

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Vanessa Beecroft : let the picture do the talking = das Bild sprechen lassen

Autor: Avgikos, Jan / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681035>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Let the Picture Do the Talking

JAN AVGIKOS

Twenty look-alike, camera-ready “girls” as Vanessa Beecroft refers to her models—fifteen in expensive Gucci rhinestone bikinis and four-inch spike heels, and five with just spike heels and light body makeup—occupy the rotunda of the Guggenheim Museum for some two and a half hours. Following Beecroft’s rules, they neither speak nor make eye contact with each other or with anyone else in the invitation-only audience. The girls are both mesmerizing and banal, a dream and a nightmare. They stand to attention in all their glittering nothingness, dewy flesh, and sameness, the vulnerability of their bodies offset by the permanent power curves of Frank Lloyd Wright’s architecture, the blankness of their expression mirrored in the faces of the audience. This image, from Beecroft’s *SHOW* (1998), is as titillating and alienating and loaded as the times in which we live. No doubt, it is one of the images by which we will remember the nineties; one which will distill the pulse of this time into visual coherence; one which will speak for and about the way we live.

There aren’t any individuals on this horizon. Within each scenario, Beecroft uses girls who seem more or less identical: young, working-class, beautiful, compliant; the same body type, skin color, hair, wigs, clothing, shoes, accessories, and makeup. One suspects the girls are always, only the girl. She’s no one specific, but rather a field of relations, memo-

ries, stereotypes, roles, models, fantasies, experiences. In the service of the purely visual spectacle, the girls are mute, alert, non-confrontational, expressionless: They do not engage. They are almost always skimpily attired or, increasingly, nude. (Nude, rather than naked, because they wear heels and makeup.) Beecroft’s girls, whether ordered up in modest numbers or in throngs of twenty or more, suggest a potentially endless supply of nubile bodies available for immediate mobilization.

Closing the books on the late twentieth century, the itinerant bands of girls installed in Beecroft’s *tableaux vivants* represent a model “cultural body”—one imaged continuously throughout our visual-media culture (which is why it’s so familiar). As it turns out, the body we aspire to is a body that’s not only standardized, but reproducible and, indeed, mass-producible. It’s a body that echoes the aesthetics of mass culture in that it’s generic and assembly-line perfect. When deployed as art, these girls have the potential to speak about the way we are objectified, colonized, and commodified by technology. They also lend themselves to more fantastic, future-tense associations with cloning, genetic engineering, and sci-fi scenarios of replicant culture. Like ciphers of the digital age, they also have the potential to say something about the frenzied redefinition of everything we once thought to be absolutely non-negotiable about the world we live in.

Beecroft’s ambition to stage events with sufficient visual impact to qualify as monumental cultural spec-

JAN AVGIKOS is an art historian and art critic who lives and works in New York.

tacles is reflected in the Guggenheim performance, as well as in her most recent performance involving the US Navy SEALs at the Museum of Contemporary Art, San Diego. In this respect, her work bears comparison with the visionary films of Matthew Barney and the techno-extravaganzas of Mariko Mori. It's not incidental that for all three artists, autobiography serves, in some sense, as an originating impulse for the work; and yet autobiography gives way to sheer visual flamboyance, flights of fantasy, images evocative of utter pleasure and decadence, or abjection and alienation—all streaming, speeding, and synthesized in highly specialized visual languages sampled from art history, fashion, film, entertainment spectacles, music video, science fiction, Fellini, Hollywood, CNN—everywhere—and woven into our media-saturated perception of “what culture looks like.” But whereas Barney and Mori cast themselves as mutant supernaturals who are central to the narrative dramas sustained in their work, Beecroft casts girls. Yet, for all the images in art that these girls may be related to, Beecroft does something no one else does—she does images live. And that changes everything. Even though most viewers probably only know her work through photographs and videos, it's the staging and theatricality of the live event that make these images of girls, whose vacancy and seductive appeal are equally pronounced, so compelling.

The classy “showgirls” at the Guggenheim performance, like all of Beecroft's subjects, exist as art for the sake of pure display. Ostensibly, they are nothing but visual elements. Beecroft takes the girls out of real life and presses them into service as live art in public art institutions. They are her tools, her materials, and powerful catalysts for the activation of social relations between her art and its viewers. Typically, the girls seem to disarm audiences simply by standing around—which, as it turns out, is quite a lot of work. They are passive, yet they also exist in an active state of “to-be-looked-at-ness,” to borrow a term from Laura Mulvey.

It's an understatement to say that Beecroft crafts situations that lend themselves to provocation and fantasy. The girls in her show at the ICA London in 1997 wore only tiny gray sweaters and high-heeled black shoes; at the 1997 Venice Biennale, the girls

appeared in garish bras and thongs and camouflage pantyhose; in Lyon, at Le Nouveau Musée in 1997, a single girl wore a tasseled, Stars ‘n’ Stripes, satin thong bikini and high-heeled silver ankle boots; in Leipzig in 1998, the blondes wore military caps and lace-up high-heeled sandals. These babes were hot! After seeing editorial coverage of Beecroft in designer clothes and spike heels, it's easy to appreciate that these girls might be both her tools and her surrogates.

In 1993, in her first-ever show while still at art school, Beecroft exhibited diaristic writings and drawings that she had produced over the previous eight-year period, documenting in words and images the sorts of things that make up a girl's life between the ages of thirteen and twenty-one. The girls she selected to be her “special audience” were previously unknown to her, chosen for their “aura.” Beecroft dressed them “to further saturate their image” and set them wandering about the exhibition. She titled that first exhibition “Film,” reiterating the emphasis on externalization by casting the girls in an image that seemed analogous to her own.

The girls remain slim, attractive, and young, but over the years they have grown from being demure or quirky to glamorous. They are also more polished, fashionable, worldly, and spirited in their approach to “institutional management.” Beecroft works within a fairly narrow range of feminine stereotypes: the showgirl, the pin-up girl, the schoolgirl, the glamor girl, the working girl—should we care to name them (she doesn't). They may still function as her surrogates—her persona, her empowerment, her control, her pain, her fantasies—but autobiography is merely the initializing mode of the work. Figuratively and literally, the work begins the moment she walks away from it.

Beecroft's performances might seem as straightforward as it gets, but they are also setups, producing situations that shower psychological effects upon the audience. Part of the provocation of the performances is the subtext of illicit eroticism that is “performed” publicly—not by the hired models per se, but by the audience itself. Whether we are aroused, offended, indifferent, amused, analytical, or otherwise engaged as viewers, we're on display as much as,

if not more than, the girls. The rules of the performances inhibit contact and contribute to a perceptible coldness and aloofness that is read as alienation by many: No talking. No eye contact. No expression. Nothing too fast or too slow. We viewers, too, have our implicit orders: Look, but don't touch. Don't get too close. To ogle or stare, or look longingly at the women's anatomy is to risk the humiliation—or thrill, depending on your orientation—of getting caught looking.

The special role of the camera surfaces in the video documents made prior to the performances. The camera has much more license to get up close and personal, and its relationship to the subjects far surpasses our own. It shows obvious libidinal interest in the way it lingers on hard nipples and hovers over smooth flesh, taking in the rear view, gliding stealthily along the torso's contours, swooping down low on firm buttocks. The girls stand at attention for the benefit of the camera alone. At Le Nouveau Musée in Lyon in 1997, the girl performs for the camera alone, a show that includes a special kind of "lap dance." Later, while sitting exhausted on the floor, she enacts a repertoire of provocative poses that qualify equally as classical and "girlie," sacred and profane. The camera dutifully inspects and records the supplicant, yet never with the pretense of intimacy. It all looks very private, but nothing personal ever transpires. In this respect, Beecroft always strikes an impeccably cool chord. These images are nothing but skin-deep. Even though there's a dearth of intimacy in these performances, everything is excruciatingly real. Beecroft's girls may be silent, but her pictures do all the talking.

Sooner or later in any of Beecroft's performances, the models must experience and endure considerable discomfort ranging from boredom to fatigue to pain (standing around in spike heels for hours on end will do that every time)—a fact that underscores the edgy quality in her work. The exploitation and subjugation of women constitutes a big no-no in real life, but how about in art? How about installations of semi-nude and nude beautiful young women displayed as art simply for the sake of being looked at? And that those women lack identity and agency? Ten years ago, it would have been scandalous, too impos-

sible to produce, whether or not the producer was a woman. Today, it is not.

During a panel discussion at The New Museum in New York in December 1998, Beecroft described herself as a "post-feminist." Does that mean her work forecloses on or reverses the "progress" that marks the development of feminist-related performance art? For Beecroft and her generation, "women giving their bodies back to themselves" isn't a big issue, if it's an issue at all. In contrast to performance art of the sixties and seventies, with its utopian tinged ambitions to reconstruct the purely feminine and, in the offing, to change the world, Beecroft isn't out to convince us of anything, much less promote a cause. Beecroft asserts her autonomy and authority by producing images that are considered taboo, or too provocative, or off-limits. In contrast to her feminist predecessors, Beecroft silences the voice, depersonalizes the female body, and pumps up its image as a purely visual spectacle, charging it with unmistakable provocation. Beecroft is very correct about the production of her pictures, but she doesn't care a toss for political correctness. Everybody who witnesses a performance gets to think whatever they want. The unresolved issue of display and the provocation of desire that plagued early women's performance art is in "post-feminist" performance the point of it all. What the thing looks like—women's bodies, in particular—is the centripetal point for Beecroft's work. The viscosity of the event—not its textuality—is what's important.

Beecroft plays with various "looks"—the school-girl, the glamor queen, the virgin, the dominatrix, the suburban backyard Venus, the Eastern European stripper—but the point, over and over again, is that the "look" is exaggerated, brought to our attention, fetishized. Beecroft draws attention to the look, to the act of looking, and to the art of crafting the look, within the artificial confines of something that looks vaguely, oddly, like a dispassionately rendered harem scene.

It's important to notice that Beecroft's pictures keep changing. The picture is never static, never one thing by itself, but always combinations of images, impressions, associations, slippages, stoppages. If one looks long and thoughtfully enough, there's probably

all the world to see. The picture Beecroft sets in motion is one of disintegration, a facade that is compromised by the "human-ness" of the girls who grow tired over the duration of the performance, which spans several hours. Inevitably, the "picture" begins to twitch and fidget, to sag, droop, and collapse. The perfect, and perfectly problematic, picture quite literally falls apart. Some will read this collapse as a critique on glamor or conventional feminine stereotypes, but such interpretations, to the degree that they "fit," must never overshadow the gradual deterioration of the picture plane as intended to be primarily a poetic and visual event.

Counterpoint to the visual decline of the picture and its gradual but unmistakable inclination to a horizontal axis are the paradoxical shifts that underscore Beecroft's performances. Her performance events are described as "non-events" because it looks like nothing ever happens. In one sense, that's true. The girls stand around doing nothing. There's no narrative, plot, beginning, middle, or end. But in another sense, the picture is gradually and continually changing. The pictures are controversial and titillating. People get mesmerized by them; people get incensed by them; people get off on them. It's a busy performance arena.

Beecroft makes pictures that can't be looked at like "regular" (that is, non-living) pictures. She produces events that qualify as "non-events," but that are terribly eventful. She uses real girls but takes them out of real life. She creates performances in which no one performs yet in which everyone has a role to play. She makes installations that are performances in slow time; that are, at once, like painting, billboards, beauty pageants, sex fantasies, and pure technology wrapped into a strange production number of "take notice" images—naked-bottomed girls in high heels; blond dominatrixes with military accessories; a phalanx of lean, pale-skinned models occupying the Guggenheim in New York. While the work is supercharged with erotic texture, Beecroft's style is subliminal and cool. Its edginess is the bait that brings the audience to the work. But it's the human-ness of the girls that brings the picture, ultimately, to its knees.

VANESSA BEECROFT, VB 21, 1996, Galleria Massimo De Carlo, Milano.

VANESSA BEECROFT, VB 21, 1996, Galleria Massimo De Carlo, Milano.
(PHOTOS: ARMIN LINKE)





VANESSA BEECROFT, VB 36, 1998, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig.
(PHOTO: ANNIKA LARSSON)

JAN AVGIKOS

Das Bild sprechen lassen

Zwanzig gleich aussehende, für die Kamera zurechtgemachte «Girls» – so nennt Vanessa Beecroft ihre Models – bevölkern etwa zweieinhalb Stunden lang die Rotunde des Guggenheim-Museums – fünfzehn in sündhaft teuren, strassbesetzten Gucci-Bikinis und in zehn Zentimeter hohen Stöckelschuhen, fünf lediglich in Stöckelschuhen und mit leichtem Body-Make-up. Auf Beecrofts Anweisung sprechen sie nicht und nehmen keinerlei Augenkontakt auf, weder untereinander noch mit dem (ausschliesslich auf Einladung zugelassenen) Publikum. Die Mädchen wirken ebenso faszinierend wie banal, sind Traum und Alptraum zugleich. Da stehen sie stramm in all ihrer glitzernden Nichtigkeit, uniformes, taufrisches Fleisch. Die Verletzlichkeit ihrer Körper steht im Kontrast zu den unverwüstlichen mächtigen Kurven der Frank Lloyd Wright-Architektur und ihre ausdruckslosen Mienen widerspiegeln sich in den Gesichtern der Zuschauer. Dieses Bild aus Beecrofts SHOW (1998) ist ebenso erregend, befremdend und knisternd aufgeladen wie die Zeiten, in denen wir leben. Zweifellos ist es eines jener Bilder, mit denen uns die 90er Jahre im Gedächtnis bleiben werden; eines jener Bilder, die den Puls unserer Zeit in einem

kompakten Bild einfangen; eines, das für unsere Lebensweise stehen und über sie Aufschluss geben wird.

Unter diesem Horizont gibt es keine Individuen. Für jedes Szenario benutzt Beecroft Mädchen, die mehr oder weniger identisch erscheinen: jung, Arbeiterklasse, schön, gefällig; derselbe Körpertyp, gleiche Hautfarbe, gleiche Haare, Perücken, Kleidung, Schuhe, Accessoires und Make-up. Man könnte meinen, es sei immer nur ein und dasselbe Mädchen. Es ist keine bestimmte Person, sondern ein Geflecht aus Beziehungen, Erinnerungen, Stereotypen, Rollen, Modellen, Phantasien und Erfahrungen. Im Dienste des rein visuellen Schauspiels sind die Mädchen stumm, aufmerksam, zurückhaltend, ausdruckslos: Sie engagieren sich nicht. Fast immer sind sie nur dürtig bekleidet oder, in zunehmendem Mass, entkleidet. (Entkleidet, nicht nackt, denn sie tragen hochhackige Schuhe und Make-up.) In kleinen Gruppen oder in Scharen von zwanzig und mehr wirken Beecrofts Mädchen wie ein schier unerschöpfliches Reservoir attraktiver, allzeit einsatzbereiter Körper.

Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts führt diese Mädchen-Wandertruppe, die Beecroft zu *Tableaux vivants* arrangiert, noch einmal das Modell des «kulturellen Körpers» vor, wie er uns in den Bildmedien

JAN AVGIKOS ist Kunsthistoriker und Kunstkritiker. Er lebt in New York.



VB08.035.VB

laufend vorgeführt wird (deshalb wirkt es auch so vertraut). Offensichtlich ist unser Idealkörper nicht nur ein standardisierter, sondern auch ein reproduzierbarer, ja er ist sogar ein Massenprodukt. Dieser Körper ist allgemein typisch und verfügt über eine fließbandmässige Vollkommenheit. Damit widerspiegelt er die Ästhetik der Massenkultur. Wenn die Mädchen sich zum Kunstwerk formieren, können wir an ihnen ablesen, wie wir uns vergegenständlichen lassen, wie wir von der Technologie beherrscht und zur Ware degradiert werden. Sie wecken auch wilde Zukunftsphantasien zum Thema Klonen und Gentechnik, Sciencefiction-Szenarios aus der Welt der Reproduktionstechnologie. Wie Chiffren des digitalen Zeitalters erinnern sie uns aber auch daran, mit welcher rasender Geschwindigkeit all das neu definiert werden muss, was wir einst für unverrückbar feste Bestandteile unserer Welt hielten.

Beecroft geht es darum, Ereignisse mit so starker visueller Ausstrahlungskraft zu inszenieren, dass sie zum monumentalen Kulturschauspiel werden. Das zeigt sich in ihrer Guggenheim-Performance ebenso wie in ihrer jüngsten Performance im Museum of Contemporary Art in San Diego mit den US Navy SEALs. In dieser Hinsicht ist ihre Arbeit vergleichbar mit den visionären Filmen Matthew Barneys oder den Techno-Extravaganzen von Mariko Mori. Nicht

VANESSA BEECROFT, VB 08, 1994,
P.S.1 Museum, Long Island City, New York.

(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

zufällig ist das Autobiographische in allen drei Fällen in gewissem Sinn das auslösende Moment ihrer Kunst. Und doch tritt es dann wieder zurück hinter der rein visuellen Prachtentfaltung, Höhenflügen der Phantasie, Bildern von reiner Lust und Dekadenz oder der Verworfenheit und Entfremdung: Das alles strömt, rast und verschmilzt zu einer hoch spezialisierten Bildsprache, deren Elemente aus Kunstgeschichte, Mode, Film, Unterhaltung, Musikvideos, Sciencefiction, Fellini, Hollywood, CNN, kurz überallher stammen und sich mit unserer eigenen mediengesättigten Auffassung «wie Kultur ausschaut» vermischen. Aber wo Barney und Mori sich selbst als übernatürliche Mutanten inszenieren und in ihren dramatischen Geschichten eine Hauptrolle spielen, inszeniert Beecroft ihre Mädchen. Doch trotz all den Bildern in der Kunst, mit denen diese Mädchen eine Verwandtschaft aufweisen mögen, gibt es bei Beecroft etwas, was es sonst nirgends gibt: Ihre Bilder sind lebendig. Und das ändert alles. Auch wenn die meisten ihre Arbeit nur von Photos oder Videos kennen: Es ist das Inszenierte und Theatralische des Live-Ereignisses, das diese Bilder uni-

former langbeiniger Mädchen, deren Ausdruckslosigkeit und Verführungskraft gleichermaßen ins Auge springen, so faszinierend macht.

Die Phalanx exklusiver Showgirls in der Guggenheim-Performance ist, wie alle Subjekte bei Beecroft, ein Kunstprodukt um der puren Zurschaustellung willen. Die Girls dienen ausschliesslich als visuelle Elemente. Beecroft löst sie aus ihrem realen Leben heraus und benutzt sie als lebendige Kunstwerke in öffentlichen Kunstinstituten. Sie dienen ihr als Werkzeug, Material und hochwirksamer Katalysator zur Aktivierung sozialer Beziehungen zwischen Kunst und Besuchern. Gewöhnlich entwaffnen die Mädchen das Publikum schon durch ihr blosses Herumstehen – was allerdings ein enormes Stück Arbeit ist. Sie sind passiv, befinden sich aber zugleich im Zustand des «Angeschautwerdens», um einen Ausdruck von Laura Mulvey zu verwenden.

Es wäre untertrieben zu sagen, dass Beecroft Situationen erzeugt, die geeignet sind zu provozieren und die Phantasie anzuregen. Die Mädchen in ihrer Londoner ICA-Show 1997 trugen nur winzige graue Pullover und hochhackige schwarze Schuhe; an der Biennale in Venedig im selben Jahr traten die Mädchen in knallbunten BHs, Lederstrapsen und Netz-Strumpfhosen auf; ebenfalls 1997 trug ein Mädchen im Le Nouveau Musée in Lyon einen *Stars-and-Stripes*-Bikini aus Satin mit Strapsen und hochhackige, silberne Stiefeletten; 1998 erschienen die Blondes in Leipzig mit Militärkappen und geschnürten, hochhackigen Sandalen. Das waren heisse Miezzen! Hat man Beecroft selbst in Zeitschriften in Designer-Klamotten und Stöckelschuhen abgebildet gesehen, wird einem klar, dass ihr diese Mädchen nicht nur als Arbeitsinstrument, sondern auch als Surrogat ihrer selbst dienen.

1993 zeigte Beecroft in ihrer allerersten Ausstellung, noch während des Kunststudiums, tagebuchähnliche Texte und Zeichnungen, die in den acht Jahren davor entstanden waren und in Wort und Bild all die Dinge dokumentierten, die das Leben eines Mädchens zwischen dreizehn und einundzwanzig ausmachen. Die Mädchen, die sie als ihr «Spezialpublikum» aussuchte, waren ihr bis dahin unbekannt gewesen. Sie wählte sie, laut eigener Aussage, nach ihrer Ausstrahlung aus, kleidete sie ein

«um ihr Erscheinungsbild zu vervollkommen» und liess sie dann in der Ausstellung herumwandern. Diese erste Ausstellung nannte sie «Film» und verwies damit noch einmal auf die Externalisierung, in der sie die Mädchen in einem offensichtlich ihr selbst entsprechenden Bild inszeniert hatte.

Auch heute sind die Mädchen noch schlank, attraktiv und jung. Aber im Laufe der Jahre hat sich ihre schrullige Sprödeheit in Glamour verwandelt. Sie wirken auch geschliffener, modischer, weltgewandter und geistvoller im Umgang mit der Ausstellungssituation. Anders als Cindy Sherman, die in ihren Filmstills jedes nur denkbare weibliche Stereotyp darzustellen sucht, arbeitet Beecroft innerhalb einer verhältnismässig engen Bandbreite: Showgirl, Pin-up, Schulumädchen, Glamourgirl, Arbeiterin (um sie einmal zu benennen, was Beecroft nicht tut). Sie mögen für ihre Persönlichkeit, ihren Antrieb, ihre Kontrolle, ihren Schmerz, ihre Phantasien stehen, aber das Autobiographische hat lediglich Auslöserfunktion. Ihre Kunst beginnt – im übertragenen wie im wörtlichen Sinn – in dem Augenblick, in dem sie vom Autobiographischen Abstand nimmt.

Beecrofts Performances mögen auf Anhub unkompliziert wirken, aber es handelt sich immer um arrangierte Situationen, die eine psychologische Wirkung auf das Publikum ausüben. Ein Teil der Provokation rührt von der unterschwelligen, verbotenen Erotik, die sich öffentlich «abspielt», und zwar nicht von Seiten der Models, sondern im Publikum selbst. Ob wir als Besucher erregt, abgestossen, gleichgültig, amüsiert, analytisch oder sonstwie reagieren, immer stehen wir selbst mindestens so sehr im Blickfeld wie die Models, wenn nicht sogar stärker als sie. Die Regeln der Performances verhindern jeden Kontakt, sie erzeugen eine spürbare Kälte und Unnahbarkeit, die viele als befremdend empfinden: Keine Gespräche. Kein Augenkontakt. Kein Ausdruck. Nichts Schnelles, nichts Langsames. Auch wir Betrachter folgen unausgesprochenen Regeln: Anschauen, aber nicht anfassen! Nicht zu nahe treten! Wer gafft, starrt oder die Körper der Frauen gierig betrachtet, riskiert die Demütigung – oder den Kick, je nach Veranlagung – dabei ertappt zu werden.

Die besondere Rolle der Kamera zeigt sich in den Video-Dokumenten, die Beecroft vor den Performances herstellt. Die Kamera darf viel näher rücken und persönlicher werden, ihre Beziehung zu den Subjekten ist sehr viel enger als die unsrige. Mit offensichtlich libidinösem Interesse ruht sie auf harten Brustwarzen und streicht über zartes Fleisch, tastet sich von hinten heran, gleitet verstohlen über die Konturen des Torsos und schwenkt dann tiefer hinunter auf stramme Pobacken. Nur für die Kamera stehen die Mädchen stramm. Im Le Nouveau Musée in Lyon (1997) vollführte das Mädchen nur für die Kamera eine Performance, zu der auch eine spezielle Art von «Bauchtanz» gehörte. Als sie danach erschöpft auf dem Boden sitzt, spielt sie ein ganzes Repertoire provokanter Posen durch, die gleichermaßen klassisch und «girlie»-haft, sakral und profan sind. Artig inspiziert und registriert die Kamera ihre Bemühungen, ohne jedoch den Anschein von Intimität zu erwecken. Alles sieht höchst privat aus, aber tatsächlich dringt nichts Persönliches durch. In dieser Hinsicht wahrt Beecroft immer eine untadelig kühle Distanz. Die Bilder sind schiere Oberfläche. Und trotz der fehlenden Intimität ist alles an diesen Performances entsetzlich real. So verschwiegen Beecrofts Mädchen sind, so beredt sind ihre Bilder.

Früher oder später wird jede von Beecrofts Performances für die Models ungemütlich, wobei die Reaktionen von Langeweile über Müdigkeit bis hin zu Schmerzen reichen können – stundenlang auf Stöckelschuhen herumzustehen ist wahrlich kein

Vergnügen. Und diese Tatsache verstärkt die Spannung in ihren Arbeiten. Im echten Leben löst die Ausbeutung und Unterwerfung von Frauen empörte Proteste aus – und in der Kunst? Wie ist das mit Installationen aus halbnackten und nackten schönen jungen Frauen, die einfach nur zum Anschauen als Kunst ausgestellt werden? Passiv und ohne Identität? Vor zehn Jahren hätte das einen Skandal ausgelöst, es wäre nicht akzeptiert worden, gleichviel ob die Arbeit von einem Mann oder einer Frau stammte. Heute ist das anders.

Bei einer Podiumsdiskussion im New Yorker New Museum bezeichnete sich Beecroft im Dezember 1998 als «postfeministisch». Bedeutet das, dass sie jenen «Fortschritt», den die feministisch orientierte Performance Art markiert, aufkündigt oder umkehrt? Für Beecroft und ihre Generation sind «Frauen, die sich ihre Körper zurückerobern», kein grosses Thema mehr, wenn es überhaupt eines ist. Im Gegensatz zur Performance-Kunst der 60er und 70er

VANESSA BEECROFT, VB 35, 1998,

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

(PHOTO: VANESSA BEECROFT)



Jahre mit ihren utopiebefrachteten Ambitionen, das rein Weibliche zu rekonstruieren und auf lange Sicht die Welt zu verändern, geht es Beecroft nicht darum, uns von irgendetwas zu überzeugen, und noch viel weniger darum, ein bestimmtes Anliegen zu verfechten. Vielmehr macht Beecroft ihre Autonomie und Autorität geltend, indem sie Bilder produziert, die Tabus verletzen oder die Provokation auf die Spitze treiben, Grenzüberschreitungen sozusagen. Im Gegensatz zu ihren weiblichen Vorgängern eliminiert Beecroft die Stimme, entpersonalisiert den weiblichen Körper und bläst dessen Bild zum rein visuellen Spektakel auf, eine klare Provokation. In der Produktion ihrer Bilder ist Beecroft überaus korrekt, aber um politische Korrektheit schert sie sich den Teufel. Wer auch immer einer Performance beiwohnt, mag denken, was er will. Die mit der Selbstdarstellung verbundene Provokation von Begehren, die der frühen weiblichen Performance-Kunst ein Greuel war, ist in der «postfeministischen» Performance genau der springende Punkt. Beecrofts Arbeit steht und fällt mit dem äusseren Erscheinungsbild, insbesondere von Frauenkörpern. Die Visualität des Ereignisses ist das Entscheidende, nicht seine Textualität.

Beecroft spielt mit den unterschiedlichen «Erscheinungsformen» – Schulmädchen, Diva, Jungfrau, Domina, Venus der Hinterhöfe, Stripperin aus dem Osten – aber immer geht es ausschliesslich darum, deren «Look» zu übertreiben, zu unterstreichen, zu fetischisieren. Beecroft lenkt die Aufmerksamkeit auf das Aussehen, auf den Akt des Sehens und auf die Kunst, das Aussehen innerhalb der künstlichen Grenzen von etwas zu gestalten, das auf seltsam vage Weise einer neutral wiedergegebenen Harems-Szene gleicht.

Wichtig ist auch die Feststellung, dass Beecrofts Bilder sich laufend ändern. Das Bild ist niemals statisch und existiert nicht an sich, sondern immer als Kombination von Bildern, Eindrücken, Assoziationen, Rückständen, Unterbrechungen. Sieht man nur lang und sorgfältig genug hin, so kann man wahrscheinlich die ganze Welt darin entdecken. Beecroft setzt ein Bild des Zerfalls in Gang, eine Fassade, die durch die «Menschlichkeit» der Mädchen ins Wanken gerät, denn sie werden im Laufe der mehrere

Stunden dauernden Performance müde. Zwangsläufig fängt das Bild an zu zucken und zu zappeln, wird schlaff, hängt durch und fällt schliesslich in sich zusammen. Das vollkommene – und vollkommen problematische – Bild fällt im wahrsten Sinn des Wortes auseinander. Man mag diesen Zusammenbruch als Kritik des glamourösen oder konventionellen, stereotypen Frauenbildes werten. Doch solche Interpretationen, soweit sie denn «passen», dürfen nicht den Blick auf den langsamen Verfall des Bildes verstellen: ein primär poetisches und visuelles Ereignis.

Dem sichtbaren Zerfall des Bildes und der langsam, aber sicher zunehmenden Neigung zur Horizontalen stehen paradoxe Bewegungen entgegen, die in Beecrofts Performances unterschwellig mitschwingen. Ihre Performance-Ereignisse werden als «Nicht-Ereignisse» bezeichnet, weil es aussieht, als würde überhaupt nichts passieren. Einerseits stimmt das ja auch. Die Mädchen stehen herum und tun nichts. Es gibt keine Handlung, keine Geschichte, keinen Anfang und kein Ende. In anderer Hinsicht jedoch verändert sich das Bild unablässig Schritt für Schritt. Die Bilder sind kontrovers und anregend. Die Leute sind wie elektrisiert, regen sich auf und heben ab. Es läuft etwas in der Performance-Arena.

Beecrofts Bilder lassen sich nicht wie «normale» (d.h. nicht-lebende) Bilder betrachten. Sie produziert Ereignisse, die als «Nicht-Ereignisse» daherkommen und doch zugleich höchst ereignisreich sind. Sie verwendet reale Mädchen, löst sie aber aus dem realen Leben heraus. Sie schafft Performances, in denen niemand etwas aufführt und doch jeder seine Rolle spielt. Ihre Installationen sind Performances in Zeitlupe – und zugleich Gemälde, Plakate, Schönheitswettbewerbe, Sexphantasien oder Technologie pur, verpackt in seltsam vielen verschiedenen «Aufmacher»-Bildern: Mädchen mit nacktem Hintern und Stöckelschuhen; blonde Dominas mit militärischen Accessoires; eine Phalanx schlanker, blasshäutiger Models, die das New Yorker Guggenheim bevölkern. Während ihre Arbeit vor Erotik nur so strotzt, bleibt Beecrofts Stil kühl und sublim. Diese Spannung ist der Köder für das Publikum. Doch schliesslich zwingt die Menschlichkeit der Mädchen das Bild in die Knie.

(Übersetzung: Nansen)

