

Rollespil og jegforståelse Cindy Shermans (selv)portrætter

Øystein Hjort

»I want to play with what's real«

Cindy Sherman

»I am real!« said Alice, and began to cry.

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

Et portræt er, som det ofte er blevet sagt, en form for kontrakt, en aftale mellem den der lader sig portrættere og den der udfører portrættet. Portrættet er en tillidssag. Man portrætteres oftest med og ikke mod sin vilje. Dermed bliver portrættet igangsætter for både rollespil og selvforståelse: man iscenesætter sig selv. I forbindelse med fotografiet har Roland Barthes udtrykt det sådan: »... så snart jeg føler mig iagttaget af objektivet ændres alt: jeg stiller mig i positur, jeg tillaver mig øjeblikkeligt en anden krop, jeg forvandler mig på forhånd til billede.«¹ I selvportrættet er det kontraktlige forhold til en anden part ophævet. Alligevel har det bevaret denne dobbelthed. Ikke blot: sådan ser jeg ud, men også: sådan ser jeg mig selv. Selvportrættet er både introspektion og iscenesættelse, selvransagelse og maskerade: sådan ser jeg mig selv, sådan ønsker jeg at andre skal se mig. Selvet spejler sig – og vender samtidig front mod verden.

Med fotografiet føres yderligere en dimension ind i dette tvetydige spil. Konventionelt stoler vi på fotografiets realisme – kameraet registrerer jo virkeligheden »som den er« – og det fotografiske (selv)portræt erstatter det malede på grund af sin større troværdighed, sin objektivitet. Kameraets mekaniske dokumentation gør billedet til et indeks for det der fandt sted foran objektivet. Denne forestilling om fotografiet som pålideligt sandhedsvidne bygger, som Stephen Melville formulerer det, på dets »exposure, and so seems entangled in the prospect of nakedness – the work stripped of its aura, the self stripped of its masks ... The photographic self-portrait would appear as the essential kernel of this promise: myself shown to itself directly, literally and radically an autoportrait, a self contained utterly in itself, posed within no foreign frame.«² Men det vi ser er stadig iscenesættelsen og maskeraden, de i en vis forstand »udvendige« lag og skin(manøvrer) som subjektet dækker sig bag, men som samtidig er udtryk for, hvordan det forstår sig selv. Rollespil og iscenesættelse aflæses (selv der hvor de står som indeksikale tegn) som kodede udsagn om en personlighed gennem måden denne personlighed »dækker sig ind« på.

Cindy Shermans projekt

Gennem en lang serie fotografier, der foreløbig har strakt sig over mere end en halv snes år, har Cindy Sherman³ sprængt selvportrættets grænser og underkastet den konventionelle repræsentation af subjektet en undersøgelse, der har formet sig som en odysse gennem billedmediernes socialisering og gradvise underminering af selvet. Identiteten er under belejring og forsøger sig bag roller og masker, synes hun at sige; vi iscenesætter og vi iscenesættes, vi former vor fremtræden og personlighed efter de *role models*, film, TV og mode tilbyder (og dermed dikterer). Samtidig nedbryder hun (som så mange andre kunstnere i hendes generation) forestillingen om fotografiets dokumentariske realisme. Shermans arbejde er netop det modsatte af alt det, Stephen Melville beskrev og forkastede; hos hende er selvet skjult bag masker, det hviler ikke helstøbt i sig selv, det underordner sig (også i overført betydning) en »foreign frame« – den andens blik – og implicerer derved indirekte en diskussion af det kontraktlige forhold mellem betragteren og den betragtede.

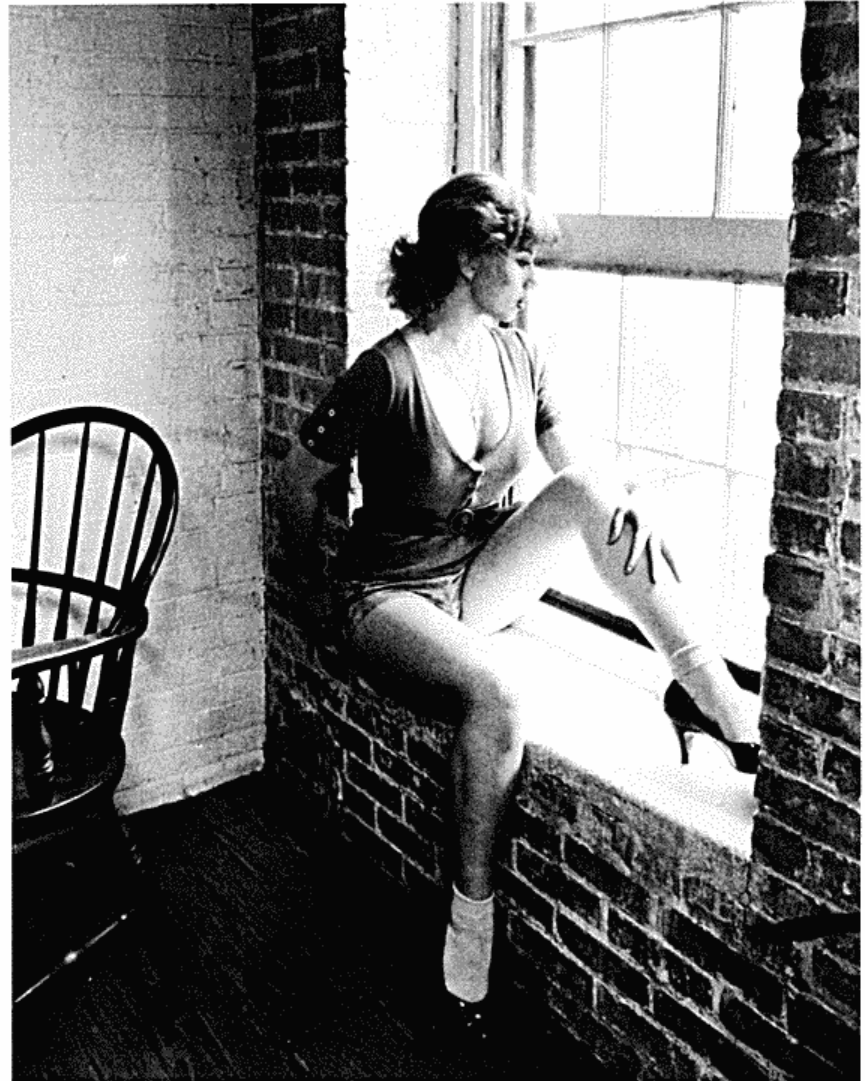
Et overblik over de faser Shermans udvikling har gennemløbet, de forskellige udtryk hun har efterprøvet, vil tydeliggøre det egenartede i hendes projekt.

1. Hendes første serie, udført 1977-80, består af sort-hvide »Untitled Film Stills«: billeder der lægger sig tæt op ad den *type casting* som var karakteristisk for amerikanske B-film i 1950'erne og 60'erne. Kvindebilledet indskriver

tidens stereotyper, der er vage mindelser om stjerner og roller; man »genkender« dem uden at kunne sætte præcis adresse på. Der er enkelte eksplicite referencer – til Marilyn Monroe (vistnok på bestilling) og til Sophia Loren (Untitled Film Still # 35, 1979) – i øvrigt drejer det sig om generaliserede typer: den hjemmegående, seksuelt (?) frustrerede forstadsfrue; den udadvendte, aktive kontor pige; pigen fra landet midt i forvandlingen til *big city girl*; den sophisticatede overklasse kvinde; den uerfarne college-pige og den hårdkogte *hooker* på kanten af det kriminelle. Sammenlagt er serien et katalog over Hollywood-filmens kvindetyper og dens atmosfære og miljøer fastholdes med lysætning og kameravinkler. Her, som i de følgende serier, skaber Sherman sine personer ved hjælp af udklædning, make-up og parykker.⁴

2. I 1980-81 udfører Sherman nogle »Rearscreen projections.« Formatet er nu større og respekterer omtrent filmlærredets proportioner. Mod en baggrund af projicerede lysbilleder – gadeprospekter, interiører – ses Sherman i halvfigur eller i delvis close up. Typerne er relativt ensartede, middelklasse, og situationerne afdramatiserede eller mindre betydningsladede end hendes foregående »film stills.« Serien virker søgende og uafklaret, men viser frem mod de følgende ved nu udelukkende at være udført i atelier. Og, kunne man tilføje, ved at fokusere mere opmærksomt på subjektet.

3. Ansporet af en invitation til at udføre et kunstnerprojekt til tidsskriftet *Artforum* begyndte Sherman i 1981 en serie fotografier i tværformat (24×48 inches, eller ca. 61×122



Cindy Sherman:
Untitled Film Still # 15, 1978.



Cindy Sherman: Untitled # 86, 1981.

cm). Formatet spiller på *centerfold*-genren, folde-ud-pigen, som fremstillingen kommenterer. I stedet for kvinden som problemfrit, villigt sex-objekt, udforskes et psykologisk spektrum der spænder fra angst til forventning til stress. Vi ser hende ventende, drømmende, marereden, ofte liggende i akavede stillinger og uden selvkontrol; tilstande karakteriseres uden forsøg på at bringe dem i relation til en årsag. Baggrunden er reduceret, men ikke uden betydning. Kompositionen slutter tæt om personen.

186

4. De store, horisontalt komponerede fotografier afløses umiddelbart af en serie i vertikalt format, udført 1982. Det virker som om arbejdet med *centerfold*-genren har givet associationer til *pin-up* formatet. Typen parafraseres først med nogle *close-ups* hvor en rød frottébadekåbe benyttes som rekvisit (Untitled # 97 ff.), men disse udbygges hurtigt med en række psykologisk nuancerede portrætter, hvor der lægges mindre vægt på socialtyper end på alder; det er overvejende den unge kvinde der skildres. I voksende grad bruges farverne stemningskarakteriserende og fortolkende.

5. I 1983 fik Sherman en bestilling fra den fashionable modeforretning Dianne B. (Dianne Benson) på en serie billeder der kunne anvendes til helsides annoncer i bl.a. Andy Warhols *Interview*. Igen resulterede dette i en genreparodi, denne gang var udgangspunktet modefotografiet. Kostumeringen ved hjælp af den ekstravagante garderobe inspirerede Sherman til at parafrasere genrens særprægede galleri af typer og deres ofte kunstige og udspekulerede kropssprog. Det blev til en lang ekskursion ind i det bizarre, der også undersøgte genrens maskerede misogyni: det tilgjorte og påtagede, de falske overflader og det lurende vanvid. Aggressioner og paranoia trådte i stedet for skønhed og elegance.

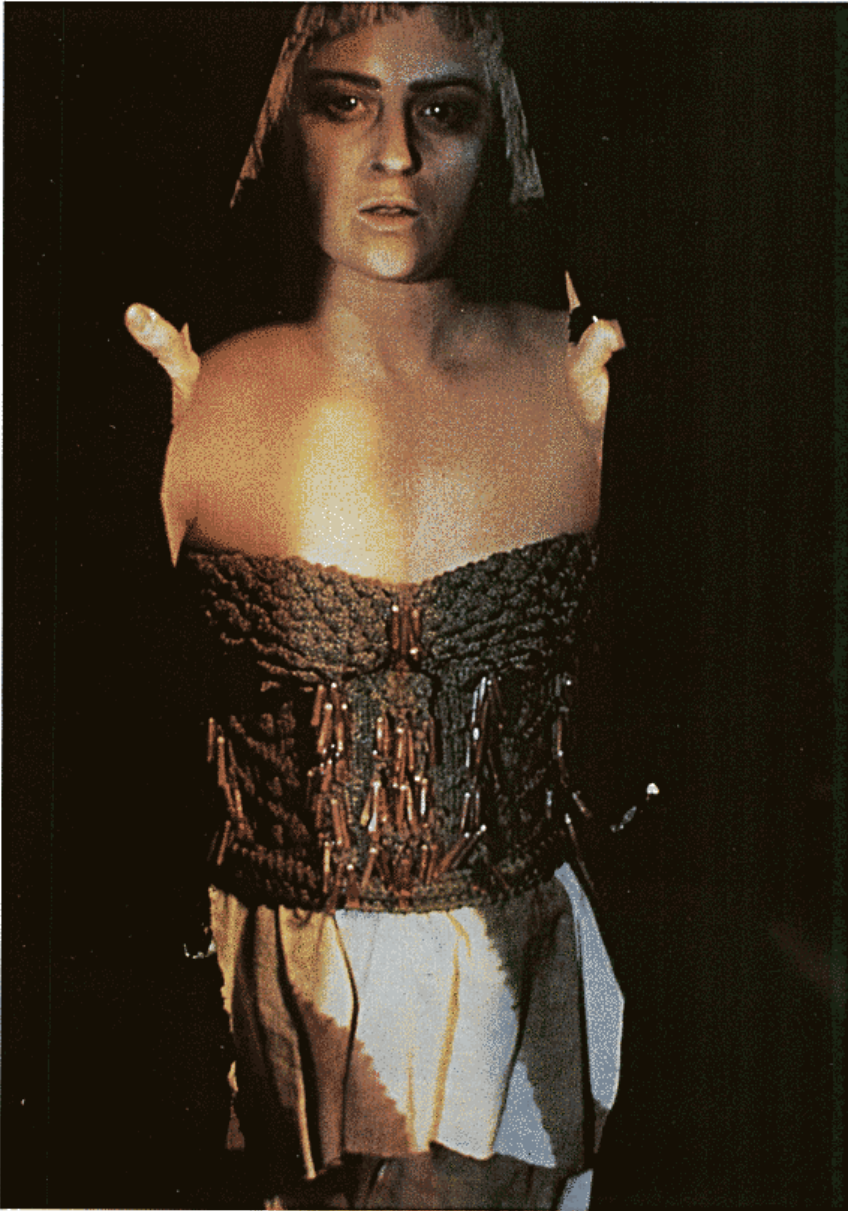
6. Flere af de foregående billeder var i fuld størrelse. Det store format dominerer også den følgende serie fra 1985 der er resultatet af en opfordring fra *Vanity Fair* til at illustrere en række eventyr. Sherman personificerer eventyrfigurerne ved hjælp af teaterrekvisitter og grotesk kostumering. En heks med vorter på hagen, en kvinde med grisetryne, en kattekvinde, en skal-det, Buddhalignende figur og en kvinde med blottede (plastic)bryster og lysende tænder, der er som taget ud af 1001 Nat, er nogle af de monstrøse figurer der kom ud af dette. Farverne er syrlige og skærende. Iscenesættelse og miljø er en vigtig del af helheden; dette er Shermans mest teatraliske arbejder. Og de fører hende videre til en iscenesættelse af personer i marginale situationer: seksuelt misbrugte (Untitled # 155, 1985 er en direkte parafrase over Hans Bellmers pågående, ofte sado-masochistiske fotografier af forvredne, kvindelige leddedukker), katastroferamte og voldsofre. I sminkningen

bruges alle teaterkneb, men overdrevet indtil det makabre, rynker, ar, sprukne læber og ødelagte tænder er iøjnefaldende træk.

7. En katastrofe var under optræk og den fuldbyrdes i Shermans arbejde fra 1986. Kameraet iagttager opmærksomt ødelæggelsen. Det er et raseret landskab af madrester, bræk og *disjecta membra*. Mennesket er netop kun til stede som splittede lemmer, som en pestbefængt krop besat med bylder, som en spejling i et par ødelagte solbrillers glas, eller som de håndfulde støv der antyder den krop, der engang fyldte dragten på gulvet ud; nu ligger den mellem ødelagte computere i det grelle, uvirkelige lys fra en monitor der stadig er tændt. Denne serie ses ofte omtalt som hendes »disasters«.⁵

Facade og optræden: blikkets magt

Der er et stærkt element af performance i Shermans iscenesættelser, meget karakteristisk for de genre- og medieoverskridende tendenser, vi møder i amerikansk kunst i 1970'erne og 80'erne. For blot at nævne enkelte paralleller og forudsætninger: i begyndelsen af 70'erne skabte Eleanor Antin performances omkring fire typer som lagde sig tæt op ad sæbeoperaernes klicheer. I 1980'erne har Ann Magnuson i sin New York-klub, Club 57, trukket kærligt-ironiske veksler på fjernsynsmediets enorme persongalleri i performances, hvor hun både personificerer og kreerer typer, undertiden sammen med Joey Arias (som *The Imitators*).⁶ Men de mangler både forankringen i pastichen og den indtrængende psykologiske analyse, der præger



Cindy Sherman:
Untitled # , 1983.



Cindy Sherman:
Untitled # 155, 1985.

Shermans arbejde. Den sidstnævnte er til gengæld foregribet med Lucas Samaras' *Auto Polaroid Series* fra årene omkring 1970. Samaras havde to forudsætninger for at posere (i denne serie forklædt, i andre helt nøgen): arbejdet med happenings og en interesse for psykoanalysen. Han personificerede også kvinder, og fandt dem særligt udfordrende. »For a male actor, the female part is the most challenging, the most mysterious ...«⁷

Men selv et summarisk rids af Cindy Shermans udvikling er tilstrækkeligt til at vise i hvor høj grad hendes arbejde er inspireret af – og en respons på – massemediernes kvindebilleder. Hun approprierer massemediernes billeder for kritisk at efterprøve deres udsagn og underminere deres stereotyper.⁸ Hun har, som andre beslægtede kunstnere i denne generation, accepteret det indlysende, at »pop-kulturen, som den formidles gennem massemediene, har frembragt et kolossalt lager af referencer, et Esperanto af billeder der er blevet et slags visuelt leksikon.«⁹ Det er kunstnere som er vokset op med massemediene, som har accepteret dem som en naturlig del af deres verden og erkendt deres formative betydning. »I was always the kid watching TV,« siger Sherman, der husker, at »Untitled Film Stills« faldt hende let at lave, »partly because throughout my childhood I had stored up so many images of role models (...) I was really thinking about movies, the characters are almost typecast from movies.«¹⁰ Det paradoksale ved Shermans appropriation af massemediernes og reklamens kvindebilleder er det, der måske bedst kan karakteriseres som hendes kritiske *dialog* med dem. Hun accepterer bestillinger fra og bidrager til de fora og medier, hun kritiserer (Dianne B., *Va-*

nity Fair) og lader sig dermed til en vis grad identificere med dem. Men kun til en vis grad. Hun går ind på deres præmisser blot for at demontere eller eksplodere dem indefra – en strategi, der er velkendt også andetsteds fra.¹¹ Med pastichen som stilgreb blotlægger hun brudfladerne mellem at være og lade som om. I den distance der her bliver synlig ligger hendes kritik – og hendes demonstration af subjektets sårbarhed.

De elektroniske medier påvirker i voksende grad den enkeltes sociale adfærd. De kanoniserer roller og typer. Samtidig forrykkes de traditionelle forestillinger om normer og kvalitet; grænserne mellem høj og lav status, mellem pop-kultur og fin-kultur, sløres.¹² Sherman havde fra barndommens TV-kiggeri et helt arsenal af *role models*, af forbilleder til det sociale rollespil, hun iscenesætter. Disse »forbilleder« er i forvejen underlagt bestemte koder, som samlet konstituerer det, Erving Goffman har kaldt »facaden«: udtryksmidler af en fastlagt type tages bevidst eller ubevidst i brug af personen under dennes »optræden«.¹³ Inden for de givne eller valgte kulisser formidles hensigter, holdninger og følelser gennem en (kontrolleret) dramatisering af udtryksmidlerne, der er den nødvendige forudsætning for at interaktionen med de andre fungerer.

Cindy Shermans (selv)iscenesættelse respekterer sådanne grundlæggende og elementære principper for rollespillets udfoldelse. Men hun bruger dem som allerede antydnet også som udgangspunkt for en udmåling af afstanden mellem ansigtet og masken, mellem selvet og dets persona. Hendes eget fysiognomi er – indtil et vist punkt – den sikre konstant, garantien for selvets tilstedeværelse bag rollerne. Det vil



Cindy Sherman:
Untitled # 175, 1987.



normalt altid kunne genkendes bag alle de ændringer alder og sindsstemninger påfører én, men et fysiognomi er sårbart og smuldrer påfaldende let.¹⁴ Afstanden, der er tale om, er psykologisk, og efterhånden som Shermans projekt udvikles, bliver dette stadigt klarere. Hvor længe kan selvet bevare sin integritet i dette spejlkabinet, hvor rollespillets masker reflekteres frem og tilbage? Den jeg-svage person, der føjeligt tilpasser sig andre for at få sin selvfølelse bekræftet gennem deres opmærksomhed og beundring, vil så at sige disintegrere under masken eller alene eksistere i kraft af den.

Den synsvinkel, Sherman anlægger på personen, på rollen, er ikke hendes egen. Sherman

Cindy Sherman:
Untitled # 93, 1981.

foran kameraet underordner sig en fremmeds blik, en uset betrægters skopofili. Det iscenesatte subjekt er betragtet som af en anden – eller snarere: subjektet har iscenesat sig for at blive »the image which captures the male gaze«¹⁵ – og den selvanalyse, disse billeder også repræsenterer, udfoldes da på en vis måde indirekte, ad en omvej. »Do women as women see, or must we become 'masculine' to own the gaze? Is the position of the viewer one of power or one of passivity?« spørger en feministisk teoretiker, der i anden forbindelse diskuterer kvindelige

versus mandlige betragterpositioner.¹⁶ Betragteren – kameraet – er i den magtfulde, mandlige position, svarer Sherman med disse billeder. Det bortvendte blik (hun fikserer os først direkte i den gruppe der parafraiserer pin-up genren), den gennemgående passivitet, men også fremstillingen af kvinden i marginale situationer, er signifikante elementer i hendes kritiske refleksion over massemediernes kvindebilleder.¹⁷ Gennem dem kommenterer hun deres stereotype og ritualiserede iscenesættelse under den mandlige betragters skopiske regime: det er skellet mellem aktivt/mandligt og passivt/kvindeligt i relationen mellem betragteren og den der betragtes (og lader sig betragte/udstille) der tydeliggøres.¹⁸

At Shermans forskellige personae er iscenesat under et fremmed (mandligt) blik fremgår også af billedernes melodramatiske eller teatraliske karakter og narrative aspekt: hvad vi ser (og det gælder generelt for arbejderne under grupperne 1-4) er en emotionelt ladet reaktion, men den forudsætter altid en aktion, en handling der kronologisk indrammer situationen med et før og et efter.¹⁹ Under det skopiske regimes autoritet er hendes forsøg på at styre blikket, bestemme dets retning og karakter (dets begær, foragt eller neutralitet), kun det spil, den pose som føjeligt søger at imødekomme det fremmede blik primære diktat. Rollespillet udvikles i bevidstheden om den andens forventninger og krav. Derfor bliver denne objektivisering af selvet, denne opprioritering af »det udvortes« som Kierkegaard kaldte det, tillige en narcissistisk aktivitet. Maskeraden er en selvbevidst og selvspejlende manipulation; man indtager beredvilligt sin »to-be-looked-at-ness.«²⁰ Man identificerer sig med den anden for at se

sig selv med den andens blik. Maskeraden rummer muligheden for at opretholde en distance – for subjektet til at forbeholde sit egentlige jeg – men bryder denne kontrol sammen, afslører den sig som »den dekorative overflade der skjuler en ikke-identitet.«²¹

Med sine iscenesættelser og maskerader kommenterer Sherman altså et centralt problem i den samtidige, narcissistiske kultur: den kritiske balanceakt i forholdet mellem det »at være et selv og evnen til at spille en mængde roller og at påtage sig en endeløs række af frit valgte identiteter.«²² Risikoen for at grænserne mellem selvet og dets omgivelser udviskes ligger lige for, mener Christopher Lasch, fordi identitet og sociale roller blandes i en narcissistisk tilbøjelighed »til at se verden som et spejl, mere nøjagtigt som en projektion af egen frygt og egne ønsker.«²³ For det agerende jeg i denne situation er »den eneste virkelighed det, han kan opbygge af materiale, som reklamer og massekultur har forsynet ham med, temaer fra populære film og romaner, og fragmenter løstrevet fra et bredt udsnit af kulturtraditioner, alle lige samtidige for vor samtids opfattelse ... Vi lever alle sammen, både skuespillere og tilskuere, omgivet af spejle. I dem søger vi bekræftelse på vor evne til at erobre eller imponere andre, mens vi bekymret leder efter skavanker, der kunne forringe det udseende, vi har i sinde at projicere.«²⁴

Det belejrede selv skjuler sig bag sine personae, der hentes fra det katalog over stereotyper, massemediene tilbyder. Samtidig bliver den sociale interaktion – relationerne til de andre – reduceret til et spørgsmål om umiddelbar underholdningsværdi og selvopfyldelse. Selvet spalter sig hele tiden i roller for



Cindy Sherman:
Untitled # 97, 1982.

seismografisk at kunne fange spejlingens umiddelbare effekt i de andre. Men i spejlingerne mister man sit selv: man mister *sig selv*. I stedet for at besidde sig selv, besiddes selvet af andre.²⁵

Den anden side: narcissisme og skizofreni

Shermans arbejde fra midten af 80'erne går under huden og afdækker et psykisk territorium med smuldrende grænser. Eventyrfigurerne og monstrene er et opgør med modens kvindebillede på dens præmisser og inden for en kontekst (*Vanity Fair*), som er givet af den. Lysten til – også – at parodiere og ironisere over moden åbnede for fascinationen af grimheden: »I've come to a point where I understand how people can manipulate themselves to look a certain way. I'm disgusted with how people get themselves to look beautiful; I'm much more fascinated with the other side.«²⁶

Denne *anden side* forstår vi på mere end én måde. Den foruroligende udvikling, der udstikkes med de senere arbejder er i en vis forstand allerede foregrebet med et par »film stills« fra slutningen af 1970'erne. I »Untitled Film Still # 25« (1978) er den sorthårede, sortblusede og stærkt malede Sherman set ovenfra mod en baggrund af vand, der omgiver hende på alle sider. Ken Johnson har set det som et billede på psykens ubevidste lag, »with its thus far invisible but nevertheless unsettlingly imminent contents.«²⁷ I »Untitled Film Still # 46« fra det følgende år er Sherman, iført våddragt og svømmebriller, næsten opslugt af vandet og kun hendes øjne anes bag svømmebrillens glas.

Identitetens grænser udviskes og i »Untitled Film Still # 56« (1980) står den nu lyshårede Sherman med ryggen mod kameraet opmærksomt betragtede sit eget ansigt i spejlet. Lysreflekser udviser delvis konturerne af spejlbilledet, det er som om ansigtet derinde er ved at glide fra hende, alene blikket, vedholdende, insisterende, fastholder forbindelsen til den rygvendte person, hvis identitet vi her, gennem spejlingen, oplever som en fiktion.

Sherman er nået til et punkt, der er beslægtet med det, Adrienne Rich skildrer i »Diving into the Wreck«, et nøgledigt i en af 70'ernes store lyriske indsatser. Digteren ifører sig sin svømmedragt, tager svømmefødder og maske på, og glider ad lejderen ned i vandet. »Først er luften blå og så/bliver den mere blå, derpå grøn og så/sort jeg besvimer og alligevel/er min maske stærk/magtfuldt pumper den blodet rundt/havet er en anden historie...« Hvad vil hun så dernede? Afdække de muligheder der bliver tilbage, når kulturens konventioner og forkrøblende kønsroller er ryddet til side, når subjektet i den ændrede livssituation kan bruge sine kræfter til at realisere selvet i overensstemmelse med nyvunden erfaring og indsigt:

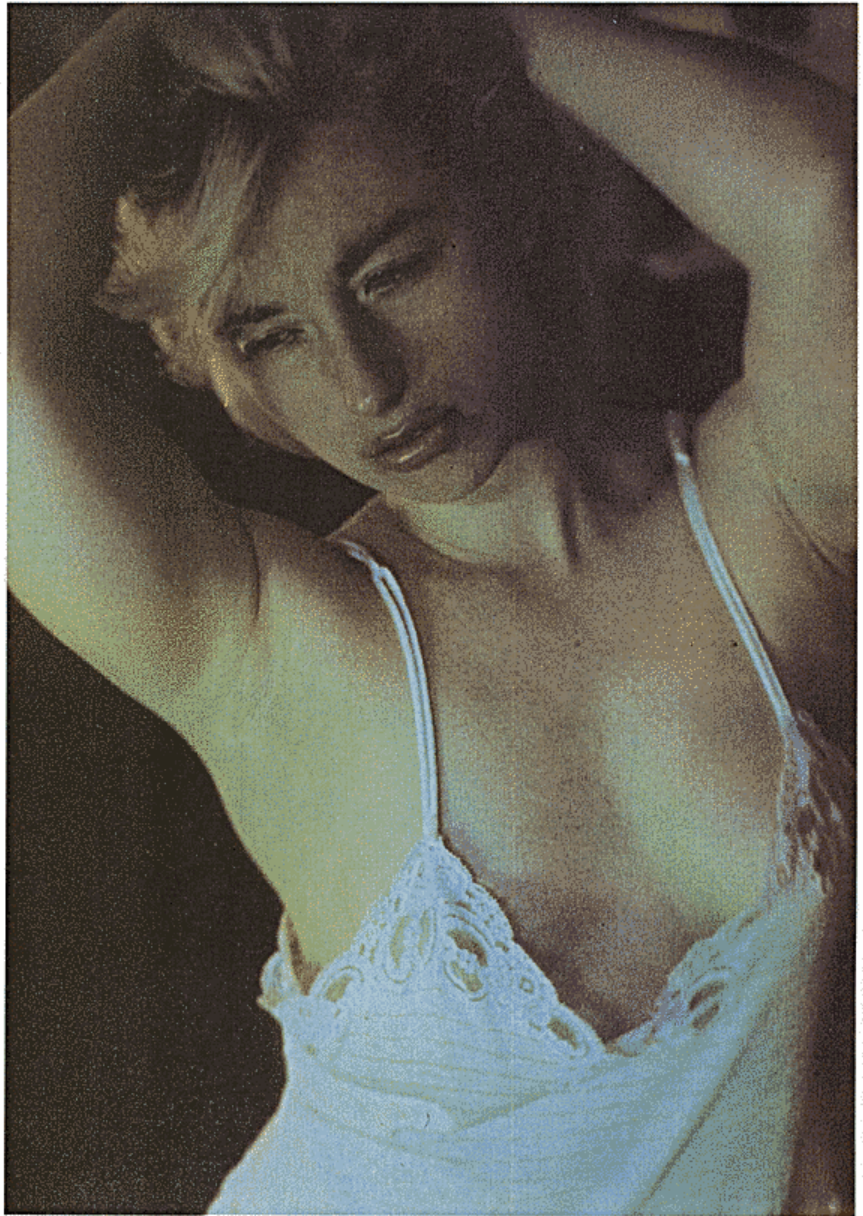
»I came to explore the wreck.
The words are purposes.
The words are maps.
I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.
I stroke the beam of my lamp
slowly along the flank
of something more permanent
than fish or weed
the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth...«



Cindy Sherman:
Untitled Film Still # 56, 1980.

Ikke historien om vraget, men vraget selv. Ikke rollens illusion om individualitet, men den sande individualitet. Men i denne fase af Shermans projekt har en sådan regenererende erkendelse af selvet ikke været mulig. Hos hende føres udviklingen til et anderledes makabert slut-

punkt. Det er en udvikling som placerer hende centralt i diskussionen af den postmoderne tilstand i slutningen af 80'erne, i det felt hvor de bristende relationer mellem det private og det offentlige og den ødelagte jegbevidsthed diagnosticeres.



Cindy Sherman:
Untitled # 103, 1982.

Den passive »hvilen« i en sindsstemning, som dominerer så mange af Shermans iscenesættelser er allerede omtalt. En stor del af hendes emotionelle register udfoldes her inden for Goffmans kategori *small behaviors*. De giver sig overvejende til kende inden for det private territorium, hvor gestus og mimik ikke bruges til at påvirke andre, men hvor man, uset og alene, kan overgive sig til sine følelser og stemninger. Psykologiske tilstande eksternaliseres i udtryk, vi er fælles om og som vi derfor kan genkende og identificere os med. Det hele udfoldes som en »ubevidst« tegnproduktion, men også den er kontrolleret som alle der lader sig portrættere kontrollerer og formidler den version af sig selv de helst viser deres aktuelle omgivelser.²⁸ Man »poserer« (som Barthes indså) for fotografen eller portrætmaleren; Sherman poserer sit »ubevidste« rollespil og afslører dermed på et andet plan hvordan det private, psykiske rum er erobret af det offentlige. Under kameraets objektiv og i rammens close-up offentliggøres det private, og var det ikke netop for rollespillets afstandsskabende effekt, ville vi let kunne følge Jean Baudrillard, når han karakteriserer denne situation – hvor de mest intime, private øjeblikke bliver »feeding ground« for medierne – som *obskøn*. Grænserne udviskes, skizofrenien sætter ind, og Baudrillard udmaler konsekvenserne: »The schizo is bereft of every scene, open to everything in spite of himself, living in the greatest confusion... It is the end of interiority and intimacy, the overexposure and transparency of the world which traverses him without obstacle. He can no longer produce the limits of his own being, can no longer produce himself as mirror. He is now only a pure screen, a switching center for all the networks of influence.«²⁹

Identitetens krise – skizofrenien – er i voksende grad erkendt som et resultat af livsbetingelserne under det, der er blevet betegnet som senkapitalismens nye sociale orden.³⁰ Shermans demonstration af hvordan rollespillet fragmenterer jeg-bevidstheden falder på plads i det, der kan beskrives som en skizofren oplevelse af ikke-identitet, af et diskontinueret forhold til omgivelserne, af tidsdimensionens sammenbrud. Som i en anden skildring af skizofrenien, Daniel Petries film »Sibyl« fra 1976, hvor Sally Field spiller sytten forskellige roller, lever Shermans personer også på lånte »identiteter«; de er ikke reelle og det lykkes derfor ikke at sætte dem meningsfuldt handlen- de ind i verden. De befinder sig – ofte i »Untitled Film Stills«, næsten konstant i de *centerfold*-inspirerede iscenesættelser fra 1981 – uden for den og uden for tiden i en afventende, »drømmende« og selvspejlende tilstand. Relationerne til den omgivende verden er uklare og slørede. Selvet opleves ikke længere som en totalitet med en naturlig plads i et større hele, fordi de sociale koordinater er faldet bort eller simpelthen er ophørt at eksistere. Subjektet har tabt sin kapacitet til »at organisere sin fortid og sin fremtid til en sammenhængende oplevelse.«³¹ Subjektet domineres af det lokale og det aktuelle. En flydende tilstand i nuet træder i stedet for en historisk bevidsthed.

Udviklingen i Cindy Shermans arbejde synes i tilbageblik at have været uafvendelig. Det, Jung kaldte en kompromisløsning i individets forhold til samfundet, fik med årene stadig mere uoverskuelige konsekvenser. I projektets brændpunkt: skildringen af det identitetsop- løsende rollespil i et samfund som i stadig højere grad styres af de elektroniske medier, lå

som betingelsesløs nødvendighed den selvanalyse, der førte hende ned under masken til en ruineret psykes hærgede landskab. Det var samtidig en analyse som indordnede sig under en større epokal bevidsthed. Ved konsekvent at fastholde dialogen med reklamens og massemediernes kvindebillede, ved at iscenesætte sig under en andens skopiske regime, det mandlige blik, har Cindy Sherman givet os en specifikt kvindelig oplevelse af det psykiske sammenbrud i den postmoderne tilstand.³²

Efterskrift, marts 1990

»Jeg føler, jeg er anonym i mit arbejde,« sagde Sherman fornylig. »Når jeg ser på mine billeder, ser jeg aldrig mig selv. De er ikke selvportrætter. Undertiden forsvinder jeg.«³³ Bemærkningen gjaldt ikke de seneste arbejder i den udvikling, jeg har diskuteret her, men hendes nyeste serie udstillet i New York i januar 1990. Muligvis sat i gang af nogle billeder udført i forbindelse med fejringen af 200 året for den franske revolution har hun nu vendt sig mod kunsthistorien. Kunne hun andet? Hun havde fundet vraget og konstateret skadernes omfang. Den eneste logiske mulighed for at fortsætte herfra var at gå uden for selvet. Det er nu sket med billeder, der kommenterer kunsthistoriens kvindebilleder malet af mænd. Holbein, Rafael, Tizian, David, Ingres, Watteau genkendes bag den ny serie, der er en kavalkade over roller og stereotyper, hvis yderpunkter ikke uventet er: den nære Venus og den fjerne Madonna.