

КОНТАКТНИТЕ КОПИЯ НА „ФИЛМОВИ КАДРИ БЕЗ ЗАГЛАВИЕ“ НА СИНДИ ШЪРМАН И ПРОТИВОРЕЧИЕТО МЕЖДУ ПОСТАНОВКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ В СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС

Лиляна Караджова

Резюме: Статията изследва поредицата „Филмови кадри без заглавие“ на Синди Шърман, анализирайки отношението между театралната постановка и импровизацията в снимачния процес. Контактните копия показват, че противно на популярната представа за строго режисиран маскарад, случайният детайл, жест и мимика активно участват в изграждането на социалната и на индивидуалната идентичност. Изследването разглежда контактните копия на дванадесет снимки и открива интересно противоречие в принципа на селекция. В част от снимките Шърман преднамерено изключва специфични лицеви изражения, придържайки се към личността неопределеност на героините си, докато в други избира най-яркия и категоричен характер. Така, вместо да изгради консистентен образ на стереотипните социални роли, възприети от неосъзнати жени, Шърман по-скоро показва различните степени на индивидуална включеност в социалното поле.

Ключови думи: фотография, автопортрет, кино, постановка, идентичност, феминизъм, копие без оригинал

Синди Шърман е един от най-дискутираните съвременни фотографи, като за нейната работа само на английски език са изписани над 800 монографии. Артур Данто, Лаура Мълви и Розалинд Краус са най-често цитираните автори, които съответно прилагат критически, феминистки и психоаналитичен дискурс към нейното творчество. Те анализират концепциите и по-рядко спецификите на фотографската ѝ работа. Критиката се насочва към актуални теми в рамките на самия дискурс и текстовете често имат реторичен характер. Артур Данто интерпретира поредицата „Филмови кадри без заглавие“¹ спрямо начина, по който автопортретите на Шърман представят стереотипи за съвременната женска социална идентичност. Лаура Мълви интерпретира поредицата „Вложки“ през концепцията за погледа на Жак Лакан и се съсредоточава върху темата за воайорството от феминистка гледна точка. Розалинд

¹ Cruz, A., Jones, A. Cindy Sherman: Retrospective. New York: Thames & Hudson, 2000.

Краус цитира Лаура Мълви и продължава критическата линия в посока на травматичното. В критическите текстове особеностите на снимките остават второстепенни. В този контекст контактните копия на Синди Шърман съсредоточават вниманието върху фотографските и театралните изразни средства, с които тя изгражда идентичността на своите героини. Този ценен материал е достъпен в албум от ретроспективна изложба, проведена през 1998 г., в която са включени контактните копия на 12 от общо 69 снимки от поредицата „Филмови кадри без заглавие“. Документите разкриват колебанията на автора в изиграването на някои от избраните персонажи и особености в снимачния процес. Въпреки че Шърман работи в жанра на конструираната постановъчна фотография, контактните копия показват импровизация и небрежност, които допускат възникването на множество неогледани детайли.

Голямата тема в работата на Шърман е автопортретът, който тя развива повече от четиридесет години в десетки серии и ветрило от персонажи. В първата си значима поредица „Филмови кадри без заглавие“ (1977 – 1980) тя изследва женската социална идентичност, която представя в 69 стереотипа. Всеки от театралните образи е изигран от самата нея в мелодраматична гротеска, представяща някое от клишетата за женствеността. Темата се развива в поредиците „Исторически портрети“ (1988 – 1990), „Клоуни“ (2003 – 2004) и „Обществени портрети“ (2008). Постепенно Шърман се задълбочава в театралните изразни средства и прецизира дребните детайли в грима и костюма. Въпреки това, за много от нейните почитатели най-интересни остават снимките от поредицата „Филмови кадри без заглавие“. Тук тя за първи път се фокусира върху маскарадната социална идентичност, разигравая я със семпъл театрален реквизит и я заснема в естетиката на нискобюджетните филми от 60-те и 70-те години. Темата е не само провокираща сложна визуална интерпретация, но е и актуална спрямо съвременната човешка мобилност, динамични културни и социални промени, усложняващи идентичността както никога досега.

Психологът Хенри Тайфел дефинира индивидуалната идентичност като констелация от особености, която прави личността отчетливо различна и уникална в социалната група, а социалната идентичност – като сбор от особености, с които личността получава принадлежност към определена социална група. Тези две привидно противоположни идентичности са свързани, защото индивидуалните особености и себеобразът въздействат върху избора и формирането на социално-ролево поведение. Фокус в работата на Шърман са социалните идентичности, които тя представя като стереотипи, социални конструкти, възприети с цел успешно социално вписване. Мобилността на съвременния човек води до множество променливи влияния върху социалния себеобраз, който добива

динамичен характер. Така спрямо своята устойчивост и определеност социалната идентичност може да бъде твърда, множествена и флуидна. Твърдата идентичност носи един основен светогледен модел като значим за личността, множествената – няколко модела, а флуидната преминава плавно от един модел в друг. При твърдата идентичност констелацията от физически, интелектуални, емоционални и характерови особености може да бъде описателно представена със средствата на фотографията в добра портретна снимка. Множествената и флуидната идентичност са неуловими в един кадър и изискват фотографска поредица, която да проследи техните промени и нюанси.

Контактните копия на „Филмови кадри без заглавие“ поставят темата за тези видове идентичност и позволяват тяхното проследяване в различни вариации. В някои от снимките жената изглежда като личност с твърда идентичност, но видяна в поредица, тя вече представя образа на една безкрайно флуидна или неизчерпаема множествена идентичност. Снимките в контактните копия показват степената, в която Шърман се придържа към драматургични схеми или импровизира в представянето на своите персонажи. Изненадващо, в много от фотографиите, останали извън финалната селекция, се откриват моменти на непреднамереност, различия в позите, израженията и гримасите. В своите тетрадки Шърман прави план за заснемането на всяка сцена, като описва интериора, включените обекти и костюми. Социалната идентичност се представя с театрални средства, а индивидуалната – със специфични гримаси и жестове.

Идеята на поредицата „Филмови кадри без заглавие“ има силно биографичен контекст. През 1977 г. Шърман се установява в Ню Йорк и наема лофт на Фултън стрийт в Манхатън. В големия град тя се сблъсква с американския култ към външността, в който оценката на личността зависи от физическите качества и облеклото. Това поражда социална тревожност, в резултат на което тя рядко напуска своя дом. За да преодолее чувството за неудобство, Шърман измисля улична персона, с която се движи из града. Облеклото и гримът ѝ позволяват да изработи физическа броня към погледите, които я атакуват в големия град. Тя се подготвя за всяка от своите социални изяви, избирайки различно облекло и грим. Този маскарад по естествен начин продължава във „Филмови кадри без заглавие“, в които социалната тревожност и кризата на личната идентичност поражда впечатляващо разнообразие от въплъщения.

Моноспектакълът от автопортрети е изигран в 69 персонажа, вдъхновени от холивудските класици, италианския неореализъм, френската нова вълна и нискобюджетните ленти. Тетрадките, които Шърман води, докато работи по поредицата, съдържат бележки за избраните

стереотипи, които са назовани с ключови думи и епитети. До тях са нахвърляни идеи как всеки персонаж може да бъде изигран в подходяща интериорна среда и облекло². Шърман се спира на фаталната жена, лошото момиче, изморената домакиня, амбициозната актриса, наивната карьеристка, анонимната стресирана жена, жената с разбитото сърце, отчаяната самотница, съблазнителната компаньонка. Контактните копия разкриват променливите състояния на тези стереотипи в поредица от сцени. Шърман ги заснема по няколко пъти, а импровизацията засяга избора на крупност, позата и изражението.

Дванадесетте снимки, чието заснемане е възможно да бъде проследено, могат да се разделят на две групи, съответстващи на различни критерии на селекция. В първата група попадат снимки, които представят тревожни или замечтани, безпомощни и неосъзнати жени, а във втората – снимки, които разкриват характер и отчетливи личностови особености. Обезличаването на жените в първата група ги доближава до онемели кукли, а специфичните особености, към които е насочено вниманието, са тяхното театрално облекло и грим. Това е общият модел, в който е разглеждана зрялата ѝ работа.

„Филмов кадър без заглавие № 14“ конструира персонажа на деликатна и изискана жена. Тя стои изправена в евтина мотелска стая, в елегантен черен тоалет, в строга поза и с изражение, издаващо безпокойство. Контактните копия показват, че Шърман е изиграла поредицата от сцени с различни пози и жестикулация. Повечето от тях включват ръкомахане, характерно за напрегнат диалог. Въпреки това тя е избрала снимка, в която героинята ѝ е замръзнала и гледа съзерцателно. От диалога няма и следа и тя изглежда самотна в стаята. Прекадрирането променя снимката от хоризонтална във вертикална и насочва вниманието към героинята както и към огледалото зад нея. То поражда очакване за друга, различна и интересна гледна точка, достъп до ключов детайл. В огледалото се вижда маса, върху която е поставена чаша, и стол с наметнато сако. Чашата е също така самотна и все пак елегантният тоалет внушава социално събитие. В дясната си ръка тя държи тъмен обект, който не е ясно четлив. Многозначните детайли и неузясненото изражение въздействат в обща посока. Индивидуалната идентичност се ограничава до изпитваната от героинята социална тревожност и по този начин остава в рамките на общия социален модел. Това отношение между ясна социална идентичност и неузяснена индивидуална идентичност е характерно за повечето снимки в поредицата.

Такова е въздействието на „Филмов кадър без заглавие № 33“, който представя образа на мелодраматична героиня. Разплакана жена

² Cruz, A., Jones, A. Op.cit.

е заснета в едър план, който придава четливост на нейните сълзи, насинено око и размазан грим. Белегът от насилие и сенките под очите внушават беда и безнадеждност. Отворената, сякаш стенеца уста предава страданието ѝ. Гримасата е подчертана от драматично добро осветление и внушава ужас, а сълзите отразяват светлината като прегорели отблясъци. В контактните копия се виждат малки разлики в крупността на портрета, а състоянието е изиграно в различни емоционални нюанси, от отчаяние до смирение. Погледът блуждае във или извън кадровото пространство. Шърман избира снимката с най-неопределено изражение, в която подобно на театрална маска експресивността му скрива индивидуалните черти. Социалната идентичност е ситуативно предадена – това е малтретираната жена, а индивидуалната се ограничава до състоянието на безпомощност, което подкрепя заснетата ситуация.

В такава посока въздействат филмови кадри № 17, 27, 35, 48. „Филмов кадър без заглавие № 17“ представя жена в прилепнал костюм за гимнастика, приседнала на перваза на прозорец. В снимките от контактните копия тя гледа с премрежен поглед и приятно отворени устни. Вместо някоя от тези снимки, Шърман избира друга, в която изражението е безлично. „Филмов кадър без заглавие № 27“ представя ужасена жена в бяла дреха, наподобяваща пациентка в болница. Тази снимка е в едър план и основните разлики засягат крупността, като Шърман избира този, в който жената е най-статична. „Филмов кадър без заглавие № 35“ представя лежерно излегнала се жена. В контактните копия тя променя своята поза, като присвива или изпъва краката с изражение, преминаващо от недоумяващо смущение до разпусната скука. В селектираната снимка нейното лице е неизразително и изчакващо. „Филмов кадър без заглавие № 48“ представя замечтана жена, седнала на гърво сред природата. Контактните копия представят едва две снимки, които са почти идентични. Жената е заснета в общ план, в профил и замечтана. Шърман избира снимката, в която тялото по-романтично акомпанира на нейното настроение. Тези шест фотографии представят втората основна посока в работата на Шърман – селекцията е насочена към по-категоричната социална идентичност, а характерността на личната психологическа идентичност е сякаш избягвана. Тук критерият на избор е насочен към снимки, които са лишени от прекалено експресивно или специфично лицево изражение. В противоположна посока работи селекцията на втората група от снимки, в които изборът се спира на отчетливия характер и личностовата характеристика.

„Филмов кадър без заглавие № 7“ конструира персонажа на млада забавляваща се жена. Носи слънчеви очила, модерна бяла рокля и държи питие в коктейлна чаша. Тя се привежда през вратата на слънчева

веранда, а лицето ѝ е навъсено. Контактните копия показват, че в снимката присъстват още двама души, чиито лица са скрити. Това вероятно са приятели на Шърман, които развенчават популярната представа, че тя винаги работи сама. Колебанията в разиграването на сцената са свързани в кадрирането – с включването и изключването на третия човек, с експресията на тялото и лицето. В първите три снимки Шърман е безцелно подпряна на рамката на отворената врата, загледана встрани с досада и отегчение. Снимката, която селектира, се отличава с агресивна стойка и категорична гримаса на раздразнение. Бялата ѝ рокля е набрана нагоре от невротично стиснатите ѝ пръсти около един от жартуерите. Сексуалният елемент е характерен единствено за тази снимка и добавя бохемска ситуативност. Точно този ситуационен контекст е ключов за конструирането на социалната идентичност. Облеклото и контекстът, в който е уловена героинята, разказват за нейния начин на живот и социална идентичност. В съпоставка, индивидуалната идентичност е съсредоточена в позата и гримасата. В процеса на импровизация възниква характерен фотографски детайл, сянка, хвърлена от свитата ѝ ръка, която сякаш прерязва нейната шия. Този намек за опасност поражда внушение за съспенс от трилър или филм на ужасите. Детайлът попада в концепцията за оптичното несъзнавано и позволява изграждането на по-сложна лична характеристика, вероятно на жена, харесваща живот в опасност. Друг ненужен детайл е лепенка на две целуващи се водни кончета, залепена на прозореца. Романтичният стикер изказва наивния и глуповат характер на водения от нея начин на живот. Снимката съдържа множество детайли и е една от малкото, в които социалната и индивидуалната идентичност са равностойно представени.

Друга снимка в поредицата, която въздейства по подобен начин, е „Филмов кадър без заглавие № 16“. Тя представя образа на отегчена деспотична домошарка на средна възраст. Жената е седнала в кресло пред празна стена, на която е закачена самотна портретна снимка. С едната ръка е стиснала дистанционно, насочено към извънкадровото пространство, където вероятно има телевизор, а в другата държи цигара. Изражението ѝ е сериозно, а погледът е отместен встрани. Портретът е заснет от ниска гледна точка, която придава на образа на жената високомерност. Тук различията в контактните копия засягат изражението на лицето, чиито ококорени очи издават учудване или дори изумление. Шърман избира снимка, в която изражението е високомерно, съдържащо и съсредоточено в телевизора. Строгата поза и повдигната брадичка внушават властен характер. Преобладаващото негативно пространство съсредоточава вниманието върху малкия портрет върху стената, който е единственият изненадващ детайл и понася ролята

на обект, кодиращ смисъл. Човекът в снимката (вероятно политическа фигура) постепенно се включва като второстепенен наблюдател на ситуацията. Шърман иронизира сериозността, с която жената гледа телевизия, докато мъжът в снимката, се усмихва небрежно. Така детайлът добива водеща роля в процеса на означаване.

Подобна селекция на снимки със специфична особеност може да бъде открито във филмови кадри № 10, 32, 39, 47. Контактните копия на „Филмов кадър без заглавие № 10“ показват прекадриране и отчетливо различни лицеви изражения на домакиня, свита на пода в някаква кухня. Изиграният персонаж преминава през остро раздразнение и страдалческо умиление. Шърман избира най-категоричната снимка, в която нейната героиня е недвузначно готова да се изправи и да влезе в конфликт. „Филмов кадър без заглавие № 32“ представя самотна жена в хотелска стая. В първите три снимки тя е легнала, а изражението ѝ, заснето в профил, е почти нечетливо. В селектираната снимка, тя е седнала и заснета в анфас. Така контактните копия показват преход от лежерно към напрегнато изражение. „Филмов кадър без заглавие

№ 39“ отново се спира върху стереотипа на домакинята. Млада чевръста жена с престилка е заснета изправена срещу вратата в заплашителна поза с ръце, поставени на кръста. Изражението варира от недоумяващо и пренебрежително до самоуверено. Селектираната снимка представя домакинята с предизвикателен поглед отпращен през извърнато рамо. „Филмов кадър без заглавие № 47“ изгражда образа на млада пътуваща жена. Облечена в ученически грехи и с малък куфар, тя чака автомобил в края на платното на празно шосе. В три от снимките Шърман седи отегчено, а в селектираната е изправена, заела нетърпелива поза.

Тези шест снимки, чиито контактни копия са публикувани, показват една от основните посоки в работата на Шърман – търсенето на характерно различното изражение в поредицата. Тук социалната идентичност е подкрепена от индивидуална, което придава психологическа убедителност и правдоподобност на героините.

Обща особеност на двете групи е това, че жените в снимките наподобяват героини от популярните филми през 60-те и 70-те години, което поражда илюзия за разпознаваемост. По тази причина теоретикът Дъглас Кримп нарича снимките *Film Stills стопкадри*, което дава и заглавие на поредицата³. Шърман приема *Film Stills* за удачно обобщение, но остава отделните сцени неозаглавени, с което подчертава липсата на исторически цитат. Така *Untitled Film Stills* се изписват с цифрова номерация от 1 до 69. Внушението за стопкадър

³ Crimp, Douglas. "Pictures." *October*, no. 8 (Spring), 1979, p. 75-88.

поражда объркване, защото постановките нямат исторически оригинал в киното и не възпроизвеждат конкретна сцена от филм. Според Розалинд Краус това придава „симулакрутивна природа на тяхното съдържание, състояние на копие без оригинал“⁴. Това определение обозначава липсата на референция, но освен това „копие без оригинал“ прави препратка и към героините в първата група от снимки – копия на социални клишета и стереотипи, в които те влизат без отношение към своята лична идентичност, без автентичен и непреднамерен елемент в поведението. Така в тези филмови кадри човешката ситуация и интерпретацията на фотографския детайл се свързват в общ език. Артистичните възплъщения на Шърман напомнят на гръзката София Лорен, наивната Бриджит Бардо, чувствената Моника Вити, неумолимата Анук Еме, но малко от тях имат силното излъчване и характер на тези известни актриси. Придържайки се към кино естетиката, Шърман интерпретира социалната идентичност като обвивка от маниери и облекло, която не произтича по необходимост от конкретни индивидуални особености. Социално приемливите стереотипи са в голяма степен наложени от поп културата и идентифицирането с тях спомага за успешното вписване на човека в обществото.

В процеса на работа Шърман се справя с две ограничения в снимачния процес. Поради автопортретния жанр, чертите на лицето ѝ трябва да изиграт 69 различни възплъщения. По тази причина тя използва реквизит от грехи, перуки и грим, но въпреки това образите на повечето жени, които изгражда с тези средства, са млади или на средна възраст, с хармоничен овал на лицето, приятно раздалечени очи, с поглед, издаващ неувереност. Това ограничение стеснява възможността за развитие на темата за индивидуалната идентичност, но съдейства за изказването на социалната идентичност чрез маскарадни средства. Второто ограничение е средата, в която Шърман снима – собственият ѝ дом, лофтът на Фултън стрийт в Манхатън. Тя размества мебелите, излиза в коридорите на сградата, а понякога и на улицата, снима в различни часове на деня и използва различни гледни точки. Този прост интериор доближава снимките до естетиката на нискобюджетното кино. Сцените в кадъра изглеждат като ежедневни и рутинни ситуации, заснети с любителски фотоапарат и евтини материали. За да влоши качеството на образа, тя проявява филмите в топли разтвори, което засилва зърнистостта на емулсията и притъпява остротата на образа. Тези особености придават документален характер на снимките и внушават автентичност. Фотографът сякаш се е промъкнал и приближил до жените, докато те гледат встрани и не реагират на

⁴ Krauss, R. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993, p. 17.

неговото присъствие. Снимките наподобяват маловажен момент (видян от воайор) или случаен стопкадър.

Първата група от снимки повтаря един общ психологически модел на неосъзнатата жена, чийто слаб характер я обезличава. Тези героини са объркани, тревожни, безпомощни и капризни. Особеностите не изграждат специфичен образ, а по-скоро съответстват на неосъзнатите мотиви в избора на социална идентичност.

В някои от кадрите липсата на детайли поражда усещането за нещо неестествено и престорено, което не съответства на техническото качество на снимките от ежедневието. Във втората група от разгледаните фотографии, въпреки ограниченията, персонажите имат силно изразени характерови особености, с което снимките изглеждат по-достовърни.

Документалният вид на снимките е измамлив и сравнително малкото специфични детайли пораждаат недоверие към тяхното съдържание. В първата група отсъстващата лична идентичност е съпътствана от отсъствието на оптичното несъзнавано.

Концепцията за оптичното несъзнавано е въведена от Валтер Бенямин в „Кратка история на фотографията“⁵. Бенямин описва семеен портрет на Карл Дайтендей, в който ръката на фотографа почти невидимо е обгърнала фигурата на неговата съпруга. Тъмните дрехи сякаш потапят фигурата в дълбочината на пространството, а ръката зад гърба не е внезапно разпознаваема, както би била в реална ситуация. Този пример посочва оптичното несъзнавано като скрит в снимката детайл, който в реална среда би бил видим. Изненадващото откриване на този фотографски елемент се превръща в следа, влияеща върху цялостното внушение на снимката. Това схващане е коренно различно от по-късното определение за оптичното несъзнавано, което Бенямин дава в „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“⁶. В прочутото си есе той го определя като невидимото за човешкото око, което става видимо едва чрез камерата, познато от хронофотографията на Етиен Жул Маре и Едуард Мейбридж. Това са снимки, чиито подробности надхвърлят възможностите на човешкото зрение.

Първото определение на Бенямин за оптичното несъзнавано като трудно видим детайл му придава амбивалентност. Този елемент е едновременно незабележим и извънредно важен, дребен и силно експресивен, привидно неясен като значение и радикално променящ прочита на снимката. Оптичното несъзнавано е откриваемо в

⁵ Benjamin, W. A Short History of Photography. *Screen*, 1972, no. 1 (Spring), p. 2-26.

⁶ Бенямин, В. *Озарения*. София: Крумука и хуманизъм, 2000. [Benjamin, W. *Enlightenments*. Sofia: Critique and Humanism, 2000].

богато ветрило от жанрове, но в постановъчната фотография, която е внимателно режисирана, вмъкването на непредвидим, но многозначен детайл е малко вероятно. Постановките в този жанр се конструират с педантична прецизност и целят изграждането на точно един кадър. Контролът в снимачния процес отстранява неповторимостта на уловеното мигновено състояние на включените елементи. Така кинематографичната фотография се характеризира със стеснено поле на оптическото несъзнавано.

В своята зряла работа и поредиците „Исторически портрети“ (1988 – 1990), „Клоуни“ (2003 – 2004) и „Обществени портрети“ (2008) Шърман попада в строгото определение за конструирана фотография, докато във „Филмови кадри без заглавие“ тя все още импровизира. Стесненото поле на оптическото несъзнавано обезличава идентичността на снимката. По тази причина липсата на значещ детайл в първата група от снимки се превръща във фотографско изразно средство, обозначаващо тривиалността на обезличените герои. Тук контактните копия показват, че Шърман избягва твърде специфичните изражения, въпреки че ги е изиграла в процеса на импровизация. В този контекст е изненадващо откриването на специфичен фотографски детайл и оптическо несъзнавано във втората група от разгледани снимки. Те въздействат колкото с постановката, толкова и с ефекта на щастливата случайност.

Това преплитане на противоположни принципи в процеса на работа поставя идентичността в поредицата на границата между театралната маска и спонтанно възникналия елемент в поведението и жестикулацията. Амбивалентното смесване на маскарадната идентичност със сякаш съпротивляващата се правдоподобна личностова характеристика поражда неочаквани детайли. Шърман не успява да изгради консистентен образ на стереотипните социални роли, възприети от неосъзнати и объркани жени, а по-скоро показва персонификациите, вариациите и различните степени на индивидуална включеност в социалното поле.

Липсата на категоричност в тази серия съответства и на биографичния контекст на нейното заснемане. Самата Шърман е пристигнала скоро в Ню Йорк и все още не е създала своята улична персона и социален образ. В този момент тя едва започва да намира своята фотографска идентичност. Подобно на герои си, тя вероятно търси пътя, свързващ личната ѝ творческа интуиция с работата ѝ, която представя в широкото социално поле.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бенямин, В. *Озарения*. София: Критика и хуманизъм, 2000. [Benjamin, W. *Ozarenia*. Sofia: Kritika i humanizam, 2000.].

Benjamin, W. A Short History of Photography. *Screen*, no. 1 (Spring), 1972, p. 2-26.

Cruz, A., Jones, A. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2000.

Crimp, Douglas. "Pictures." *October*, no. 8 (Spring), 1979, p. 75-88.

Krauss, R. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.

Krauss, R. *Optical Unconscious*. Massachusetts Institute of Technology, 1993.

THE CONTACT COPIES OF CINDY SHERMAN'S 'UNTITLED FILM STILLS' AND THE DISCREPANCY BETWEEN STAGED PRODUCTION AND IMPROVISATION IN THE PHOTO-TAKING PROCESS

Lilyana Karadzhova

Abstract: The current article reviews Cindy Sherman's series 'Untitled Film Stills' and analyses the relationship between staged production and improvisation in the photo-taking process. The contact copies show that, contrary to the popular understanding of these works as strictly staged masquerade, the random detail, gesture or facial expression contribute actively to the construction of social and individual identity. The study analyses the contact copies of twelve photos and discovers an intriguing discrepancy in the selection principle. In some of the photos Sherman intentionally excludes any specific facial expressions, opting to stick to the individual obscurity of her objects, while in others she chooses the most vivid and definitive character. Thus, instead of constructing a consistent image of stereotypical social roles, undertaken by women who lack any awareness, Sherman rather shows the different degrees of individual inclusion into the social field.

Keywords: photography, self-portrait, cinema, staged production, identity, feminism, copy without the original negative