/2 x 21 3/4" / 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 hervorsteckendsten 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 ineinander greifenden 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, schmutzige 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 bemüsstigt 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 *universellen* 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 fotografiert, 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 sentimental 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 ausschlachtet: 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?

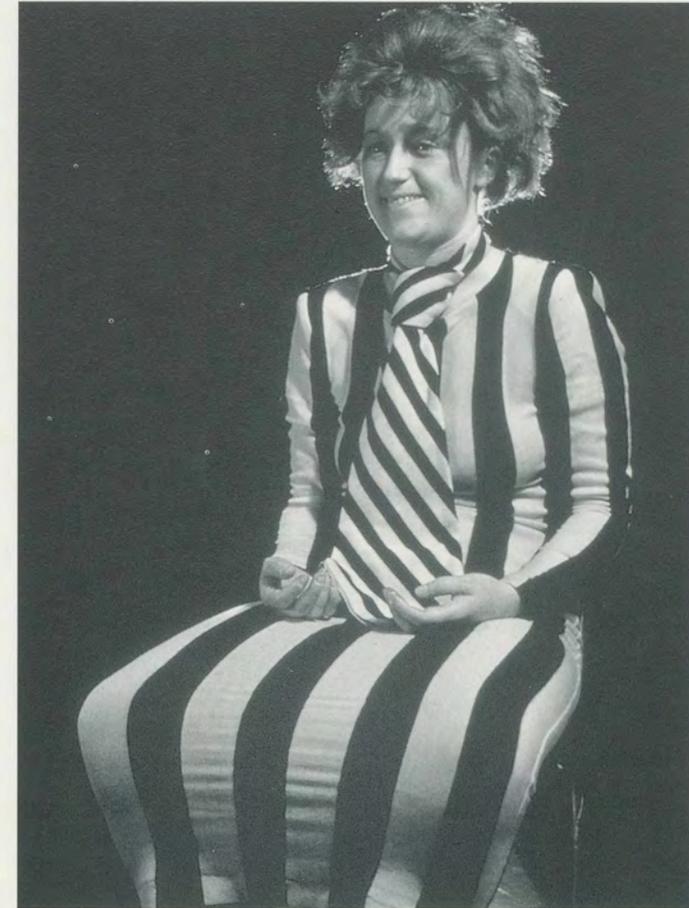
... ohne die Eigenart, die Sherman und Hawarden mit der Verkleidung erzielen, hätte das Werk eine ganz andere Wirkung; das ist vielleicht das Wichtigste an der Verbindung zwischen den beiden. Beide zusammen geben einen Hinweis darauf, wie man anhand der Verkleidung als rotem Faden durch die Geschichte 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 wechseltvoll 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 *A n d e r s a r t i g k e i t* 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.