

این روزها در شرایط و دورانی که بهر حال پست‌مدرن نامیده می‌شود، شماری از عکاسان نت‌تها بیشتر و اعتباری فراتر از نقاشان دست‌باخته‌اند، بلکه آثارشان نیز بی‌چون‌وچرا جزو هنرهای تجسمی به‌حساب آمده و با نقاشی هم‌سنگ و هم‌اندک شمرده شده است. سیندی شرمین یکی از عکاسانی است که با تأکید بر توهم و تصنع و کیفیت‌های روایت‌گرانه، برخی از عکس‌های خود را به‌ساحت نقاشی برده و به‌جای آن نشانه است. امروز چهره سیندی شرمین دومین چهره معروف و شناخته جهان هنرهای تجسمی قرن بیستم است؛ اما آندی‌بار هول، نوجو، وار هیل، می‌خواست در میان این‌ها یکی که واقعیت‌های مادی و فرهنگی امروز را شکل می‌دهند جایی هم برای چهره خود باز کند و آن را همانند قوطی سوپ و بطری کوکا‌کولا و الویس پریسلی نمایش دهد اما سیندی شرمین می‌خواهد خود را همسان و همانند یک شمایل نشان دهد. می‌خواهد یک بازیگر باشد نه یک ستاره سینما؛ جویا و خواهان آن است که نقاشی را که ایفا می‌کند با اهمیت جلوه دهد نه شخصیت فردی خود را. می‌خواهد تماشاگری که به‌عکس اونگامه می‌کند در این توهم افتد که دارد به‌یک اثر هنری نگاه می‌کند نه به‌عکسی که از یک واقعیت گرفته شده است. عکس‌های سیندی شرمین در واقع دی‌کالستراکشن تصور هولف، شناخته‌ه از طریق دگرگون کردن نقش‌ها و از آن خود کردن ایماژهاست. از این دیدگاه، می‌توان کار او را یک پرفرمانس مختصر به‌شمار آورد.



سیندی شرمین: (۱۹۸۷)

سیندی شرمین در سال ۱۹۵۴ در نیویورکی به‌دنیا آمد. کوچکترین فرزند خانواده بود و در لانگ آیلند، در شرایط و فضایی که مختص زندگی کردن در حاشیه شهرهای پرجمعیت است بآلید و بزرگ شد. برای تحصیل و آموختن نقاشی به‌دانشگاه ایالتی نیویورک در بوفالو رفت و به‌جمع آوانگارد‌های آن‌جا پیوست. یکی از مواد درسی شرمین عکاسی بود و به‌علت مردود شدن در این درس نتوانست سال اول را بگذراند. بارها کوشید تا رشته خود را به‌عکاسی تغییر دهد اما با مخالفت دانشگاه روبه‌رو شد. این تاکنی‌ها او را نسبت به‌عکاسی به‌عنوان یک ابزار بیان مؤثر و کارآ، شگفته‌تر کرد؛ سرانجام هم به‌همین عکاسی چسبید و نقاشی از رها کرد. مجموعه‌یی از لباس‌های قدیمی و کلاه‌گیس و لوازم آرایش گردآورده بود و در گشایش نمایشگاه‌ها این لباس‌ها را می‌پوشید و می‌گفت می‌خواهد نهایت توان و قابلیت خود را در تغییردادن چهره آزمایش کند. در ۱۹۷۵ به‌عنوان یکی از مواد درسی، از خودش در این لباس‌ها عکس گرفت. این عکس‌ها را مانند عروسک‌های کالبدی می‌پدید و با کنار هم گذاشتن آن‌ها به سناریوی مختصری که تنها شخصیت و فیرمان آن خودش بود دست می‌یافت.

سیندی شرمین

بحران هویت و وحشی‌گری‌های روشنفکرانه

علی اصغر قره‌باغی

شرمین ناگزیر بود که تنها باشد و تنها کار کند. نه دوست و آشنایی داشت که از او کمک بگیرد و نه پولی در دست داشت که مدل و دستیار استخدام کند. بهرحال لیندا کتکار چندتایی از این عکس‌ها را دید و از شرمین خواست که آن‌ها را در نگارخانه آلبیارت ناکس به‌تصویر بگذارد؛ شرمین در این روزها دختری بیست‌ونگ ساله بود و تازه با رابرت لانگو آشنا شده بود. شرمین چیزی درباره هنر معاصر نمی‌دانست، همیشه احساس می‌کرد که از مرکز هنر جهان یعنی شهر نیویورک و روند هنر روزگار خود دور مانده است و آگاهی‌هایش به‌خوالتن خیره‌های درباره قهرمانان افسانه‌ای هنرهای تجسمی محدود شده است. آشنایی با لانگو سبب شد که تا اندازه‌ای با جهان هنر و آن‌چه در آن می‌گذشت آشنا شود.

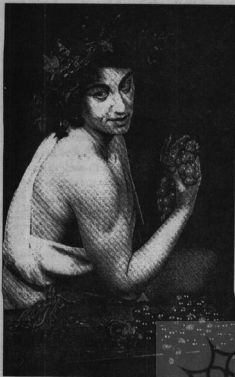
شرمین بعد از فارغ‌التحصیل شدن همراه دوستانش رابرت لانگو، به نیویورک و محله منهتن کوچ کرد. پس از اقامت در نیویورک، عکس‌گرفتن و پریدن آن به‌شکل عروسک کلفنی را کنار گذاشت. این کار، از یک طرف بسیار وقتگیر بود و از طرف دیگر، صریحاً حاکمی از این بود که هنوز مثل کودکان خود را به‌عروسک‌های دل‌خوش کرده است، اما سوسپه ساختن صحنه‌ها و ایمازهای سینمایی دست از شرمین بر نمی‌داشت. رفته‌رفته به‌این فکر افتاد که با عکس‌برداری از یک شخصیت آن را به‌گونه‌ی بی‌بروند که به‌بهرین کافر عکس هم تراوش و تسری پیدا کند و بتواند شخصیت دیگری را هم نمایانگی کند. این آغاز نگاه عکس‌هایش بود که از ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ به شیوه عکس‌فیلمه از خودش در هیات هنرپیشگان سینما گرفت. عمداً این عکس‌ها را با «گرین» درشت می‌گرفت و می‌خواست آن‌ها را همانند عکس فیلم‌های مبتذل نشان دهد. در کارهایش نوعی عشق و افتخار توأم با نسبت به عکاسی دیده می‌شد. ارجاع این عکس‌ها فیلم‌ها و هنرپیشگان معروف هالیوود بود، همان حال و هوا را باز می‌نمایاند اما تفاوتی که با آن‌ها داشت به‌تفاوت میان هنر و صناعت می‌مانست. در این عکس‌ها بسا بهره‌جویی از نشانشناسی، نور، صحنه‌پردازی و ترکیب‌بندی که تماماً از فیلم‌های دهه ۱۹۵۰ هالیوود تقلید کرده بود، شکلی از زندگی گذشته و برشی از یک فرهنگ محو و ناپدید شده را به‌تصویر می‌گذاشت و مهم‌تر از همه، جنسیت را در یک جایگاه متزلزل نشان می‌داد. شرمین بی آن‌که چندان چیزی از خودش بگوید، برای روایتی بی‌آغاز و بی‌انجامی رست می‌گرفت که تصور سرونه آن به‌معمده تماشایر بود. با این همه، عکس‌هایش شکلی بصری مقاومت‌پرزین در برابر اندیشه اصالت در بازنمایی عکاسانه را به‌خود می‌گرفت و این به‌مقاومتی پستمدرن در روایتی با جایگاه اسطوره‌ی مؤلف نیز تعبیر شانی بود. ایمازی

که به‌دست می‌داد نه‌پرتره بود و نه سندیت داشت، نه کارکردی آیینی داشت و نه حکایت و روایتی ممکن و محتمل را باز می‌گفت؛ فقط اشاره به شکل‌گیری هویت زن در فرهنگ قرب داشت. آن‌چه عکس‌های شرمین را برجسته می‌کرد ملز تلخ نهفته درهنان و نهاد آن‌ها بود. شرمین به این باور داشت که گشت‌گشت اگر فرد روایتی است ساخته و پرداخته دیگران، اگر تصویر هنرپیشگان هالیوود ساخته و پرداخته آرزوهای سرکوفته مرده‌است، پس تصویر سینمایی شرمین هم می‌تواند نقیضه و پاسازی این آرزوها باشد. تصویری که شرمین از خود به دست می‌داد بیشتر به‌ملز شایعت داشت، عمداً آن را سفیور سینتال عرف‌پسند می‌نمایاند و به‌گونه‌ی جلوه می‌داد که فقط یک ذهن خودشیفته بتواند آن را نهایت آرزوی مردان تصور کند. زن‌های شرمین، با به‌تصویری خود او، زن نبودند بلکه ایمازی از زن بودند. آن‌هم به آن شکلی که رسانه‌ها و تبلیغات و سینما در ذهن مرد پدید آورده بود. تصویرهایش یک سلسله مضامین انسانی را در بند شبکه تودرتو و آمیزه‌ی از زمان و دسیسه نشان می‌داد. عکس‌های شرمین دیکنس‌تراش ایمازی بود که رسانه‌ها پازتاب داده بودند و زنی را نشان می‌داد که می‌خواست خود را با آن‌ها همز هویت‌یابی کند. در این فرآیند، بازیگر و نقش چنان بهم می‌آمیختند که دیگر تفکیک کردن و تمیز دادن و قصد از رقص میسر نبود. شرمین در این عکس‌ها خود را زنی جوان در آستانه بلوغ‌انگیزی می‌نمایاند؛ زنی که هنوز در ضمن و باطن

خود معصوم است و در جست‌وجوی هویت، نفس‌بازی کردن را امری ناگزیر یافته است. زنی که برای کشف هزار نواهای هویت زنانه، هر راه و روش ممکن و معتدل را می‌آزماید اما آن‌چه در نهایت به‌آن روی می‌آورد، کلیشه‌ی و تکراری و نمره تولیدات و خیال‌پردازی‌های هالیوود است. در این عکس‌ها می‌توانیم راسی‌آرشد به‌توجه روان بارت به‌آرزش‌های نظری عکس‌فیلم بود البته تنها شرمین نبود که از عکس فیلم استفاده می‌کرد، رابرت لانگو، جیمز نیبرل و سوران پیت هم هر یک به‌شکلی از این عکس‌ها تأثیر گرفته بودند. عکس‌های شرمین در امتداد نظریات پاک لاکان هم بود که «خوشیستن» را یک ساختار تصویری می‌دانست؛ ساختاری که گاه نوسید کننده است و انسان در تلاش برای بازسازی آن و دست‌یافتن به هویتی دیگر، با گونه‌ی از بیگانگی روبرو می‌شود. این همان بیگانگی است که تا‌ام انسان را همانند دیگری می‌نمایاند و او را بر آن می‌دارد که همراه دیگران، خود را از دیگری تفکیک کنند. در این میان، شکار رسانه آینه‌کزدایی بوده که این هویت بیگانه را تبلیغ کرده و رواج داده است. عکس‌های شرمین در دهه ۱۹۷۰ زمانی که دیگر عکس‌فیلم از مُد افتاده بود، با نوعی احساس نوستالژی همراه بود و اگرچه عکس‌فیلمی بود که هرگز تهیه نمی‌شد اما به‌تبارشناسی خاص خودنیا داشت. آن‌چه در این عکس‌ها چشمگیر می‌نمود، نقاب



سیندی شرمین: عکس فیلم بدون عنوان، (۱۹۷۸)



سیندی شرمَن، عکسی که با بهره‌گیری از اندام پلاستیکی از خود در هیأت دیونیسوس ربالنوع شراب گرفته است. (۱۹۹۰)



کارل لاجو: ربالنوع شراب. (۴-۱۵۹۲)

سرانتر قرن بیستم، رسانه‌ها ساختار فرهنگی زنانگی را دستکاری کرده‌اند.

شرمن در آغاز دهه ۱۹۸۰ عکس‌گرفتن از خود در لباس عاریتی هنرپیشه‌ها را کنار گذاشت و به‌شکل دیگری از عکس و عکاسی از خود، در نقش اسطوره‌ها و مضامین نقاشی‌های رئالیسم و باروک روی آورد. این‌بار خود را به‌شکل مضمون‌های تابلوهای معروف نقاشی می‌آراست و می‌خواست تویی توهم تاریخی پدید آورد. سیندی شرمَن در سال ۱۹۸۲ به‌اختیار همین عکس‌ها به‌شهرتی بی‌مانند دست یافت و به‌عضویت موزه گوگنهایم درآمد. این موفقیت برای یک زن جوان بیست‌ونه ساله بازنکردنی می‌نمود. در همین روزها شیوه‌های پیشین عکاسی را کنار گذاشت تا به‌عکس‌هایی صحنه‌پردازی شده‌تر و در عین حال عجیب‌تر و زشت‌تر بپردازد. عمداً می‌خواست همه‌چیز را زشت و در تضایی و هم‌آمیز نشان دهد، صورت‌خود را بچیند و چروک نمایش می‌داد و دندان‌های کرم‌خورده و پوسیده جای دندان‌های زیبا و سالم او را گرفته بود.

بود که شرمَن بر چهره هویت و جنسیت خود می‌گذاشت و از آن برای نمایش «جگرچهرگی» و نقش‌هایی که زندگی معاصر بر انسان امروز تحمیل کرده است بهره می‌گرفته. عکس‌هایش به‌مضمونی از یک نمایش شباهت داشت و در این نمایش، هنرپه سیندی شرمَن هنرپیشه، گوش به‌فرمان سیندی شرمَن کارگردان بود. شرمَن در ۱۹۸۰، در بیست‌وشش سالگی، نخستین نمایشگاه انفرادی خود را برگزار کرد و بلافاصله هم‌پای گروهی از نقاشان و عکاسان جوان که در سایه پدیده‌ی، به‌نام پست‌مدرنیسم به‌شهرت دست‌یافته بودند، مشهور شد.

شرمن بعدها با اشاره به این عکس‌ها گفت: عکس‌های من در پیوند با ساختگی بودن نقش‌هایی بود که هنرپیشگان سینما برای مخاطبان مرد ایفا می‌کردند؛ آن‌هم مردهایی که عادت داشتند ایماز را به‌جای جنسیت بگیرند. این حرف‌ها به‌تأثیر از نقدهای فمینیستی درباره عکس و پلانش راه و روشی کارا برای به‌کرسی نشاندن این حرف و نظر بود که در

برای روایت تصویری افسانه‌های جن و پری، از نقاب‌هایی که در تئاتر از آن استفاده می‌شود بهره می‌گرفت و صحنه‌هایی از آن‌گونه که در نقاشی‌های هم‌آمیز و کاپوس‌مانند پوش و گروتوالد دیده می‌شود پدید می‌آورد. مطالعه این روایات به‌او آموخته بود که در هیچ‌یک از آن‌ها شخصیت معین و معیار مشخصی وجود نداشته است.

عکاسی شرمَن در ۱۹۸۹ یکبار دیگر رنگ عوض کرد و یک‌چند خود را با سینه‌ها و اندام عاریتی پلاستیکی و مصنوعی به‌نمایش گذاشت. در این عکس‌ها هیچ ربط و پیوندی با میتاق‌های سنتی رئالیسم یا تاریخ هنر در نمایش بدن عریان دیده نمی‌شد و بیشتر تصویرهای یک دایره‌المعارف پزشکی قدیمی را به‌عین متبادر می‌کرد. شرمَن در این سلسله عکس‌ها بیشتر به‌یک عریسک دست‌ساز شباهت‌جاری تا یک انسان واقعی. مجموعه آثار شرمَن در ۱۹۸۷ در موزه ونتی نیویورک به‌نمایش گذاشته شد و این رویداد، هم نشانه موفقیتی زوئرس بود و هم عکاسی را هنری

همه قد و قواره نقاشی و مجسمه‌سازی جلوه می‌داد این شیوه‌هم دیرتاریخ و شرم‌ن از ۱۹۹۲ به‌عکس‌برداری از عروسک‌ها و ماکت‌های پلاستیکی و برخی از اشیاء و عناصر دیگر سپرداخت او این عناصر را در ترکیب‌بندی‌های تازه به‌هم می‌آمیخت و از اشارات و تلویحات تازه‌ای استفاده می‌کرد که بریک سلسله معانی و تمایز کتابی استوار بود. بعد خودش را پارهماره کرده در پارچه‌بنداش جایی افتاده بود و چهره‌اش بیرون از مساحت زمان و مکان، در آینده جمیع آرایش‌اش بازتاب می‌یافت. بعد خودش را به‌تمامی از عکس‌هایش حذف کرد و می‌خواست از مجموع این عناصر یک گفتمان جسمانی مستحضرن به‌دست دهد.



سیندی شرم‌ن: جزئی از عکسی که از خود در هیأت نقاشی‌های قرن هفدهم گرفته است. (۱۹۸۸)

گفتمانی که شکل‌های نوشتاری آن را بیشتر زوفا کرسته‌وا و لورا مالوی و برخی از نویسندگانی که برای Left Review (۱۹۹۱) قلم می‌زدند به‌دست داده بودند. در این عکس‌ها «هیچ‌آن، جای «هیچ‌کس» می‌گیرد و بدن انسان به‌شکل شبکه‌سیال و لزج فرم در می‌آید و در این فضای بی‌شکل است که آن‌چه کرسته‌وا آن را «تحقیر مخفی» می‌نامید شکل می‌گیرد. این عکس‌ها نمایش کیفیت روانی بازنمایی در رویارویی با اندیشه‌ی بود که بازنمایی را نوعی آسیمگی و شورش با بی‌اندام‌کردن و اندام‌کنشی می‌دانست. مراد شرم‌ن از عکس‌ها: دراختن به‌ساختن بدن زن در فرهنگ معاصر بود اما کارهایش بی‌آن‌که افق امکانات خود را فراتر برده باشد، به‌نمایش متنی عناصر ناممکن و نامادینه که معلوم نبود چه مایه‌ارایی دارد محدود می‌ماند. آن‌چه نمایش می‌داد پارهماری بدن انسانی بود که گویی تخیلی بی‌بندوبار آن‌ها را از هم گسیخته و بعد یکجا گردآورده است. شرم‌ن می‌خواست تک‌پارهماری بیلن را به‌شکل یک درام تصویری به‌نمایشد ولی ترازوی، به‌سان هالو، بی‌میان ماده و اندیشه و عین و ذهن قرار می‌گرفت. آتماشاکر نه‌تنها نمی‌توانست اندیشه‌ی به‌هم پیوستن این تک‌پارهمارها بر عسر راه دهد، بلکه توهم انسجام و یک‌پارچگی را هم دور از ذهن می‌یافت و این‌همه تا‌کیدی آشکار بر شکستی بودن ساختار منزلزل شخصیت بود. آن‌که در عکس ظاهر می‌شد یک سیندی شرم‌ن واحد نبود، گاهی به‌شکل حیوانات، چه اسطوره‌ای و چه واقعی می‌آمد و شکلی شیطانی به‌خود می‌گرفت. گاهی فیگوری جنون‌زده را به‌ذهن متبادر می‌کرد و گویی سودای آن داشت که خود را به‌شکل فر فیگور مسخ‌شده و فرمای دیگری که به‌ذهن باید درآورد و در این راه از نمایاندن خود به‌صورت یک جسم یا هیولا با انعام تحریف شده هم روی‌گردان نبود. شرم‌ن از این هم گامی فراتر نهاد و سرچشمه‌ی خودش را به تک‌پای گوشت در یک بشقاب و یک سوسیس برای تغذیه آدم‌خواران



سیندی شرم‌ن: در هیأت زنان قرن هفدهم جزای از عکس رنگی بدون عنوان. (۱۹۸۸)



شهری مبدل کرد. کارش سراسر دل‌بریا زدن و خطر کردن و گستاخی و وحشی‌گری و روشنگرانه بود و چنین رفتاری آن هم از طرف یک زن در تاریخ هنر سابقه نداشت.

سیندی شرم‌ن در این اواخر دست به‌تجربه‌ی تازه‌ای زده است و با عکس گرفتن از مضامین کثیف و چندش‌آور، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا می‌توان از مضمونی که برای هیچ‌کس جلانه ندارد و نمی‌شود آن را برای تزیین یا فخر فروشی به‌پدید آویخت، نمود گرفت و آن را به‌عنوان اثر هنری مطرح کرد؟ شرم‌ن با این عکس‌ها، چه تلویحاً و چه تصریحاً نشان می‌دهد که سوسه‌ی رسانه برانجام حتی این مضمون‌ها را هم نمایش دادنی کرده است. در این عکس‌ها دیگر پای روایتگری و خودنمایی درمیان نیست بلکه نوعی طنز تلخ و سیاه و بهره‌جویی خودسرانه از عنصر عکس بر همه چیز سایه می‌اندازد. صحنه‌هایی پدید می‌آورد که نه‌تنها شبیه استفراف است بلکه خود استفراف هم هست اما استفرافی که تمبره خیال‌پروری است و تصویری از ابتلا به‌بیماری ناگزیر زندگی را پیش‌روی تماشاگر می‌گذارد. شرم‌ن این عکس‌ها را چنان می‌برد که تماشاگر بوی همچان را هم احساس کند و همدل و همنفسی، در درکشیدن با هنرمند امروز همراه شود. رنگ‌هایش مانند گرم‌هایی است که در زخم بیماران کافتا لانه کرده است. کارش نمایش مرگ زنده یک هستی است، نمایش مرگ خوشبختی است که پاره پاره شده است، هرگز روی انسجام را نخواهد دید و گویی در سرش‌تاش بوده است که به یکی از پارهماری جهانی پارهماره مبدل شود. کار سیندی شرم‌ن نمایش توهم‌آمیز بیماری یا نومیدی کیرکه‌گذاری است که شکل زخمی التیام‌ناپذیر را به‌خود می‌گیرد و به‌مرگی می‌انجامد که پیشین فرهنگ تصنعی امروز را بر چهره دارد. شاید با مسامحه بتوان گفت که این کارها هم نوعی دیپکاستراکشن است اما تأثیرات آن در سمت‌وسوی و سازایی نیست و بیشتر یادان و کنار گذاشتن و دورانداختن را تداعی می‌کنند. نه‌تنها ترس از دیپکاستراکشن و دورانداختن را تصویر می‌کند، بلکه بر واقعیت آن هم انگشت می‌گذارد. عکس‌های شرم‌ن نشانه‌ی وعده و وعید شادمانی‌هایی است که یک‌سره از هم گسیخته و از یادها رفته است. آن‌چه پدید می‌آورد صحنه‌ی جنایت هولناکی است که گویی از پشت پرده‌ی از خون در آن نگرسته شده است. در برخی از این عکس‌ها بدن مثله‌شده زن در میان پاتالای از خون و اشیاء مربوط و نامربوط دیگر دیگر رها شده است. در این سلسله کارهایش هم همان عشق و آنزجار توأمان نسبت به‌عکس‌های دیده می‌شود. اگر هنوز پای ارجاع در میانه‌ی این‌ها باشد، این‌ها باید رد پای فیلم‌های جنایی و ترسناک را جست‌وجو کرد. شرم‌ن با این

هویت اجتماعی است که خود دیری است نبوده است و تنها پس‌سالدهای آن در پس‌پشت نقاب هویت‌های فردی پنهان مانده است. کار شرمن نوعی بازیگری بی‌پایان نقش‌های تمام‌نشدنی است اما به‌گونه‌ای که اگر بازی را نیمه‌تمام رها کند هیچ‌کس قادر به ادامه آن نخواهد بود چراکه بازیگری او خواهناخواه رنگ و شکل خاصی از دیباک‌استراکشن هنرمندانه را به‌خود گرفته است. اما مشکلی که با سیندی شرمن داریم آن است که فقط یک روی سکه و نیسی از ماجرا را می‌بیند. چراکه هیچ‌گاه و در هیچ حدودی شناخته‌شده، «خویش» را، محدود به نقش بازی کردن نبوده و پای ایمان و آرمان هم در میان نبوده است. در زن‌های شرمن هیچ اعتقادی، حتی نسبت به‌خود و حضور خود دیده نمی‌شود و اگر هم اعتقادی هست، کاذب و سطحی است. شرمن نه فیلسوف است و نه اندیشمندی که پنجه در پنجه روان‌کاوی امروز افکنده باشد، اما موضع و منظری خاص دارد که حتی با دیدگاه و دستگاه فکری و فلسفی هنرمند پست‌مدرن هم به‌اصولی جفت‌جوهر نمی‌شود. آیا می‌توان کار هنرمندی را که روی آثار و شاهکارهای هنرمندان گذشته استراحت می‌کند، به‌چیزی جز اهانت آشکار به یک سنت هنری تعبیر کرد؟ بی‌تردید تصویر و توصیفی که برخی از هنرمندان اسم‌برسم‌دار امروز و بلوغ‌یافتگانی همچون هربنگ و مایک بیدلو و سیندی شرمن از پست‌وانگسارسیسم به‌دست می‌دهند نشانه‌های آشکار ناشنیدن بحران هویت و عدم توانایی در رشد کردن و به‌بلوغ رسیدن نوکسماهای هنری غرب است.

منابع:

- "Art Talk", ed. Jeanne Siegel, De Capo, New York, 1988
- Archer, Michael. "Art Since 1960", Thames and Hudson, London, 1997
- "Art After Modernism", ed. Brian Wallis, Godin, Boston, 1996
- Chadwick, Whitney. "Women, Art and Society", Thames and Hudson, London, 1990
- Danto, Arthur C. "Beyond the Brillo Box", University of California Press, 1992
- Grenz, Stanley. "A Primer in Postmodernism", Cambridge, 1996
- Heller, Nancy G. "Women Artists", Abbeville Press, New York, 1987
- "Postmodern Thought", ed. Stuart Sim, Icon Books, London, 1999
- Wheale Nigel, "Postmodern Art", Routledge, London, 1995
- Wilfried Dickhoff, "After Nihilism", Cambridge University Press, 2000



سیندی شرمن

است که چهره و اندام انسان امروز را درگون کرده و او را به‌شکل ابزاری برای نمایش لباس و محیط پیرامون درآورده است. معمولاً قلمرو عکاسی محدود به فراهم‌آوردن اسناد تصویری است و ایمانی که به‌دست می‌دهد یک واقعیت بسری‌را نمایانگی می‌کند ولی در عکس‌های شرمن این قلمرو بیش از آن‌که در پیوند با واقعیت باشد تا توهم ریختن دارد و شرمن خودش را اسباب و ابزار ایجاد توهم کرده است.

هنر سیندی شرمن، نمایانندن خویش‌پند کاذب است؛ شکلی از عریان‌کردن خویش‌پند توخالی و سطحی و هسلان‌گر است و بی‌ریشگی و عدم اصالت زن فریب امروز را به‌نمایش می‌گذارد. اگرچه برخی از عکس‌هایش شکل خیال‌بانی‌های یک روان‌پساره سرخورده را دارد و در تک‌تک آن‌ها ترس و وسوسه توانان‌ناپدید ساختن خویش‌پند دیگران و آرزوی نابود کردن دیگران به‌دست خویش‌پند می‌آید، اما آن‌چه در نهایت خود را به‌رخ می‌کشد، نابود کردن

عکس‌ها را ورود هرگونه گفت‌وگو زیبایی‌شناختی یا روشنفکرانه به‌ساخت هنر می‌بندد و تنها مغزی که بازی می‌گذارد، پناه بردن به‌خیال‌اندیشی است که آن‌هم از مسرزه‌های غسیال‌پروری بصری‌گردد و به‌تلفظ و کابوس‌های هولناک راه می‌برد.

درک و دریافت آثار سیندی شرمن، به‌ویژه آثار متأخرش کار آسانی نیست و از آن دشوارتر و مهم‌تر، ارزیابی آن‌هاست، اگرچه کارهایش در طبقه‌بندی کلی عکاسی می‌گنجد و در آن به‌چشم عکس نگاه می‌کنند اما عکاسی رسانه‌هنر او نیست و فقط ابزاری است برای بیان هنری؛ رسانه‌ای از، خودش است، خود سیندی شرمن چندتکه و چند پاره اما هنوز این بدان معنا نیست که خودش مضمون تمام این عکس‌هاست، او از خودش عکس می‌گیرد، ولی آن‌چه به‌تصویر می‌آید، یک خودکاهش یافته است. فقط آن‌قدر از خودش مایه می‌گذارد که تماشاگر بداند صاحب عکس، سیندی شرمن است. بیشتر عکس‌هایش در پیوند با آن عوامل