

Uncanny, Abject, Psychose

Mike Kelley, Cindy Sherman, Lukas Moodysson en Ryan Trecartin

PhED (Philippa Elisabeth Driest)

Beeld en Taal

Onder begeleiding van Ilse van Rijn

December 2014

// Bibliografie //

Freud, Sigmund, *The Uncanny*, 1919.

Kelley, Mike, *Mike Kelley: The Uncanny*, 2004

Mey, Kerstin, *Art and obscenity*, 2007

October Files: Cindy Sherman 2006

Cindy Sherman by Betty van Gravel, 1995

Kristeva Julia, Powers of horror, 1982

Any ever by Ryan Trecartin, jaartal onbekend

// Illustraties //

Mike Kelley, *Arena #7 (Bears)*, 1990

Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #153*, 1989

Cindy Sherman, *Untitled #177*, 1987

Lukas Moodysson, *A hole in my heart*, 2005

Lukas Moodysson, *Container*, 2006

Ryan Trecartin, *Any ever*, 2009

Ryan Trecartin *ANY EVER; sibling topics (section a)* 2009

Cindy Sherman, *untitled #255*, 1992

// Inhoudsopgave //

Inleiding

Uncanny: Mike Kelley

Abject: Cindy Sherman

Psychose I : Lukas Moodysson

Psychose II : Ryan Trecartin

Tot slot

// Tot slot //

Wat mij vooral opviel in dit onderzoek is dat bij de Uncanny, het abjecte en de psychose het gevoel voorop staat. Freud spreekt over de Uncanny als een gevoelservaring. Kelley koppelt deze aan trauma's en herinneringen. De foto's van Sherman en het abjecte van Kristeva keren het lichaam dat binnenstebuiten als gevolg van een gevoelservaring en met als reactie een gevoelservaring. Moodysson en Trecartin lijken vanuit een psychose te werken, maar streven er ook naar de psychose te kunnen veroorzaken, omdat zij de grens tussen fictie en de werkelijkheid doen vervagen. Bij Moodysson kan het abjecte een reactie zijn op het zien van zijn werk; bij Trecartin daarentegen kan de gesproken taal als het abjecte worden gezien. Wat mij vooral is opgevallen door me te focussen op deze werken en begrippen, is dat het maken van een kunstwerk niet iets statisch is. Het is een beweging die speelt met tijd, gevoel en dimensies.

// Inleiding //

In deze scriptie koppel ik de fenomenen The Uncanny, het abjecte en de psychose aan beeldend kunstenaars en hun werk om beter te begrijpen wat deze fenomenen inhouden en hoe ze beeldend ervaren worden. Ik bespreek het werk van Mike Kelley, Cindy Sherman, Ryan Trecartin en Lukas Moodysson.

Om terug te komen op de vraag; Is het praten van de personages ‘abject’?
Mij is opgevallen dat het ongemak van de personages in Trecartin’s video’s bevestigd wordt door de statements die ze maken. Het discomfort van het geslacht, en de strijd om het geslacht. Het lichaam dat continu vervormt en overgangen doormaakt. De connectie tussen psyche en het lichaam maakt dat de taal een bepaalde vorm aanneemt. Wanneer je taal ziet als lifestyle, een keuze van praten, uit de personages hun discomfort doormiddel van gesproken taal.

In de film wordt vaak gewerkt met een narratief, waarbij we personages beter leren kennen en naarmate de film verder gaat een tweede laag of een keerzijde van een personage zichtbaar wordt. Dit werd waarschijnlijk verwacht bij de film van Moodysson, omdat in de reacties op zijn film ‘a hole in my heart’ vaak de oppervlakkigheid van zijn personages wordt bekritiseerd. Daarentegen in de videokunst kan een personage één rol aannemen en wordt niet per se een tweede laag verwacht. De personage kan één positie innemen, zoals we zien bij de personages van Trecartin. Hierdoor zou je bijna kunnen stellen dat de film van Moodysson beter tot zijn recht zou komen als videokunst dan als speelfilm.

Bij Ryan Trecartin is de ‘psychose’ de leidraad van het maken, alsof het een ingefluisterd woord is. De personages vergroten continu de realiteit door extreem te praten, door extreme bewegingen en door het maken van statements, om die daarna te ondermijnen. Bij Moodysson ontstaat de psychose door het manier van werken. Het intuïtieve zonder vooropgezet idee, dat uitmondt in een chaos en schifting. Hierdoor maakt het zien van Moodysson’s werk oprechter en minder pretentieus (met voorbedachten uitkomsten) overkomen.

Uncanny

I will say at once that both courses lead to the same result: the “uncanny” is that class of terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. How is this possible, in what circumstances the familiar can become uncanny and frightening.¹

“The uncanny is something which is secretly familiar, which has undergone repression and then returned from it. Everything that is uncanny fulfils this condition.”²

‘The uncanny belongs to all that is terrible, to all that arouses dread and creeping horror’³

¹ Freud, Sigmund, *The Uncanny*, 1919. 1-2

² <http://kubrickfilms.tripod.com/id80.html> geraadpleegd op 15 juli 2014

³ Freud, Sigmund, *The Uncanny*, 1919. 1-2

Door de continue repetitie en herhaling van de woorden van de personages, lijken de video's compleet volgezogen te zijn met hun boodschap. Het onderwerp beschermt zich desondanks tegen het effect, tegen zichzelf als poging om de psyche en symboliek te behouden. Het blijft behapbaar te kijken naar Trecartins werk, omdat je eigenlijk wacht op een moment van catharsis, een duidelijk duidbare uitbarsting die constant uitgesteld is.

Hal Foster zegt hierover dat de werkelijkheid niet kan worden gerepresenteerd, maar enkel herhaald kan worden. Herhaling dient voor het 'laten zien' van het scherm van de werkelijkheid dat als traumatisch ervaren wordt.

What is distinguishing in Trecartin's work vis-a-vis performative and socially influenced gender is how transgender identity is metaphorically merged with the distributed flow of the Internet; The fact that these characters are constant "transitions" is rendered normal. They are light years beyond binaristic definitions of identity because they emerge as composites out of a flattened cultural terrain that, to paraphrase the artist statement of the collective DIS, is not high or low, but medium.⁴

⁴ Cornell, Lauren, *Medium Living*, published in *Any ever* by Ryan Trecartin, pg 55-57

- 'Caesar, i completely desire the way you never victomize yourself'

'Caesar: 'yes, i was raped by my dad's career'

Caeser trekt haar t-shirt uit, waaronder littekens verschijnen waar ooit haar borsten zaten: plastische chirurgie van een borst-verwijdering.

In een interview van Wayne Koestenbaum over het werk van Ryan Trecartin, brengt Koestenbaum zijn werk in verband met dat van Cindy Sherman en Nan Goldin. Hij zegt; *'Playing dress-up is philosophical boot camp. That's why Cindy Sherman's figments, whether glamorous or abject, belong with Trecartin's people.'* So do Nan Goldin's citizens. Like Goldin, Trecartin focuses on purgatories—depressed or zippy coteries held together by hedonistic color and the luridness of interpersonal contact revved to the breaking point. And yet Goldin's and Sherman's photographs seem comfortingly stable and monumental, like prie-dicux, when compared to Trecartin's jumpy productions—and not only because of the difference between still and moving images. I get hypomaniac when I enter Trecartin's amped sphere.⁵

5

<http://www.thefreelibrary.com/Situation+hacker%3A+Wayne+Koestenbaum+on+the+art+of+Ryan+Trecartin.-a0203139486> geraadpleegd op 20 juli

// MIKE KELLEY //

Mike Kelley's werk is nauw verbonden aan de 'uncanny-theorie' geschreven in 1906 en vertaald vanuit het Duitse 'unheimlich'. In het woord zelf schuilt al de verklaring. 'Heimlich' – het huiselijke, vertrouwde, dat wat familiair aanvoelt wordt > 'unheimlich'. Dat wat eerst vertrouwd voelde, dat wat wij (her)kennen, voor waar aannemen, ondergaat een transitie. De betekenis of plaatsing distantieert zich van het object. Het object voelt niet langer familiair maar is verplaatst naar 'dat wat wij niet kennen' ook wel bekend als 'alien geworden'. Freud linkt het 'unheimliche' zelf aan een esthetische sfeer, waarin het een kwaliteit van het gevoel is, een bepaald soort gevoel. Het gevoel van 'alienation'. Het 'unheimliche veroorzaakt horror en 'dread' -vrees, schrik.

Het unheimliche leunt tegen het negatieve aan. Er wordt niet verwezen naar het sublieme, esthetisch gezien. Het is 'The agony of frightened joyfulness'. Het is een beweging in de esthetische ervaring. The Uncanny heeft een 'Operative scope': een beweging in de psyche, waarin het een gevoel oproept dat verbonden is aan de staat van het lichaam en mogelijk leidt tot handelen. Het unheimliche omschrijft een 'kwaliteit van het gevoel' binnen de grenzen van de esthetiek. Het obscene is daarbuiten geplaatst. Het obscene wordt gezien als een bedreigende kracht voor het menselijke functioneren in de kunst, waarin het obscene enkel en alleen shockeert.

Uncanny definitions of the uncanny described it as a fear caused by intellectual uncertainty⁶

Mike Kelly werkt op een subtiele manier. Zijn werk is niet zozeer agressief, maar bestaat uit statische beelden die refereren aan een gebeurtenis of trauma. Zo verwijzen zachte teddyberen naar onze kindertijd, de tijd waarin onze meesten trauma's en de verborgen kant van de psyche gegrond zijn. Dan wordt de basis gelegd van normen en waarden, waarin wij later leren onze 'boze' verlangens te onderdrukken en onze trauma's kunnen uitgroeien tot fetisjen of stoornissen. De knuffel staat symbool voor de geborgenheid en is de drager van geheimen. Een knuffel kenmerkt de eerste intimiteit en dient als de placebo van de baarmoeder. De knuffels verbindt Mike Kelley met de adolescente intimiteit. Zachte inkepingen, ingang, holletjes zijn de signifiers van onze eerste onschuldige seksuele zoektocht. Bijvoorbeeld in de werken *Ah. . . . Youth 1991* en *Arena #7 (Bears)*.

⁶ Kelley, Mike, *Mike Kelley: The Uncanny*, 2004

'I was abandoned in a field by my father, my birth father, psychopath'
'he murdered my mother' zeg ze terwijl ze een stuk haar afknipt van haar rode pruik.



Ryan Trecartin *ANY EVER; sibling topics (section a)* 2009

Caesar is een overgetand personage met een rode pruik, dat constant tegen de camera praat en tegen de persoon die op het bed zit; een jongen met een pet op die een mooi-boy, ken-like personage lijkt te symboliseren. Caesar neemt vloeibare substantie uit pillendoosjes, giet dit in haar mond, terwijl ze praat over haar familiesituatie met haar zus. De jongen op bed lijkt te rationaliseren wat haar familierelatie is en hoe Caesar zich verhoudt tot haar familie.

Er vindt een constante ejection plaats: ‘You bitches be paying some heavy late fees on your personalities.’

De personages lijken in een staat van hallucinatie te ratelen wat hun brein eruit probeert te gooien. Is het praten van de personages ‘abject’?

Sibling topcis (section a) / 06:38

Dit werkt start met de tekst *a conversation in easy mode*.

Het speelt zich af in een motel kamer.



Ryan Trecartin *ANY EVER; sibling topics (section a)* 2009



Mike Kelley, *Arena #7 (Bears)*, 1990

In ‘mannequin art’ daarentegen wordt het lichaam nageemaakt. De pop symboliseert het lichaam, maar kan ook als object gezien worden omdat het geen ziel heeft. Mike Kelley zegt dat de pop, het kleine object, de kleine versie van de mens is en dient voor het oproepen van kleine dagdromen. Het object dient zijn functie niet meer wanneer de dagdroom is gestart en zou vervangen kunnen worden door elk ander object. Objects that the viewer empathizes with as being human⁷

⁷ Kelley, Mike, *Mike Kelley: The Uncanny*, 2004, Pg 6

Het object is dood doordat het geen ziel heeft, geen eigen functies, maar de functies moeten door een persoon aan toegevoegd worden. De pop heeft misschien geen eigen functie, maar evenmin een eigen actie. Gezien de pop nooit heeft geleefd, kan hij ook niet dood zijn, zou je kunnen stellen. Over doden kan gesproken worden door de vergelijking met een pop ‘ze lijkt wel een pop, hoe ze daar opgebaard ligt.’

Omdat de knuffel een tactiel object is staat het in contrast met de mannequin. Het is zacht, warm, aanraakbaar. De knuffel geeft intiem plezier. De knuffel speelt een rol in de jeugd als een vervanger van de moeder, daarom zijn de geur en aanraking ervan heel belangrijk. Het staat niet figuratief symbool maar vervangt het in zijn vorm, als de verlening van het kind. Net zoals de moeder het verlengstuk is van het kind. De knuffel en het kind zijn één.

De uncanny komt over als een kwaliteit van het gevoel, zoals gezegd, datgene wat je kippenvel bezorgt en dat door kunstenaars vaak wordt vertaald door het visuele te verachten. Dat wat er als horror uitziet geeft ons bijvoorbeeld het uncanny gevoel.

In 1993 heeft Mike Kelley een tentoonstelling samengesteld onder de titel The Uncanny voor de Arnhemse kunstmanifestatie Sonsbeek. Het boek over de tentoonstelling van Mike Kelly staat vol met afbeeldingen van voornamelijk representaties van het lichaam in een benauwde situatie.

Maar identiteit ontstaat in deze film niet alleen door een (h)erkenning van het (eigen)beeld en de afstand die ertoe ervaren wordt, maar ook door de onderlinge verhoudingen.

*Troughout Trill-ogy comp, the siblings – Britta, Cedar, Adobe and Deno – transform from a family into a business into friends, enabling Britta at one point to develop a crush on cedar. Her eresonate Judith Butler’s words that “nobody has their own gender. That is to say no one gets to have a gender all on their own,” (Butler, in Judith Butler with Sunaura Taylor, “Interdependence,”) as the process through which a gender identity is formed out of a tension between desire and surrounding social relationships is thrown into a hyperrelief.*⁸

De personages zijn voortdurend bezig zichzelf te definiëren, door statements te maken.

‘my personal, really concise pussy, is creating a very inner monologue, that I’m not gonna share with you as I become dynamic. Am I overexisting 12 ram I over-existing, that’s my inside joke.’ Het is een collage van aan elkaar geplakte statements. Talkshow-taal is vertaald van gedachten naar presentaties voor de camera.

⁸ Cornell, Lauren, *Medium Living*, published in *Any ever* by Ryan Trecartin, pg 55-57

Dit is een van de meer radicale en misschien generatie specifieke aspecten zijn van Any Ever. Geen Gen Xers proberen op te vallen, ergens buiten te staan, of tegen advertising en reclame in gaan, tegen de mediawereld in. De karakters in Any Ever, hebben de strategie van advertising geadopteerd, vervormd en eigen gemaakt. Ze hebben verschillende lifestyle-mogelijkheden en status symbolen die hun passen opgepikt, andere afgestoten. Je zou dit 'ik' dat beeld is geworden kunnen verbinden aan wat Lacan zegt over de ontwikkeling van het kind.

*The mirror stage describes the formation of the Ego via the process of objectification, the Ego being the result of a conflict between one's perceived visual appearance and one's emotional experience. This identification is what Lacan called alienation. In the mirror stage a "misunderstanding" (méconnaissance) constitutes the Ego—the "me" (moi) becomes alienated from itself through the introduction of an imaginary dimension to the subject. The mirror stage also has a significant symbolic dimension, due to the presence of the figure of the adult who carries the infant. Having jubilantly assumed the image as their own, the child turns their head towards this adult, who represents the big Other, as if to call on the adult to ratify this image.*⁹

⁹ http://nl.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan geraadpleegd op 15 juli

De pop wordt uncanny. De nadruk wordt gelegd op de nabootsing van het lichaam dat is samengesteld, in delen verdeeld, zielloos en gevoelloos geworden. Het lichaam van buiten, het lichaam van binnen. Wonden, doden, amputaties, opgesneden naakte lichamen. De pop is het object dat bestuurd kan worden. Het lichaam is tot object gemaakt. Het staat voor de dood, het verlies, zelfmoord.

Mike Kelly omschrijft uncanny als een fysieke sensatie. Een sensatie die altijd gekoppeld is aan een art-experience, de interactie met een object/sculptuur of film. Dat gevoel, die sensatie is gekoppeld aan de herinnering. Kelley geeft daarbij het voorbeeld dat hij, vanuit 'uncanny' oogpunt, altijd nog hele duidelijke esthetische herinneringen heeft bij bepaalde gebeurtenissen in zijn jeugd. Deze herinneringen kan hij nog steeds oproepen. Kelley zegt dat die gevoelens worden opgeroepen of ontstaan zijn door verontrustende onherroepelijke herinneringen. Er vindt een schifting plaats tussen de persoon en het object/de gebeurtenis, dit zorgt voor verwarring en het horror gevoel; uncanny.

Out of body experiences¹⁰

Uncanny gaat dus over verwarring. Of over de verschuiving van een bepaalde acceptatie? Of over labeling?

¹⁰ Kelley, Mike, *Mike Kelley: The Uncanny*, 2004, Pg 5

Een bepaald object met een bepaalde functie heeft een specifieke verhouding tot het lichaam, de 'ik'. Wanneer een van deze aspecten verandert, of binnen een andere context geplaatst wordt kan de fysieke ervaring ervan, die gekoppeld is aan het gevoel, een 'Uncanny' gevoel oproepen. Je kan niet precies duiden wat het is dat je het gevoel geeft, of het je herinneren. Het lichaam neemt het over. Het is als een déjà vu gevoel: het voelt vreemd aan, omdat je het herkent maar niet kan plaatsen.

Freud – bringing to light of what was hidden and secret.
JENTSCH- manifestations of insanity

Jentsch die als eerste wat schreef over de Uncanny
'doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not in fact be animate'

De fysieke ervaring wordt aan een gevoel gekoppeld, dat in het geval van de Uncanny omschreven wordt als kippenvel, horror. Maar is het ook abject? In het abjecte wordt het lichaam binnenste buiten gekeerd. Met kotsen als een reactie. Hoe wordt die fysieke reactie vertaald in de beeldende kunst?

Het ego, het zijn extravagante ego's die zich laten zien en de kijker willen laten oordelen. Maar er is geen tijd om te oordelen. Een verzameling van zoveel ego's bij elkaar maakt dat je gehersenspoeld wordt. Het is moeilijk karakters uit elkaar te houden, vooral doordat ze voortdurend elkaar lijken te toppen in hun spraak. Alsof er één monoloog geschreven is en die verdeeld is onder de acteurs, waardoor het lijkt alsof ze communiceren, maar eigenlijk zeggen ze één en hetzelfde ding zeggen.

Ego-disturbance en narcissism. De ego speelt een belangrijke rol in Trecartin's werk. Het individu spreekt tot de camera en neemt geen blad voor de mond. Het is praten zonder denken, zonder filter, als een onbewuste stroom van woorden, waarin het lijkt alsof de spreker zelf niet begrijpt wat hij/zij zegt. Het is alsof hij/zij het script net pas gekregen heeft, of de zinnen één voor één worden gedikteerd.

Trill-ogy Comp; ANY EVER; sibling topics (section a) / 2009
Lauren Cornell omschrijft het videowerk Trillo-ogy Comp; ANY EVER; sibling topics (section a) als in een mediumdimensie waarin 'culture is up for grabs', gecombineerd en gerecombineerd wordt.

Ik herinner het mij nog goed toen ik deze ruimte betrad en naar de video's keek, zittend op een vierkant blok met blauw tafelkleed omringd door video's, die zelfs op het plafond waren geprojecteerd. Het was een chaos van acteurs die constant door elkaar praatten en in de camera keken. Ze waren gekleed in kleren die specifieke karakters uitbeeldden. Gezichten waren opgemaakt alsof ze meededen aan een carnavalsoptocht. Paars, groen, geel en glitters. Alsof ze allemaal deel waren van een travestietenshow. Een parodie op MTV realityshows, dat is wat ik dacht.

De filmset waarin de acteurs spelen is zichtbaar voor de kijker, net als de verschillende cameramannen, die ook meespelen in deze parodie. De acteurs lijken een vrije wil te hebben, lopen rond door de setting en spuien hun monologen richting de camera, alsof er bijna geen regie aanwezig is. Elk karakter lijkt voor een stereotype te staan. Elk karakter lijkt een bepaald symbolisme in zich te hebben. Door de dingen die hij/zij zegt, de onderwerpen waarover gesproken wordt, of de manier waarop gepraat wordt (stem wordt soms vervormd). Voortdurend lijken de karakter statements te maken over wie zij vertegenwoordigen, wie hun 'ik' is. Genderbenders, het geslacht is onrelevant en lijkt continu te switchen. Het lichaam is deel van hun karakter. Het geslacht lijkt eerst onzichtbaar te worden gemaakt, waardoor je kijkend naar de video's in de war raakt wie man is, wie vrouw is. Om daarna te constateren dat het gaat om het individu.

Abject

Het 'Abjecte' is een complexe psychologische, filosofisch en linguïstisch – taalkundig begrip ontwikkeld door Julia Kristeva in haar boek Powers of Horros (1980). Het is gedeeltelijk beïnvloed door de eerdere ideeën van de Franse schrijver en denker Georges Bataille. Abject bestaat uit de elementen, die met name betrekking hebben op het lichaam, die ons gevoel van netheid en fatsoen overtreden en bedreigen. Kristeva zelf zei 'refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in orde to live'. In praktijk dekt het 'abjecte' alle functies en aspecten van het lichaam die onrein of ongepast zijn voor publieke vertoning. Het abjecte heeft een sterke feministische context, waar de lichamelijke functies van het vrouwelijk lichaam in het bijzonder, 'abjected zijn door de patriarchale sociale rangschikking.

The term 'Abject art' came to signify a specific area of body art and identity art. Its emergence as discursive term has been closely connected to the 'turn to the body' during the 1980s and 1990s in the West. It was fuelled by and in turned fuelled feminist, homosexual and post-colonialist concerns within a complex setting of diverse societal developments including the AIDS crisis, the end of the cold war, changes from an

*imperial to a global capitalism. Notions of 'abjection' have been applied to a range of different aesthetic articulations including some photographic work of Andres Serrano, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin and Jo Spence, the installations of Kiki Smith, Mark Quinn or the Chapman Brothers, or paintings of Jenny Saville, and performance and video work by Paul McCarthy and Orlan, amongst many others.*¹¹

// RYAN TRECARTIN //

Venice Bienial 2013, Ryan Trecartin exposeert in een ruimte met 4 verschillende video's. Voor elke video is een installatie gebouwd door Lizzie Fitch. Lizzie Fitch en Ryan Trecartin werken nauw samen met elkaar, waarin Fitch vaak verantwoordelijk is voor de decors waar de video's worden opgenomen en de installaties waarin de video's getoond worden.



Ryan Trecartin, *Any ever*, 2009

¹¹ Mey, Kerstin, *Art and obscenity*, 2007, Chapter Three / Abjection and Disease

"I've met some people in my life who have difficulty navigating in life because they don't know how to protect themselves from everything flying in their direction. I think it is very interesting to think what happens if you don't have any defence system at all", Moodysson says of the way Malone's voice-over leaps from celebrity divorce to the crisis in Sudan. "If you're not able to choose, everything flows into you like a big wave." ¹²

// CINDY SHERMAN //

Hal Foster omschrijft het werk van Sherman als werk waarin extreme condities worden getoond. Sommige van deze scenes zijn overgoten met abjecte 'signifiers' – betekenisgevers: menstruatie bloed, seksuele ontlading, kots en ontlasting, verrotting en de dood. In haar horror beelden ligt het abjecte lichaam midden tussen vuilnis, verrotting en afsterving.

A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture. ¹³.

¹² <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/inside-the-container-a-bid-to-explain-lukas-moodyssons-controversial-film-436496.html> geraadpleegd op 3 oktober 2014

¹³ Kristeva Julia, *Powers of horror*, 1982, Chapter 1 Approaching abjection.



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #153*, 1989

As for the way the monologue veers between Hello!-style gossip about stars and ruminations on Chernobyl, he suggests that this is just the way that many people experience life through the endless din of the media. The tragic and the trivial exist side by side — and some struggle to distinguish between them.¹⁴

Door de tempo in de montage en de gesproken tekst, die als een zware donkere deken op de beelden ligt, voelt het als een geheel aan en wordt het fragmentarische niet een opsomming van mooie plaatjes. De tekst lijkt een stroom van gedachtes en observaties als een stroom van het onderbewustzijn. De aan elkaar geplakte feiten ‘kloppen’ niet, zoals wanneer de oplossing voor de Chernobyl ramp wordt gekoppeld aan het roeren door yoghurt. Maar doordat de tekst als een stroom zonder adempauze over je heen stroomt betwijfel je de waarheid en logica er niet van. Logica doet er zelfs niet toe. Het gaat over het overbrengen van een gevoel. Het gevoel van geïsoleerd zijn, wat in de beelden terug te zien is. De man verkleedt zich als vrouw in geïsoleerde ruimtes, zoals hotelkamers of verlaten gebieden waar huizen staan maar geen mensen aanwezig lijken te zijn. Het gevoel van alienation doet zijn intrede.

¹⁴ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/inside-the-container-a-bid-to-explain-lukas-moodyssons-controversial-film-436496.html> geraadpleegd op 3 oktober 2014

CONTAINER // Lukas Moodysson // 2006

Container is een fragmenteerde zwart-wit film, waarin beelden van een man verkleed als vrouw zichzelf in geïsoleerde ruimtes aan de camera blootstelt en een vrouw de man verzorgt. Het geluid is een 74 minuten langdurende voice-over van een vrouwenstem die een monoloog leest op fluisterton.



Lukas Moodysson, *Container*, 2006

Doordat beeld en geluid los van elkaar staan, krijg je door twee manieren, of misschien wel twee verschillende verhalen op het zelfde moment die je aan elkaar probeert te koppelen. Op een fragmentarische, bijna schizofrene manier krijg je informatie. Als een puzzelstuk bouw je een kader om de beelden die je zit. Elke keer kan je de lijst een stuk verder om het verhaal tekenen. Het is net alsof Moodysson in een keer een verhaal probeert te vertellen, wat hierdoor resulteert in losse delen die de kijker zelf aan elkaar moet lijmen.

De representatie van het lichaam binnenstebuiten gekeerd. Het onderwerp is letterlijk 'abjected': verworpen, eruit gegooid. Maar het beeld toont ook de conditie van dat wat naar buiten gekeerd > naar binnen gekeerd is. Het onderwerp wordt indringend als foto, door de 'object-gaze'. Op dat punt gaan sommige foto's verder dan 'abject', richting het *Informe*; een conditie beschreven door Bataille, waarbij de 'significant form' (bepaalde combinaties van lijnen, kleuren en ruimtelijke elementen die een zuiver esthetische emotie opwekken; een term die is bedacht door de kunscriticus Clive Bell) oplost, doordat het onderscheid wegvalt tussen figuur en grond, 'self' en 'other'. Maar de beelden neigen ook naar het obscene, waarin de object-gaze gepresenteerd is, *as if there were no scene to stage it, no frame of representation to contain it, no screen.*²

*Here, as often in horror movies and bedtime stories alike, horror means, first and foremost, horror of maternity, of the maternal body made strange, even repulsive, in repression. This body is the primary site of the abject as well, a category of (non) being defined by Julia Kristeva as neither subject or object, but before one is the first (before full separation from the mother) or after one is the second (as a corpse given over to objecthood).*¹⁵

¹⁵ Foster, Hal, *Obscene, Abject, Traumatic*, published in October Files: Cindy Sherman 2006, Pg 172

Hal Foster schreef hoe belangrijk the Gaze is in Cindy Sherman foto's. Ik zou niet weten hoe je de 'gaze' zou vertalen in het Nederlands, want ik denk dat 'blik' niet compleet is als vertaling. Hal Foster omschrijft dat er twee manieren zijn van kijken. Dit stamt af van een theorie van Lacan (een Franse psychoanalyticus). Hij legt dit uit door middel van een voorbeeld. In het verhaal van Zeuxis en Parrhasios zijn er twee verschillende manieren van kijken. 'The eye'; het oog en 'The gaze'; de blik. Door dit verschil ontstaat er een onderscheid tussen 'perception' en 'scopic drive'. Het oog wordt voor de gek gehouden, zoals in de situatie waarin dat waar je naar kijkt waarheid lijkt te zijn. Bij 'the gaze' stuurt de blik je buiten het frame. Het object in het beeld verwijst naar iets dat buiten het beeld gebeurt. Bijvoorbeeld bij een persoon: Wat is het dat de persoon op de foto naar kijkt? Wat is het waarvoor de persoon angstig is? De blik 'Gaze' verwijst naar een ander object/gebeurtenis buiten het gezichtsveld. Wat er achter, voor of na 'het beeld' gebeurt. De illusie zit niet in de foto maar speelt zich er omheen af. Het scherm werkt als het ware als een filter. Het temt het beeld, zorgt dat het niet regelrecht binnenkomt, maar binnen sijpelt. Het scherm fungeert als plek van beeldvorming en bekijken, waar we de blik kunnen sturen en verzachten.¹⁶

¹⁶ Foster, Hal, *Obscene, Abject, Traumatic*, published in October Files: Cindy Sherman 2006, Pg 175

*We hadden voor bepaalde scènes een plastic kunstkut in een sexshop gekocht. Toen we die niet langer nodig hadden, werden we ons ineens bewust dat het een afgietsel was van de vagina van een échte vrouw, een Amerikaanse pornstar, dat we die niet zomaar bij het vuil konden gooien. Dat we de kut met evenveel respect dienden te benaderen als een stoffelijk overschot. We hebben haar bij zonsopgang begraven onder een lichtmast en een houten kruis geplaatst. Dat is gefilmd, maar ik heb het niet gebruikt in de montage, omdat het ónze intimiteit was en niet van de personages. Later heb ik dat kruis verwijderd, omdat ik vreesde dat kinderen het zagen en zouden gaan graven. Toen we klaar waren met de opnamen en de acteurs hadden uitgewuifd, wilde ik per se zélf de troep in de flat opruimen, alle pis en braaksel en viezigheid, niet een schoonmaakploeg bestellen. Alsof ik zo de ellende die was voorgevallen, wegpoetste met bleekwater. Een louteringsritueel.'*¹⁷

¹⁷ <http://www.vn.nl/Standaard-Media-Pagina/Lukas-Moodysson-Mijn-films-zijn-beter-dan-ik.htm> geraadpleegd op 3 oktober 2014

Terugkijkend op het draaien van die scene is Lukas Moodysson zelf verward. Zoals hij in het interview hierboven zegt ‘opeens kreeg ik een paniekaanval, moest hyperventileren. Ik liep naar het balkon en dacht dat ik iets onvergeeflijks had gedaan.’ Moodysson voelde lichamelijk wat hij had aangericht, maar in zijn gedachten kon hij niet bevatten wat er was gebeurd. Het maken vanuit die roes heeft een nieuwe werkelijkheid gecreëerd waarin de bestaande grenzen vervaagd waren. In het boek *L’ImageTemps*¹⁸, in 1985 geschreven door Gilles Deleuze, omschrijft Deleuze de beweging van tijd in de cinema. In de periode na ’45 veranderde de cinema, zo ook de grenzen van het fictieve en het werkelijke. Door middel van film kan een valse werkelijkheid worden gecreëerd, die niet gekoppeld is aan het negatieve, leugenachtige, maar juist aan de creatieve kracht ervan. Het gaat niet om het vertellen van de waarheid, maar er wordt gestreefd naar nieuwe inzichten, manieren van benadering werkend met het onvoorspelbare en het onberekenbare. Deze ervaring die Deleuze omschrijft is gezien vanuit de kijker van de film, maar gaat ook op voor de maker. De maker maakt niet met de gedachte iets onvoorspelbaars, onberekenbaars te maken of per se een nieuwe werkelijkheid neer te zetten. Dit onberekenbare gebeurt in het proces, vanuit de roes en kan worden vergeleken met het hebben van een psychose.

¹⁸ <http://www.scriptiebank.be/scriptie/een-cinema-van-het-lichaam-het-tijdsbeeld-van-gilles-deleuze-lost-highway-en-mulholland-dri> geraadpleegd 29 december 2014

Dit verwijst naar Lacan’s opvattingen over de esthetische contemplatie: sommige kunst is een poging tot trompe l’oeil, het misleiden van het oog, maar alle kunst streeft naar dompte-regard, het temmen van de blik.¹⁹ In de foto’s van Cindy Sherman is het duidelijk dat zij speelt met de perceptie en de blik. Zij figureert zelf in haar foto’s en is het object. Zij is het onderwerp dat de blik van de kijker stuurt. *Untitled Film Still 10, 1978* is een foto waarbij Cindy Sherman geknield zit voor een keukenblok, omhoog kijkt, langs de camera, maar je ziet dat ze de camera opmerkt. Nonchalant geposeerd pakt ze haar boodschappen uit een kartonnen doos, maar ze merkt de camera op, waarschijnlijk door een persoon naast de camera/lens. Sherman speelt de rol van de vrouw die haar boodschappen uitpakt. Terwijl ze een natuurlijke houding vanuit een actie uitbeeldt merkt ze de toeschouwer op (de lens), die ze ontkent door hem/haar niet aan te kijken. Haar gezicht, haar blik ‘the gaze’ gaat buiten het kader van de lens, waardoor ze de toeschouwer stuurt naar dat wat zich buiten het kader afspeelt. Zij is het onderwerp van de foto. De focus ligt bij dat waar zij mee bezig is. Zij is het object dat de ‘the gaze’ stuurt.

¹⁹ Foster, Hal, *Obscene, Abject, Traumatic*, published in October Files: Cindy Sherman 2006, Pg 175

Er is een foto waarin we blote billen van een onbekend persoon zien. Op de achtergrond zien we het gezicht van een vrouw die het 'stilleven' overziet. De billen zijn bedekt met rijpe puisten, op het moment van uitknijpen. Een gloed van blauw en rood licht overschaduwde de scene. De blauwe gloed, het licht van de nacht, maakt de hele setting duister. Het is donker en de straatlampen schijnen van rechts op het onderwerp.



Cindy Sherman, *Untitled #177*, 1987

Op een van de pagina's in het draaiboek stond één enkel woord:

exorcisme. *Ik weet niet wat me bezielde toen ik dat schreef, maar het geeft precies weer hoe we hebben gewerkt.*

Is het kunstenaarschap een psychose? Sta je als kunstenaar niet ver van de realiteit af op het moment dat je aan het maken bent? Een buitenstaander die op het moment van het opnemen van de eetscene binnen was gelopen, had ze voor gek verklaard en misschien zelfs wel de politie gebeld. Op het moment van maken is er geen kader of grens. Het moment staat los van realiteit of fictie. Tijdens het maken, vanuit de intuïtieve roes, is er geen goed of fout.

Maar wij wisten zelf exact waarmee we bezig waren en waarom, dat was vooraf altijd omstandig doorgesproken. Soms gebeurde het dat emoties hoger opliepen dan we hadden gedacht, maar ook dan bleven we ons bewust wat we deden. Bij de extreemste scène waren we in een soort koortstoestand, de spanning viel te snijden. Malin Forlander die bij al mijn films had geassisteerd, liep halverwege de kamer uit omdat ze hier niet bij betrokken wenste te zijn. Ik aarzelde of ik moest stoppen, maar wist dat we dan de scène nooit meer overnieuw zouden draaien, dus liet ik haar doorgaan. Na afloop ging ik naar Malin en las op haar gezicht dat ze zeker wist dat de film reddeloos was ontspoord. Opeens kreeg ik een paniekaanval, moest hyperventileren.

De speelsheid waarmee de scene begint, het gooien van eten en elkaar lachend volproppen verandert in een soort exorcisme. De roes waarmee de handelingen worden uitgevoerd lijkt niet van te voren bedacht. Het zijn ongeremde acties waarbij de impulsen direct gefocust liggen op het eten en niet op de consequenties. De roes lijkt symptomen te hebben van een psychose. Grenzen vervagen, de scheiding realiteit en fictie lijkt niet meer aanwezig. Het zijn de spelers die op een obsessieve manier hun rol uitwerken. De acteur en zijn personage zijn één geworden.

Ik liep naar het balkon en dacht dat ik iets onvergeeflijks had gedaan. Toen kwam acteur Thorsten Flinck bij me met een wodka en zei: wij hebben iets moois gedraaid. Toen kon ik weer normaal ademen.

Het standpunt van de kijker lijkt van onderaf te komen. Alsof de toeschouwer en de afgebeelde vrouw om ‘het achterste’ heen staan en toekijken. Het gezicht is niet zichtbaar van ‘het achterste’ en zou ook alleen een romp kunnen zijn. Het is een identiteitloze kont, waarvan de rok opgetild is en om de heup hangt. Is het een crime scene? Het overblijfsel van een horror gebeurtenis, waarin de puisten kunnen wijzen op ‘decay’. Het lichaam dat langzaam afsterft en verdort. Het is het moment van de ontdekking van een naakt lichaam. De vrouw op de achtergrond laat verrassing, verafschuw en nieuwsgierigheid zien in haar blik.

Is het lichaam abject, of is het lichaam de ‘signifier’ van abject? Het pokdalige achterste is het onderwerp. De persoon op de achtergrond kijkt van een afstand en is geen deel van het lichaam, noch voelt deze persoon zich verwant, of gedwongen toenadering te zoeken. De afstand in de blik van de persoon ten opzichte van onderwerp, de verwijzing naar ‘decay’ en het onderwerp zonder duidelijke identiteit stralen een ‘unheimlich’ gevoel uit. Het achterste is afgestoten, het is niet deel van iets of iemand meer. Het is een leeg object geworden waarin geen mens te ontdekken is, maar alleen een verwijzing naar een gruwelijke gebeurtenis. Een overblijfsel van iets dat voorheen is gebeurd.

Verder gaand op wat ik eerder besprak bij Mike Kelley en Mannequin Art wil ik de sexpictures van Cindy Sherman bespreken.

Surrogaatlichamen staan hier voor bedreiging en verlies. In welke zin zouden poppen staan voor bedreiging en verlies? De pop verplaatst het levende, vervangt het bewegende lichaam. De pop, het kunstmatige lichaam staat tegenover het 'pure' lichamelijke. Maar tegelijkertijd wordt het een versteende versie van de mens, waarin het kijken naar een pop in bepaalde posities een gevoelservaring kan overbrengen. De pop voelt zelf niet, maar de mens kijkend naar de pop kan zich lichamelijk verplaatsen in de gevoelssituatie van de pop. De onrustwekkende metamorfose wordt opgeroepen, waarin de pop kan veranderen van geslacht door het afhalen of bijvoegen van props. De assemblage van anatomische poppen speelt zich af in de foto's van Sherman. De mogelijke verandering van de pop vormt een bedreiging voor de mens, die in wezen vastzit in het lichaam waarin hij of zij geboren is maar dat, zo toont de pop, eveneens uit stukken bestaat.



Lukas Moodysson, *A hole in my heart*, 2005

'Bij sommige scènes met escalerende vernederingen kreeg ik een hekel aan mezelf dat ik bleef kijken, dacht: eigenlijk is er geen verschil wat Moodysson doet met de pornograaf in zijn film.'

'Je moet bereid zijn mijn films binnen te treden, om in het donker die trance te delen met onbekenden. Als je er afstandelijk tegenaan kijkt, zul je er niks aan hebben. Deze film gaat over mensen die in een roes raken omdat er een camera op ze is gericht.'

'We filmden in het flatje waar ik had verbleven tijdens de Zweedse scènes van Lilya 4-ever. Draaien in de douche waar ik me zo vaak had gewassen, had iets erg... eh... knus. De cast, mijn assistente, de cameraman, de geluidsman, de fotograaf hadden appartementen in dezelfde, verder lege flat. We aten samen, we draaiden plaatjes, we keken ontbijttelevisie en MTV. Die had elke dag een video van Beyoncé, dat gaf inspiratie hoe Sanna Bråding eruit moest zien in de rol. Met ons negenen waren we totaal afgesloten van de buitenwereld. Soms ging ik even fietsen, dan reed ik steeds hetzelfde rondje om dat gebouw. We gingen pas aan het werk als we ons eraan toe voelden, zonder de dwang van productieplanning.

Er is een moment in de film waar een eetscene uitloopt tot een voedselgevecht, waarin de acteurs elkaar volproppen met eten. Tess deepthroat een worst en de acteurs gooien eten naar elkaar. Ketchupflessen worden leeg gespoten over de muren en over elkaar. De personages lachen. Er is een lichamelijk afkeer tegen het vieze voedsel, ze rennen van elkaar weg. Totdat die grens, die barrière weg lijkt te vallen en ze in een roes komen. De personages lachen niet meer, alle acties lijken niet vanuit een speelsheid te komen, maar bloedserieus voeren zij een duidelijk niet geregisseerd ritueel uit. Geko spuit Tess haar mond vol met een fles Dreft, pist in een glas, gorgelt zelf Dreft, geeft over. Tess die uitgeblust op de grond ligt.

Margrit Brehm schrijft over de werken 'Sexpictures' dat Sherman de afstand tot haar poppen benadrukt door ze niet in een herkenbare omgeving te plaatsen, maar de omgeving weg te laten en ze op te sluiten in een fantasieruimte achter het gladde, perfecte oppervlak van een enorme foto.²⁰ Is dit niet precies waar die poppen vandaan komen? Is dit niet het eerder besproken terrein van de seksualiteit, waar de poppen vandaan komen? Het is de fantasieruimte van een filmset of decorstuk, waarin de poppen en het beeld dubbel worden bevestigd. De seks, het naakt, het lichaam als object, het ligt er dik bovenop en ik kan bijna niet verder kijken dan deze grote labels. De beelden tonen de vrouw als object in de mannelijke gedomineerde seksuele wereld.



Cindy Sherman, *untitled #255*, 1992

²⁰ Brehm, Margrit, *Sex Pictures; The body and its surrogates*, published in Cindy Sherman by Betty van Gravel, 1995

Untitled # 255 (1992): een vrouwelijke pop voorover geleund op een bed, van achteren gefotografeerd kijkt glazig langs de camera/lens. Zielloos, zonder ziel, zonder inhoud of gevoelservaring. Een object op bed, bedoeld voor een actie. Rechts naast haar op bed haar onderbroek, van haar lichaam afgestroopt en een beha als een frommeltje ernaast. Aan de rechterkant zien we de helft van een speelpop met een geel kanten ruches jurkje aan en witte sokjes, dichterbij de camera toe een gele plastic borstel. De pop heeft een uitdrukking van wachten, afwachten tot wat komt. Het is een houding, niet een pose, als in geposeerd, het is een houding die wacht op de komende actie.

De komende actie is seksueel, haar geslachtsdeel is open, zichtbaar en bereikbaar (ze heeft geen anus, alleen een vaginale ingang) die zoals je ziet aan de randen, vervangen zou kunnen worden door een ander geslachtsdeel. Het is een pose vanuit de man gezien, als we uitgaan vanuit het heteroseksuele, een pose die de man tot actie zou moeten verleiden. Het beeld van bereidheid.

Naakt en de focus op het geslacht wijzen altijd op het seksuele. De rode gloed versterkt deze gedachte, en de seksuele houding bevestigt de gedachte nogmaals. Het is te plat. Het is te direct. Het kan niet losgezien worden van het seksuele, of spanning. Het is in-your-face. Provocerend?



Lukas Moodysson, *A Hole in my heart*, 2005

Eric alleen in zijn kamer, zittend op bed in de hoek en achter hem zien we een muurschildering van de aarde op afstand. Eric voelt zich alleen en wordt neergezet in deze scene als het individu tegen het collectief. Het collectief bestaat uit zijn vader die met vrienden een porno film maakt in de kamer ernaast. Eric lijkt zich meer bezig te houden met zelfreflectie, het tegenovergestelde van het vaderkarakter dat meer lijkt te denken vanuit 'normale sociale verhoudingen'. Een voorbeeld hiervan is de scene waarin Rickard als vaderfiguur een betere band wil met zijn zoon, door voor te stellen met een neppistool op een poster te schieten van een naakte vrouw.

A hole in my heart is gemaakt vanuit een roes. Ik las een interview in de VrijNederland waar Moodysson omschreef dat de film gemaakt was in zijn driekamerappartement, waar hij zelf verbleef toen de film Lilya-forever werd gedraaid. De film heeft een duidelijk narratief, duidelijke verhoudingen en de karakters zijn stom genoeg duidelijk stereotypes. De film speelt zich af binnen de muren van het appartement, gecombineerd met beelden van een operatietafel waarin een vagina correctie wordt uitgevoerd, en tussenbeelden waarin de spelers alleen voor de camera vertellen wat er in hun afspeelt.

Er is geen hoofdrol en elk karakter lijkt dezelfde intensiteit te hebben. Alle personages hebben een moment alleen waarin ze zittend tegen een witte lege muur praten tegen de camera. Dit is het moment van een onderbewust verlangen of gedachten, buiten het frame van het appartement en het maken van de pornofilm. De karakters blijven vlak, of misschien wordt je met zo'n vaart door de film gestuurd dat de informatie die je krijgt op het begin zoveel is dat dat de maatstaaf wordt van de karakters. De personages veranderen niet. Gaan niet door fases heen. Maar bevestigen enkel de triestheid van hun karakters.

Het zijn afgebeelde clichés door de aankleding en 'het verkleden' dat het beeld oproept. Houding, kleding en make-up. De pop is opnieuw een gebruiksvoorwerp, een surrogaat voor het menselijk lichaam. Het verbeeldt een gevoelsafstand, waarin alles met de pop gedaan kan worden en de horror dus niet in het lijden zit en hier ook niet aan refereert. Er zit geen echtheid in de pop. De pop is een nabootsing van de mens en wordt als zodanig gezien, waardoor het niet dezelfde gevoelservaring heeft.

De seksuele horror, de open gaten in Untitled # 262 uit 1992 zijn zacht roze vlezig, maar zichtbaar nep. Latex, rubber, seksuele placebo. De afzonderlijke elementen duiden op seksuele frustratie of een bepaalde fetisj. Er is geen verweer, het beeld bevindt zich ergens tussen ons rationele begrip en onze spontane emoties in.

In het Stedelijk museum als onderdeel van de tentoonstelling 'Bad thoughts – collectie van Martijn en Jeannette Sanders' zijn op het moment van schrijven foto's te zien van Cindy Sherman's Untitled Film Stills. Deze tonen het beeld van de vrouw en het stereotiepe beeld van de vrouw in de media.

Wanneer Sherman kritiek uitoefent op vaste rolpatronen in het algemeen en op het beeld van de vrouw in de media in het bijzonder, is zij er niet op uit de kloof tussen slachtoffers en daders te vergroten. Wat haar vooral bezighoudt, is de vraag hoezeer al deze clichés onder onze huid zijn gekropen en ons denken sturen. Geconfronteerd met de foto's van Cindy Sherman, die juist dankzij hun kunstmatigheid de realiteit weten bloot te leggen, voelen we het kunstmatige van wat wij werkelijkheid noemen.²¹

De clichés zijn dus onder onze huid gekropen en sturen ons denken. Deze foto's bevestigen de clichés. Naaktheid en een bepaalde houding zijn niet alleen seksueel, maar refereren ook aan de porno. Het doet denken aan het showen van het lichaam, seks, de blik vanuit de mannen gedomineerde wereld. Maar porno draait die blik niet. Terwijl je rationeel weet dat die clichés bestaan en dat wij erin denken, maken de beelden van Sherman niet een nieuwe laag aan in het gevoel bij de cliché. Ze bevestigen enkel dat wij denken in de clichés, waarin men heus wel weet, maar niet voelt. Het zou toch mooi zijn als je werkelijk voelt dat men ook in cliché voelt. En de angst voelt die daarin schuilt. Dat zou voor mij het werkelijke abjecte zijn. Ik denk dat deze veel meer te benaderen is vanuit het mystieke, de einzelgänger-gedachte, de creep, dan vanuit het grote, de platte symboliek van de clichés, en de grote labels die wij plakken op het seksuele, onder invloed van de media en de porno-industrie. Daar zit veel teveel afstand in,

Psychose

// LUKAS MOODYSSON //

A HOLE IN MY HEART // Lukas Moodysson // 2005

In de film *A hole in my heart* volgen we het leven van Rickard die in een klein appartement woont samen met zijn zoon en in de weekenden pornofilms draait vanaf de slaapbank waar hij zelf slaapt. Het is gefilmd met een documentaire feeling: we volgen de vier personages die de camera negeren, terwijl de kijker weldegelijk bewust is van de aanwezigheid van de camera. Er is geen setting gemaakt zoals bij een speelfilm, maar er wordt gebruikt gemaakt van een bestaande realistische setting, een bewoond appartement. De film heeft geen duidelijk verhaal. Het werkt niet naar een climax toe en er zit geen twist in de persoonlijkheden van de personages, wat normaliter wel verwacht wordt bij het kijken van een speelfilm. De personages blijven vlak en ook hun visuele verschijning lijkt een cliché. Rickard, vader en pornoregisseur, een bier drinkende zwetende man met lange vette haren in een staartje gebonden en een garderobe van trainingsbroeken en witte tanktops. Zijn vriend en pornoacteur, Geko, een kale, vlotte jongen met dezelfde garderobe als Rickard. De pornoactrice, Tess, blonde haren met roze geverfde stroken en de ambitie om mee te doen met *Big Brother* en door te breken in de pornoindustrie. De zoon van Rickard, Eric, zwarte haren, een eenzame jongen die zich terugtrekt in zijn kamer naar noise muziek luistert en met zijn aardwormen speelt.

²¹ Brehm, Margrit, *Sex Pictures; The body and its surrogates*, published in Cindy Sherman by Betty van Gravel, 1995

waardoor wij nooit met een genuanceerd gevoelsbeleving de foto's kunnen ervaren, maar enkel met een geshokeerde afstand en afwijzing naar de foto's kunnen kijken.

Het gaat erom de wereld van mannelijke fantasieën, te ontmaskeren en zich te begeven op het terrein van de seksualiteit, waar die poppen nu juist vandaan komen in Shermans werk. Om het beeld op te roepen van het 'gefabriceerde', aura-loze, kunstmatige lichaam, dat bij nadere beschouwing vaak een goedkoop rekwisiet uit de voorraadkamer van een B-film-productie blijkt te zijn.

