

Kroppslig kontroll

En analyse av regler som grep i Vanessa Beecrofts performanceproduksjon.

av Kari Kjøsnes

Masteroppgave i kunsthistorie
Veileder Øivind Lorentz Storm Bjerke
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo, høst 2009

Sammendrag

Oppgaven presenterer en tolkning av den italienskamerikanske kunstneren Vanessa Beecroft (1969) sin performanceproduksjon. Et sentralt spørsmål er hvorvidt Beecroft i sine performanser kan antyde hva det innebærer for individet, og spesielt for kroppen til individet å leve i en tiltagende grenseløs tilværelse preget av endeløs valgfrihet, slik at den naturlige reaksjonen blir å pålegge seg selv ulike restriksjoner. Dette spørsmålet anvendes som utgangspunkt for en undersøkelse av Beecrofts bruk av regler. Et viktig moment er hvordan den regelstyrte, repetitive perfeksjonismen som preger produksjonen kan ses opp mot tidligere kunstuttrykk som har benyttet repetisjon som grep. Samtidig er reglene viktig som utgangspunktet for den del av min tolkning av Beecrofts arbeider som knytter dem opp mot den moderne diskursen om spiseforstyrrelser som et eksempel på individets jakt etter grenser.

Performansene blir sett i sammenheng med minimalistisk kunst ettersom dette utgjør en sentral referanse både visuelt og tematisk. Jeg mener Beecrofts stille, statiske konstruksjoner kan forstås som det Michael Fried kalte ”den stille tilstedeværelsen av en annen person.” Gjennom slike referanser bryter Beecroft både formalt og tematisk med mye av den feministiske kunsttradisjonen hun vanligvis kobles til.

I kapittel 1 introduseres Beecrofts kunstnerskap og oppgavens problemstilling ved å presentere de regler som går igjen i hele hennes performanceproduksjon.

I kapittel 2 benyttes Craig Owens allegoribegrep til å se Beecrofts arbeid som en utvidet meningsvev der kunstnerens research, selve performansen og dokumentasjonen til sammen utgjør det tilgjengelige materialet som kunsthistorikeren har til rådighet for sitt tolkningsarbeid. Dette er metodemessig et forsøk på en ny type behandling av performancekunst.

I kapittel 3 gjør jeg rede for hvordan feministiske tolkninger av Beecrofts performanceproduksjonen har hatt et for begrenset fokus på enkelte deler av performansene og at dette har vært med på å skape en ensidig forskningsdiskurs rundt arbeidene hennes.

I Kapittel 4 diskuteres oppgavens problemstilling opp mot kunsthistoriske referanser som har forholdt seg til kroppen, grenser, regler, systemer og kontroll. Det argumenteres for at det er en sammenheng mellom disse referansene, det formale uttrykket og Beecrofts tematiske behandling av spiseforstyrrelsen som regelstyrt kroppskontroll.

I Kapittel 5 oppsummeres de ulike delene av analysen og tolkningen med utgangspunkt i hvordan Beecroft har beskrevet kollapsen i performansene som en overgang fra Judd til Pollock.

Forord

Jeg vil takke Frode Lerum Boasson for gjennomlesninger og kritisk og konstruktiv tilbakemelding. Jeg vil også takke Hilde, Ruth Hege, Charlotte, familien min og Erlend for støtten og oppmuntringen de har bidratt med underveis.

Kari Kjøsnes

November 2009, Oslo

| | |
|--|-----------|
| Sammendrag | 2 |
| Forord | 3 |
| Kapittel 1: Introduksjon | 5 |
| 1.1. <i>Fra overflate til fundament</i> | 5 |
| 1.2. <i>Vanessa Beecroft og hennes performanceproduksjon</i> | 5 |
| 1.3. <i>Regler som formalt og psykologisk grep</i> | 7 |
| Kapittel 2: Repetitiv perfektjonistisk systematikk | 9 |
| 2.1. <i>Book of Food; kimen til Beecrofts performanceproduksjon</i> | 9 |
| 2.2. <i>Repetitiv, regelstyrt systematikk</i> | 11 |
| 2.3. <i>Allegorisk repetisjon</i> | 14 |
| 2.4. <i>En tilbakevending til referenten</i> | 17 |
| 2.5. <i>Beecrofts performanser som avgrensede system</i> | 21 |
| 2.6. <i>Profesjonalisering er lik perfektjonering?</i> | 24 |
| 2.7. <i>Performansen og dens dokumentasjonsmateriale</i> | 26 |
| Kapittel 3: Nittitallsfeminisme og det feminine ideal | 30 |
| 3.1. <i>Mottagelse og litteratur</i> | 30 |
| 3.2. <i>Nittitallsfeminisme: tiltrekkende motsetninger</i> | 31 |
| 3.3. <i>Moteklær og nakenhet; en distraksjon?</i> | 36 |
| 3.4. <i>Et spørsmål om idealer</i> | 39 |
| Kapittel 4: Kroppslig kontroll | 41 |
| 4.1. <i>Et møte mellom kropp og regler</i> | 41 |
| 4.2. <i>Militant presisjon</i> | 42 |
| 4.3. <i>Rutenettet, en retrett fra virkeligheten</i> | 44 |
| 4.4. <i>Regler, mer enn kompositorisk teknikk</i> | 47 |
| 4.5. <i>Beecrofts formalisme, et bruddet med kroppskunstens potensial</i> | 49 |
| 4.6. <i>En videreføring av og et brudd med kroppen i tidlig performancekunst</i> | 51 |
| 4.7. <i>Den stille tilstedeværelsen av en annen person</i> | 54 |
| 4.8. <i>Det minimale selvet</i> | 60 |
| 4.9. <i>Regler som psykologiske grenser</i> | 62 |
| 4.10. <i>Den ikke-sensasjonelle skammen</i> | 65 |
| Kapittel 5: Et kolliderende rom | 66 |
| 5.1. <i>Fra Judd til Pollock</i> | 66 |
| 5.2. <i>Judds minimalistiske kuber og VB55</i> | 67 |
| 5.3. <i>Et ukontrollert kaos på gulvet</i> | 70 |
| 5.4. <i>Avslutning</i> | 72 |
| Litteraturliste | 75 |
| Illustrasjonsliste | 81 |

Kapittel 1: Introduksjon

1.1. Fra overflate til fundament

Mye av oppmerksomheten rundt Vanessa Beecrofts (1969) performancer har blitt rettet mot bruken av tynne avkledde kvinnekropper og kostbare accessoarer fra kjente designere. Dette gjelder tabloid så vel som ”seriøs” dekning. Samtidig har feministisk kunstteori vært dominerende for tolkningene av performancene. Den feministiske mottagelsen av Beecrofts arbeid er ikke irrelevant, men jeg mener at dominansen av slike perspektiver har fungert reduserende for diskursen rundt Beecrofts arbeid. Disse tolkningene har vært med på å overskygge andre interessante og sentrale sider, som forholdet mellom Beecroft og kvinnene som deltar i performancene og det kontrollerte visuelle uttrykket Beecroft etterstreber i all sin produksjon.

Min tolkning er et forsøk på å komme forbi oppmerksomheten som er blitt rettet mot nakenhet og designaccessoarer, for å fokusere på det jeg mener er et mer interessant utgangspunkt for å forstå Beecrofts performanceproduksjon; *reglene* som benyttes i samtlige performancer. Dette er en vending bort fra det jeg betrakter som overflateglasur, mot det jeg mener er arbeidenes kjerneinnhold og grunnstruktur; forholdet mellom reglene og jentene som deltar i performancene. Dette medfører innledningsvis en vending mot Beecroft selv, og hennes mye omtalte problematiske forhold til kropp, mat og trening.

I min oppgave tolkes Beecrofts performanceproduksjon som et i stor grad privat motivert prosjekt, og analysen går derfor inn på deler ved Beecrofts biografi og uttalelser som belyser forholdet mellom kunstnerens liv og kunstneriske praksis. Oppgavens hovedmotiv er likevel ikke å knytte Beecrofts arbeid opp til hennes spesifikke biografi, men å anvende dette biografiske materialet som utgangspunkt for en diskusjon om reglenes psykologiske og formale funksjon.

1.2. Vanessa Beecroft og hennes performanceproduksjon

Vanessa Beecroft ble født i Genova i Italia med engelsk far og italiensk mor. Mesteparten av oppveksten tilbrakte hun med moren i Italia, hvor hun studerte ved Academia Di Belle Arti Di Brera i Milano fra 1988 til 1993.

Beecroft fikk sitt internasjonale gjennombrudd etter at kunsthandler Jeffrey Deitch så et fotografi fra performansen *VB09* (1994) i et kunstmagasin i 1995. Han inviterte henne til New York for å iscenesette en performance i forbindelse med åpningen av galleriet Deitch Projects i januar 1996. Performansen hun viste på åpningen var *VB16* (1996). Deitch ble etter dette Beecrofts gallerist, og hun flyttet fra Milano og bosatte seg i New York. Beecroft holder i dag til i Los Angeles.

Frem til i dag har Beecroft oppført 65 performanser med titlene *VB01-VB65*, etter kunstnerens initialer og nummeret de har i rekken. Siden hun begynte produksjonen i 1993 har hun fulgt et lignende system og holdt seg til et lett gjenkjennelig og karakteristisk uttrykk. Hver performance består av en gruppe slanke, unge jenter, i varierende antall, men alltid minimalt antrukket og stilt opp i statiske formasjoner i et visningsrom. I forkant av performansen får jentene utdelt et sett med regler de skal følge i løpet av performancens varighet, som er mellom en og en halv og tre timer.

”Materialet” i Beecrofts performanser har primært vært unge kvinner, eller jenter, som Beecroft kaller dem.¹ I oppgaven omtaler jeg dem slik hun gjør, som jenter. Beecroft har uttalt hun foretrekker å bruke jenter fordi det er essensielt at hun kan identifisere seg med materialet i performansen, og hun har spesifisert identifikasjonens betydning ved å påpeke at jentene er der på vegne av henne selv.² Relasjonen mellom Beecroft og jentene er derfor avgjørende for min analyse av reglene.

Jentenes stil og tilbehør har endret seg over årene, men har alltid vært et fremtredende visuelt element. Variasjonene i det visuelle uttrykket mellom hver enkelt performance skapes i stor grad av jentenes ulike hårfarger, hudfarger og klærnes farger og karakter. De minimale antrekkene, det vil si parykker, strømpebukser, hatter, høyhelte sko og undertøy, er som regel identisk på alle jentene som deltar i performansen, men varierer fra gang til gang. Jentenes klær og utseende avgjøres med utgangspunkt i performancenes kontekst. Dette viser seg av og til som direkte visuelle paralleller mellom jentenes utseende og arkitektur eller andre elementer i visningsrommet. I andre tilfeller hentes inspirasjonen til jentenes utseende fra landet eller byen der performansen finner sted. Et eksempel er *VB45* (2001), vist i Gagosian Gallery i London. Performansen bestod av jenter med blek hud og rødt hår, jentenes utseende

¹ Det har forekommet variasjoner, men uttrykket jeg beskriver her er det dominerende. Av Beecrofts 65 performanser er det for eksempel fire som ikke har inneholdt bare kvinner, dette er *VB21*, som viste både jenter og gutter, *VB39* og *VB42*, som viste uniformerte soldater fra den amerikanske marinen, og *VB65* som involverte mannlige afrikanske immigranter.

² Beecroft har ved flere anledninger uttalt at jentene skal betraktes som en analog eller en referanse til henne selv, et eksempel er Thomas Kellein, ”Interview”, i *Vanessa Beecroft, Photographs, Films, Drawings*, red. Thomas Kellein (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), 140, 144.

var inspirert av Englands Dronning Elisabet I. Dette gjør performancene stedsspesifikke selv når de vises innenfor en hvit kube.³

Sammenhengen mellom jentenes utseende og omgivelsene de vises i nevnes i litteraturen, men spiller sjelden en sentral rolle. I stede vektlegges størrelsen på klærne, hvem som har laget dem og hvilke ulike stereotypiske kvinneskikkelser klærne kan sies å referere til. Jeg hevder det ikke er Beecrofts ulike utforminger av jentene igjennom nedstrippet bekledding fra kjente motehus som er det mest interessante å ta tak i, men heller hvordan Beecroft *alltid* har valgt å forme dem identisk med utgangspunkt i kontekst og ved hjelp av regler. Klærne og nakenhetens rolle i performancene og tolkningene av dem diskuteres nærmere i kapittel 3 under avsnittet ”Moteklær og nakenhet, en distraksjon?”.

1.3. Regler som formalt og psykologisk grep

Sentralt i alle performancene til Beecroft står et sett med regler. De viktigste reglene er; 1) ikke bevege dere, 2) ikke snakk og 3) interager verken med hverandre eller publikum. Jentene får utlevert disse i forkant av selve performansen og blir instruert til å følge dem gjennom performansen i sin helhet. Reglene har aldri endret seg og benyttes likt i samtlige performanser.⁴

Kjernes spørsmålet i denne oppgavens undersøkelse av Beecrofts performanser er a) hva gjør reglene med kunstverket? og b) hva gjør reglene med jentene?

Reglene kan betraktes som organisatoriske virkemidler Beecroft tar i bruk for å oppnå kunstnerisk kontroll over eget kunstverk. Jeg argumenterer for at reglene har en sentral rolle hvor de er relevante i en formål så vel som en tematisk tolkning av performancene. Reglene spiller en avgjørende rolle for performansens formale uttrykk og narrativ. Reglene ”ikke snakk” og ”ikke bevege dere” resulterer i et lydløst og statisk verk. Reglene er også ordre om hvordan jentene skal oppføre seg, eller i dette tilfellet ikke oppføre seg. Reglenes restriksjoner og begrensninger setter jentene på hold og medfører en meget begrenset handling.

I oppgaven min er det et sentralt poeng at reglene har en psykologisk funksjon i tillegg til en formål. I kraft av reglene oppnår Beecroft kontroll over performansens fysiske material, dens visuelle uttrykk og handling, og som en konsekvens, også over jentene som personer.

³ Performansenes stedsspesifikke karakter er kommentert før av Roberta Smith slik: ”Ms. Beecroft’s works also conjures up the 70’s ideal of site specificity; her works provide sample readings of local notions of class, beauty and taste.”, Roberta Smith, ”Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment”, <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorkTimes.pdf>.

⁴ For mer inngående beskrivelse av reglene i Beecrofts performanser se Marcella Beccaria, ”Conversation piece”, i *Vanessa Beecroft performances 1993-2003*, red. Marcella Beccaria (Milano: Skira, 2004), 18-19.

Dette gir reglene en psykologisk funksjon i tillegg til den formale og praktiske. Den psykologiske funksjonen er sentral i min undersøkelse av reglenes tematiske rolle i performancene.

Jeg betrakter den stille, statiske formasjonen og den begrensede handlingen reglene medfører, som fundamentet i Beecrofts performancer. Min analyse innebærer også en diskusjon av hva som skjer når dette fundamentet bryter sammen, siden fundamentet reglene skaper ikke er stabilt og uten unntak har blitt brutt i samtlige performancer. Bruddet med reglene er relevant av to grunner. Den første er hvordan det gjennomgående bruddet vitner om hvor vanskelig det er for jentene å opprettholde reglene, og dermed er relevant for den psykologiske rolle reglene spiller for jentene. Den andre er hvordan reglenes funksjon paradoksalt nok kommer klarest frem når de brytes. Når jentene begynner å bevege seg eller snakke endres kunstverkets fremtoning og publikum blir introdusert for et nytt uttrykk. Dette er et mer ekspressivt og dynamisk uttrykk enn det betrakteren introduseres for ved performancens start og kan brutalt beskrives som en kollaps. Reglenes funksjon i kunstverket kommer frem i kraft av forskjellen i uttrykk når reglene følges og når de ikke gjør det. Dette diskuteres i kapittel 5.

Spørsmålet om hva reglene gjør med kunstverket er primært et formalt spørsmål. Det beskjeftiger seg med reglenes funksjon i det visuelle uttrykket. I behandlingen av regler som formalt grep vil jeg spesielt legge vekt på hvordan reglene låser jentene i en stillestående positur, som er avgjørende for oppbyggingen og projiseringen av et strengt, statiske og stille uttrykk som er grunnleggende formalistisk og minimalistisk.

Spørsmålet om hva reglene gjør med jentene er primært et spørsmål av psykologisk art og går direkte på hvilke konsekvenser reglene har for jentene som individuelle deltagere i performansen og ikke bare som performancens fysiske materiale. I behandlingen av reglene som psykologisk grep vektlegger jeg deres restriktive karakter, at de gir kontroll over situasjonen jentene befinner seg i og hvordan denne kontrollen kan sies å påvirke dem på godt og vondt. Her står også Beecrofts uttalelser om at jentene må betraktes som representanter for henne selv sentralt. Uttalelsen bringer Beecroft selv inn i analysen av performancene og retter spørsmålet ”hva gjør reglene med jentene” mot Beecrofts biografi.

Min todelte tilnærming er inspirert av to forslag Beecroft en gang gav da hun ble spurt om hvordan den ideelle teksten om hennes performancer ville være. Hun uttalte det var to måter å tilnærme seg hennes kunst, en formal analytisk og en biografisk, der den analytiske tar for seg de formale valgene tatt i performancene; slik som antallet jenter, formasjoner,

hvilke klær som anvendes i performancene og så videre, mens den biografiske ser på sammenhengen mellom Beecrofts liv og produksjon av performancer.⁵

I oppgaven min betraktes den formale og den biografiske tilnæringsmåten parallelt ved at jeg argumenterer for at oppgavens to kjernespørsmål er uløselig knyttet sammen og at en formal analytisk og en biografisk tilnærming til performancene kan behandles under det samlede temaet kroppslig kontroll. I praksis medfører dette en tolkning hvor de formale elementene ved Beecrofts kunst diskuteres parallelt med det tematiske innholdet.

Bakgrunnen for påstanden om at problemstillingens hovedspørsmål er uløselig knyttet sammen ligger i forholdet mellom Beecroft, reglene og performancenes materiale. Spørsmålet om hva reglene gjør med kunstverket er også et spørsmål om hva reglene gjør med jentene. I utvidet grad blir spørsmålet ”hva gjør reglene med kunstverket” også et spørsmål om hva reglene ”gjør” med Beecroft.

Jentene i Beecrofts performancer utgjør møtepunktet hvor reglenes fysiske og psykologiske rolle i performansen kommer til uttrykk og der min tolknings tematiske og formale vinkling møtes. Jeg hevder og argumenterer for at fundamentet i performancene er grunnleggende formalistisk og at denne formalismen påføres kroppen. Beecrofts performancer er preget av en todeling, mellom det formalistiske og reglene på den ene siden og subjektet, Beecroft og jentene på den andre. De to delene henger imidlertid uløselig sammen, og dette samspillet er utgangspunktet for oppgavens diskusjon.

Kapittel 2: Repetitiv perfeksjonistisk systematikk

2.1. *Book of Food*; kimen til Beecrofts performanceproduksjon

Tekstverket *Book of Food* har en sentral posisjon i oppgavens analyse.⁶ Dette verket er utgangspunktet for Beecrofts performanceproduksjon og en undersøkelse av relasjonen mellom dette verket og performancene belyser reglenes tematiske og formale funksjon.

Book of Food ble vist ved Beecrofts første utstilling *Despaire* på Galleria Luciano Inga-Pin i Milano i 1993. Verket er en maskinskrevet bok bestående av renskrevne utdrag av

⁵ For Beecrofts beskrivelse av performancenes formale og biografiske sider se Kellein, ”Interview”, 151.

⁶ Beskrivelse av verket *Book of Food*, Beecrofts første performance *VB01* og utstilling *Despaire* i Nick Johnstone, ”Dare to Bare”, *The Observer*, 13. mars 2005, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/mar/13/art> og Kellein, ”Interview”, 123-124.

Beecrofts dagboknotater fra perioden 1988 til 1993.⁷ I dagboken holdt Beecroft en presis oversikt og kontroll over daglige treningsmengder og inntak av mat; matens mengde, matens farge, når maten ble spist og hvordan den fikk henne til å føle seg.⁸ *Book of Food* var utformet som en hvit kube og ble stilt ut på en gjennomsiktig hylle på veggen i gallerirommet. Jeg argumenterer for at bokens innhold så vel som dens ytre fremstilling er relevant for forståelsen av reglens formale og psykologiske funksjon i performancene til Beecroft.

På veggene i lokalet viste Beecroft også tegninger og malerier med strekfigurer av jentekropper og enkeltkroppsdeler. Beecroft sin første performance *VB01*(1993), *Film* ble vist sammen med disse verkene ved åpningen av utstillingen. *VB01* bestod av 30 jenter fra Beecrofts egen skole. Beecroft hadde invitert jentene til å delta på utstillingsåpningen og gitt dem beskjed om å bevege seg rundt uinteressert og distansert i gallerirommet. De var kledd i Beecrofts egne klær, utseende deres minnet om kunstnerens og flere slet med spiseforstyrrelser. Klærne var primært røde og gule og gjentok fargene i tegningene på veggen og maten i notatene i *Book of Food*.

De tre elementene som var tilstede ved Beecrofts første utstilling; tegningene, *Book of Food* og *VB01*, er tematisk knyttet sammen og avløste hverandre i produksjonsprosessen som etapper i en stafett.⁹ Dagboknotatene som utgjør innholdet i *Book of Food* kom først, og da Beecroft sluttet å føre dagbok ble notatene avløst av tegningene. Etter performancene har hun uttalt hun ikke lengre trengte å tegne.¹⁰

Beecroft har beskrevet *VB01* som et supplement og en visuell referanse til verket *Book of Food*. Betrakteren skulle kunne identifisere jentene i performansen med innholdet i boken.¹¹ Hun har og uttalt at hun betraktet jentene som den mest passende visuelle referansen til boken fordi hun var sikker på at besettelse for mat var noe de alle hadde til felles.¹²

⁷ "My diaries were written between the ages of thirteen and twenty-three. The first part which were written notes, were lost. What remained was written between eighteen and twenty-three. After that I forced myself to quit." Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 127.

⁸ "The diary was a precise list of food ingested and the notes related to them. "Ate", "mother comes", "stomach ache", "I'm dying". But I didn't die. "I'm a pig". Everywhere "pig, pig". It is uncomfortable to read. Once I deleted some parts because I was ashamed of them. I didn't really do anything that bad. It was probably the bread. When I ate bread it felt terrible, I was a pig and I should die. It's psychotic", Beecroft sitert i *ibid.*, 152.

⁹ Relasjonen mellom dagboknotatene, tegningene og performancene diskuteres av Germano Celant i "Vanessa Beecroft: Carnal Drawings", i *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, red. Marcella Beccaria (Milano: Skira, 2003).

¹⁰ "Once I got busy with the performances, I didn't need to do them [the drawings] anymore." Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 127.

¹¹ "They [the girls] were a visual reference to the book. People reading the book could identify these girls walking around and relate them to it", Beecroft sitert i *ibid.*, 124.

¹² "I thought that this was the most pertinent visual reference to the *Book of Food* because I was sure that food was an obsession they all shared", Beecroft sitert i Beccaria, "Conversation Piece", 17.

Performansen var med på å utvide bokens innhold fra å omhandle én person, til å referere til et helt kjønn.¹³ Dette er viktig i forhold til min analyse fordi den åpner opp for en tolkning der Beecrofts performanser er et prosjekt som starter med Beecrofts egne problematiske og regelstyrte forhold til mat og trening og som gjennom performancene og jentene utvikles til å handle om et problem som både angår henne personlig og har mer generell aktualitet.

I ettertid fremstår *VB01* nærmest som en mal for Beecrofts videre arbeid med performancekunst. Performancene har endret visuell karakter noe, men jentene og grunnidéen har forblitt den samme. Reglene var ikke tilstede under *VB01*, men kom til i *VB02*(1994) som en konsekvens av Beecrofts opplevelse av jentenes oppførsel under *VB01*. Beecroft har beskrevet situasjonen som oppstod som kaotisk og har uttalt at jentenes utagerende oppførsel gjorde henne skamfull. Beecroft ønsket jentene mer kontrollert, som et ikon, eller et bilde.¹⁴

2.2. Repetitiv, regelstyrt systematikk

I *Book of Food* avdekkes et regelstyrt og detaljorientert system som styrte Beecrofts liv i perioden dagboken ble ført. Jeg mener relasjonen mellom dette arbeidet og den følgende produksjonen gir grunnlag for å tolke reglene og performancenes kontrollerte uttrykk i sammenheng med det kontrollbehovet som avdekkes i *Book of Food*. Reglene i performancene kan tolkes som et forsøk på å oppnå en kontroll over jentens situasjon og kropp som ligner den hun utøvde over seg selv i den perioden dagboknotatene ble ført. Gjennom en slik kontroll vil Beecroft unngå å oppleve performansen som en like ”kaotisk og skamfull” situasjon som det hun gjorde i forbindelse med *VB01*.¹⁵ Hun kan også få jentene og performansen til å fremstå som bilder.

Med relasjonen mellom *Book of Food* og performancene som bakgrunn, mener jeg det foreligger en lignende relasjon mellom reglenes formale og psykologiske funksjon i kunstverket og diskursen om spiseforstyrrelser, slik denne er blitt formulert i utvalgte tekster fra de 15 siste årene.

I essayet ”The Wolf at the Door” trekker Judith Thurman, fast essayist i *The New Yorker*, frem Beecroft som en av de få representantene innen kunstfeltet som har adressert og

¹³ Beecroft sitert i *ibid.*, 16.

¹⁴ Kellein, ”Interview”, 124, 130.

¹⁵ *Ibid.*, 124.

problematisert spiseforstyrrelser som tema.¹⁶ I følge flere artikler lider Beecroft under det psykiatrien omtaler som ”treningsbulimi”, tvangshandlinger knyttet til å brenne kalorier ved hjelp av hyppig trening.¹⁷ Dette er en mindre kjent form for spiseforstyrrelse i forhold til for eksempel anoreksi (anorexia nervosa) og bulimi (bulimia nervosa). Likheten mellom de ulike formene for spiseforstyrrelser er ønsket om å oppta minimalt med kalorier. Hos anorektikeren ved å innta så lite som mulig, hos bulimikeren ved kaste opp det man inntar, og hos personer med treningsbulimi gjerne ved en kombinasjon der det inntas minimalt med kalorier og hvor det som inntas trenes vekk.¹⁸ Symptomene hos personer med treningsbulimi har derfor likhetstrekk med både anorektikerens faste og bulimikerens renselse.¹⁹

De ulike formene for spiseforstyrrelser benytter ulike metoder men er alle drevet av et ønske om kontroll.²⁰ De har og til felles *grenser* som psykologisk problem.²¹ For å oppnå grenser og kontroll i eget liv velger den spiseforstyrrede ut maten og kroppen som sitt innsnevrede interessefelt, og dette feltet kontrollerer hun ved hjelp av regler, som ofte utarter til ritualer.

Reglene i Beecrofts performanceproduksjon er med på å skape visuelle så vel som psykologiske grenser gjennom kroppslig kontroll; en kontroll lik den man finner i verket *Book of Food* og innen sykdomsbildet til mennesker med spiseforstyrrelser. I oppgaven vil de ulike kategoriene av spiseforstyrrelser refereres til om hverandre, siden den kroppslige og psykologiske grenseproblematikk som diskuteres er et fellestrekk ved alle former for spiseforstyrrelser.

I praksis innebærer oppgavens diskusjon av reglenes formale og psykologiske funksjon en sammenligning mellom ”språket” i performancene og ”språket” som utgjør den spiseforstyrredes symptomer.²² Utgangspunktet for hvilke sider ved spiseforstyrrelsens ”språk” jeg vektlegger ligger i verket *Book of Food*.

Book of Foods nitidige og nøyaktige notater fremstår samlet som et regelverk og som et system. Karakteristisk for det regelverket som skisseres i *Book of Food* er perfektjon,

¹⁶ ”This interesting subject, one of propriety’s last frontiers, has been largely neglected by creative artists, with a few exceptions, Beecroft being among the most notable”, Judith Thurman, ”The Wolf at the Door”, i Judith Thurman, *Cleopatra’s Nose: 39 Varieties of Desire* (New York: Farrar, Strauts and Giroux, 2007), 4.

¹⁷ Beecrofts lidelse og forhold til mat og kalleribrenning beskrives blant annet i Johnstone, ”Dare to Bare” og Thurman, ”The Wolf at the Door”.

¹⁸ Finn Skårderud, *Sterk Svak: Håndboken om spiseforstyrrelser* (Oslo: Aschehoug & Co., 2000), 12.

¹⁹ De ulike typene spiseforstyrrelser er beslektede og opptrer ofte samtidig eller periodevis hos en og samme pasient. Anne Røer, *Spiseforstyrrelser: Symptomforståelse og behandlingsstrategier* (Oslo: Gyldendal Norske forlag AS, 2006) 15.

²⁰ Finn Skårderud, *Sultekunstnerne* (Oslo: Aschehoug & Co., 2000), 12.

²¹ *Ibid.*, 67.

²² Flere bøker om spiseforstyrrelser velger å bruket betegnelsen språk i sin karakterisering av spiseforstyrrelsens symptomer. Se eksempelvis Anne Røer, *Spiseforstyrrelser*, 16.

grenser, skiller og repetisjoner. Sammen skaper det en form for kontroll. Perfeksjon og detaljorientering er med på å skape lignende skiller og grenser i performancene, som når Beecroft skiller mellom fargene på klærne og håret til jentene på samme måte som maten i boken skilles ved hjelp av farge. Kategoriene skaper oversikt og kontroll over maten i boken så vel som over jentene i performancene. Reglene opprettholder, ”sikrer” og tydeliggjør de allerede etablerte skillene, men skaper også nye. De skaper klare skiller mellom hver enkelt jente i performansen, men også mellom jentene som en samlet masse og publikum. Skillene og de homogene kategoriene i performancene kan sees i sammenheng med den spiseforstyrredes behov for grenser og overidentifisering med det rene.²³ Performansenes renhet er et sentralt element i reglenes formale og psykologiske funksjon.

Book of Food vitner med sine daglige notater ført over ti år om et stort utholdenhetsprosjekt, og Beecrofts øvrige produksjon kan sammenlignes med dette prosjektet. Performancene kan betraktes hver for seg, men også som del av en større helhet. Til sammen avdekker de fellestrekk gjennom repetisjonen av den detaljerte, regelstyrte perfeksjonismen som får hennes performanceproduksjon til å fremstå som et system. Forstått som et slikt system kan hver performance betraktes som en dag i den dagboken som var utgangspunktet for *Book of Food* og performanceproduksjonen kan betraktes som verket i sin helhet og den største likheten ligger derfor i forholdet mellom de ulike delene og denne helheten.²⁴ De er begge styrt av en repetitiv regelstyrt perfeksjonisme og fremstår samlet som ritualer på samme måte som matvanene til en spiseforstyrret.²⁵

Produksjonens gjentagende karakter er et av de aspektene ved Beecrofts produksjon hun har blitt kritisert for. Dens repetitive form kan tolkes som latskap, som mangel på oppfinnsomhet og som ren masseprodusering av en vare som selger. I denne analysen betraktes repetisjonen som et essensielt og sentralt aspekt der kunstproduksjonen fremstår som gjentakelse og videreutvikling av en og samme grunnidé. Et viktig poeng i min analyse er hvordan gjentakelsen av denne grunnidéen, Beecrofts kontrollerende og homogeniserende regelverk, ikke kun kobler performancene opp til diskursen omkring spiseforstyrrelser som lidelse, men også den formalistiske og minimalistiske kunsttradisjonen.

Jeg mener maktforholdet og situasjonen som ble skissert i *Book of Food* forflyttes, videreutvikles og utspilles i Beecrofts performanceproduksjon. I performancene utøves reglene og kontrollen, perfeksjonismen og nøyaktigheten, begrensningen og avgrensningen,

²³ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 12.

²⁴ ”If I could do a performance every day I would”, Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 151.

²⁵ Om den spiseforstyrrede skriver Skårderud: ”Omkring seg selv lager hun seg et system av tvangspregede ritualer.” Skårderud, *Sultekunstnerne*, 70.

som var utgangspunktet for dagboknotatene som utgjør *Book of Food*. Beecrofts produksjon av performancer kan derfor tolkes som en viderearbeiding av dette første arbeidet, bare med andre midler. Relasjonen mellom performancene og *Book of Food* gir dem et felles tematisk utgangspunkt, men bruken av de svært ulike mediene gir svært forskjellig utgangspunkt for hvordan arbeidene mottas. I *Book of Food* beskrives et forhold gjennom ord, og leseren kan resonnerer seg frem til at forholdet som skisseres må være vanskelig å leve i, men får det ikke visualisert. I performancen kan derimot svaret på spørsmålet komme til syne. I kraft av det levende materialet muliggjør performancen et potensial, vanskeligheten med å opprettholde kontrollen kan komme tydeligere frem. *Book of Food* er en tilståelse, men den tilstår ikke alt. Den tilstår midler, men ikke midlenes effekt. Dette potensialet frigjøres først i performancearbeidene.

2.3. Allegorisk repetisjon

Da *VB01* ble vist ved Beecrofts første utstilling var jentene i gallerirommet tenkt som en visuell referanse, eller en illustrasjon av *Book of Food*. Denne relasjonen, forholdet mellom *Book of Food* og *VB01* og de følgende performancene, er av en slik karakter at *VB01* kan betraktes som en allegori og de følgende performancene som allegoriske dupliseringer.

Selve begrepet ”allegori” stammer fra sammensetningen av de greske ordene *állos* (”annen”) og *agoreuéin* (”tale”), altså; ”det å si noe gjennom noe annet”.²⁶ Den repetitive relasjonene mellom de ulike elementene i Beecrofts produksjon og bruken av rituallignende systemer knytter performancene opp til hvordan Craig Owens bruker begrepet allegori i kontekst av postmoderne kunstpraksis.²⁷

Som utgangspunkt for Owens innflytelsesrike artikkel ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, omtaler han allegorien som noe som oppstår hver gang en tekst blir duplisert av en annen.²⁸ Beecrofts performanceproduksjon kan i lys av Owens refleksjoner i ”The allegorical Impulse” og ”Earthwords”, om Robert Smithson (1938-73),

²⁶ *Litteraturvitenskapelig leksikon*, red. av Jacob Lothe, Cristian Refsum og Unni Solberg, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), s.v. ”allegori”.

²⁷ Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, i *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, red. Scott Bryson, Barbra Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinsatock (Berkley: University of California Press, 1992).

²⁸ *Ibid.*, 53.

forstås som en gruppe uløselige relasjoner og sammenhenger mellom produksjonens ulike elementer.²⁹

Owens omtaler allegoribegrepet som betegnende for postmoderne ”tekstuell” kunst og betrakter tekstens gjenkomst i eksempelvis minimalistiske kunstpraksiser som det absolutte bruddet med det modernistiske kunstverket, og derav også som tegnet på den nye postmodernismen.³⁰ Den nye bølgen av allegorisk kunst på 60 og 70-tallet betraktes av Owens som en vending bort fra verket og mot teksten. I denne teoretiske vendingen benytter han seg av Roland Barthes tekstbegrep hvor verket forstås som en lukket verden, mens tekst forstås som en åpen praksis.³¹ Barthes setter tekstbegrepet i opposisjon til verksbegrepet og omtaler teksten som en vev av mange tekster/diskurser i kulturen som aldri helt lar seg avgrense. Teksten er en produksjonsaktivitet som skaper ny mening i møte med allerede skapt mening. I teksten er det leseren som samler tekstens mange tråder og dette innebærer et skifte av fokus mot resepsjonen/lesningen av kunst.

Owens nevner i ”The allegorical Impulse” tre sammenhenger mellom allegorien og samtidskunsten; det approprierte bildet, det stedsspesifikke arbeidet og den matematiske progresjon. Matematisk progresjon er benyttet i enkelte minimalistisk kunstverk og den allegorisk kvalitet beskrives av Owens som akkumulasjon, eller som den enkle plasseringen av ”en ting etter den andre.” Dette kommer for eksempel frem i arbeid som Carl Andres *Lever* (1966) der flere identiske moduler er plassert etter hverandre på en rekke på gulvet. Owens omtaler resultatet av denne allegoriske kvaliteten som statisk, repetitiv og ritualistisk. Owens relaterer også den allegoriske kvaliteten til det han kaller ”obsessiveness” og trekker frem Sol LeWitts (1928-2007) kunstpraksis som eksempel på arbeider som kan falle under ”the compass of the allegorical”.³² LeWitts arbeider er ofte basert på at kunstneren har definert et sett regler som deretter utføres av assistenter, for eksempel gjennom å gjennomføre alle mulige permutasjoner av ett bestemt relasjonsforhold. Resultatet er en type arbeider som på én måte er svært åpne, men som på den annen side er lukket fordi de er låst av hvilke mulighetsbetingelser som ligger i det opprinnelige regelsettet. Samtidig skriver LeWitt at reglene i enkelte tilfeller er der for å bli brutt.³³

²⁹ Craig Owens, ”Earthwords”, i *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, red. Scott Bryson, Barbra Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinsatock (Berkeley: University of California Press, 1992).

³⁰ *Ibid.*, 45.

³¹ Roland Barthes, ”From Work to Text”, i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006).

³² Owens, ”The Allegorical Impulse”, 56-57.

³³ ”The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at times only to be ruined.” Sol LeWitt, ”Notes on Sculpture”, i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 847.

Beecrofts gjentagende og regelstyrte performanceproduksjon kan karakteriseres som nærmest besettende. I omkring 15 år har Beecroft plassert én jente etter en annen i én performance etter en annen. Til sammen har de dannet en lang rekke. Resultatet utarter seg som både statisk, repetitivt og ritualistisk. Relasjonen mellom de ulike elementene i Beecrofts kunstproduksjon gjør det mulig å lese dem som allegoriske dupliseringer. Dagboknotatene som Beecroft førte i perioden 1983-1993, over reglene og tankene som styrte hennes forhold til mat, kan tolkes som den ”opprinnelige teksten”. Beecrofts dagboknotater utgjorde utgangspunktet for *Book of Food* der teksten ble duplisert for første gang, og *VB01* er igjen en dobling av *Book of Food*. *VB01* utgjør deretter utgangspunktet for hele Beecrofts påfølgende performanceproduksjon som på grunn av den svært repetitive karakteren har resultert i at teksten har gått igjennom denne fordoblingsprosessen om og om igjen. De tidlige maleriene og tegningene til Beecroft og dokumentasjonsmaterialet fra performancene kan betraktes som enda flere ledd i fordoblingen av teksten. Det samme kan ”spin off” prosjektet *VBKW*, et samarbeidsprosjekt mellom Beecroft og produsent og artist Kanye West (1977).

I forbindelse med lanseringen av Wests album *808s & Heartbreak*, på The Ace Gallery i Los Angeles, viste Beecroft omkring 40 nakne kvinner hvorav enkelte var iført masker. Jentene vekselvis stod og satt i gallerirommet mens Wests album ble spilt fra begynnelse til slutt. *VBKW* er et eksempel på hvordan teksten gjennom allegoriske dupliseringer kan utvikle seg, ta nye former og bevege seg bort fra utgangspunktet. Denne dupliseringen åpner opp for merproduksjon av mening.

Denne måten å forstå en kunstnerisk praksis eller et kunstverk anvendes av Owens i artikkelen ”Earthwords” som diskuterer det allegoriske verket og Robert Smithsons arbeider. Som eksempel trekker Owens frem Smithsons *Spiral Jetty* (1970). Beecrofts kunstpraksis har lik Smithsons *Spiral Jetty* prosjekt en utgangsform som gjentas gjennom den samlede bevegelsen av de mange dupliseringene. Hos Smithson er dette en ”dizzying” spiral,³⁴ hos Beecroft er det et kontrollert rutenett av kvinnekropper.

Spiral Jetty var først og fremst et stykke ”land art” bestående av en stor spiralform av stein, jord og saltkrystaller, oppført ved bredden av Great Salt Lake i Utah. I ettertid ble verket duplisert gjennom en filmproduksjon, en tekst som ble illustrert av dokumentasjonsfotografier og til slutt gjennom ulike kart, diagrammer, og tegninger. Verket gikk slik gjennom en allegorisk duplisering, hvor alle de ulike delene eller variasjonene av verket sammen utgjør delene av en stor spiralbevegelse. Som Owens beskriver det; “[T]he

³⁴ Owens, ”Earthwords”, 47.

Jetty is ... one link in a chain of signifiers which summon and refer to one another in a dizzying spiral.”³⁵ Det er i denne utvidede spiralen Owens finner *teksten Spiral Jetty*.

Owens mener man i Smithsons arbeid kan se hvordan den frie flyten av referanser og dialektikk endrer verket til en situasjon, hvor ny mening kan oppstå, fremfor å være en fullendt sluttprodukt som hviler i seg selv, som i et *verk*. Dette oppstår gjennom Smithsons duplisering av verket og betraktningen av verkets mange ulike former. Denne siden ved Smithsons kunstpraksis gir den en rebusaktig karakter og det er slik Owens har beskrevet allegorien, som en rebus som krysser estetiske grenser.³⁶

Rebuskarakteren kommer også frem i Beecrofts kunstneriske praksis. Beecrofts kunstproduksjon kan tolkes som en rebus bestående av et nett ulike tekster, estetiske kategorier og genre. I Beecrofts tilfelle kan de opprinnelige dagboknotatene betraktes som utgangspunktet, lik Smithsons spiral i *Great Salt Lake*, som har eksplodert gjennom Beecrofts tidlige tegninger og malerier, tekstverket *Book og Food* og en lang rekke performancer, videoer og fotografier, til en rebus.

2.4. En tilbakevending til referenten

Beecrofts forhold til spiseforstyrrelser og tolkninger knyttet til dette har ikke preget analysene av hennes arbeid og har blitt mottatt med ambivalens.³⁷ Det kan være flere forklaringer på dette, men to peker seg ut: den ene er feministisk kunstteori og den andre er autoritetskritikk.

Feminisme var en sterk tendens innen kunst og teori da Beecroft fikk sitt internasjonale gjennombrudd på nittitallet, og forholdet mellom Beecrofts kunst og den tredje bølgen med feministisk kunst er blitt fremhevet flere steder.³⁸ Det kan derfor ha vært mer aktuelt kunstteoretisk og kuratorisk å fokusere på de delene ved Beecrofts performancer som muliggjør en feministisk tolking. Siden den rådende diskursen omkring Beecrofts kunst tilskriver performancene til den feministiske tradisjonen vil denne diskursen og elementene de vektlegger diskuteres nærmere i kapittel 3.

³⁵ Ibid., 47.

³⁶ Owens, “The Allegorical Impulse”, 57.

³⁷ Observasjonen støttes av Christine Ross i ”The Laboratory of Deficiency”, i Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 55.

³⁸ Se eksempelvis Henry M Sayre, “1990-2005: In the Clutches of Time”, i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, red. Amelia Jones (Malden: Blackwell Publishing, 2006).

Den andre og kanskje like viktige årsaken er tesen om ”forfatterens død.”³⁹ Tesen innebærer en kritikk av fortolkningsvitenskapenes tidligere fokus på forfatteren og hans/hennes intensjoner og angivelige autoritet over betydningsmangfoldet i fortolkningen. Denne tesen fikk stor oppslutning, ikke bare i litteraturteorien, men i hele kunstfeltet. I et kunstklima der kunstnerens intensjonserklæringer ikke tillegges noen overordnet betydning, kan en uttalelse som at kunstnerens liv og kunst er relatert bli oversett. Spesielt gjelder dette når kunsten, slik tilfellet er hos Beecroft, er av den typen kunst Owens beskrev som allegorisk. Ettersom slik kunst nettopp innebærer et eksempel på vendingen fra verk mot tekst, blir forfatterens autoritet gjerne forstått som spesielt lite relevant for hvordan arbeidet skal tolkes. Dette betyr likevel ikke at man fullstendig skal unngå tolkninger som tar utgangspunkt i kunstnerens egne utsagn om hvordan kunsten kan forstås.

En kategorisk avvisning av kunstnerens intensjoner fungerer like begrensende som den historisk-biografiske metode gjorde. I kjølvannet av oppslutningen rundt tesen om forfatterens død kom det derfor på nittitallet diskusjon av ”forfatterens gjenkomst.”⁴⁰ I *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) trekker Hal Foster inn traumets plass i kunsten fra 1960 tallet og fremover.⁴¹ Foster skriver at det på tvers av kunstnerisk-, teoretisk- og populærkultur har vært en tendens å redefinere opplevelser, individuelle så vel som historiske, i henhold til begrepet traume. Foster påpeker at denne måten å forholde seg til traumet og den personlige erfaringen har medført en ”rebirth of the author” og skriver: ”The return of the real converges with the return of the referential.”⁴² Beecrofts performanser kan betraktes som en bearbeiding av en individuell reell erfaring som oppleves som traumatisk og som bearbeides gjennom kunsten.

Beecroft deltar aldri selv i performancene, men går likevel langt i å identifisere seg med dem som faktisk deltar. På spørsmål om hvorfor hun utnytter kvinner har hun uttalt at performancene ikke kan betraktes slik, fordi jentene må betraktes som analoger, hun har også

³⁹ Roland Barthes kritiserer i ”Forfatterens død” forfatterens tradisjonelle status som verkets autoriserte opphavsmann. Roland Barthes, *Death of the Author*, i *Forfatterens død og andre essays*, oversatt av Carsten Meiner (København: Gyldendal Dansk Forlag, 2004). ”Forfatterens død” var, var en pamflett, en polemikk mot, og en kritikk av, at forfatteren skulle ha autoritet over sin teksts tolkningsmuligheter. Med andre ord var det et opprør mot en stivnet litterær (kunst) institusjon som mente forfatteren (og hans biografi) eide og bestemte over kunstverkets betydning og meninger.

⁴⁰ Sean Burke, *Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, (Edinburgh: Edinburgh University press, 1992) og Eugene Simon, *Rethinking theory: The Return of the Author*, red. James W. Newcomb, overs. fra rumensk av James W. Newcomb Evanstone og Lidia, Vianu (Chicago: Northwestern University Press, 1996).

⁴¹ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).

⁴² Ibid., 168.

uttalt om hun plasserer noen andre der så ville ikke arbeidene blitt psykologiske.⁴³ Denne uttalelsen er avgjørende i min analyse ettersom den åpner for muligheten til å tolke reglene som illustrasjoner på den type restriksjoner individet ønsker å pålegge seg selv. Dette åpner for en tolkning av Beecrofts performancer som bearbeidelse av egne traumer.⁴⁴ Beecroft har på spørsmål om hva som ligger bak den store produksjonen av performancer uttalt at den kan betraktes som et resultat av et traumatisk øyeblikk hun reproduserer om og om igjen.⁴⁵ Ut i fra de relasjonene mellom *Book of Food* og performanceproduksjonen, som allerede er redegjort for, tolker jeg denne uttalelsen dithen at det er traumatisk tilknyttet perioden som omtales i *Book of Food* det her refereres til.

Det er ikke fremmed innen kunsthistorien å vinkle fortolkningen av et kunstnerskap opp mot et traume tilknyttet en hendelse eller en periode i kunstnerens liv. I Donald Kuspits artikkel "Joseph Beuys: Between Showman and Shaman" forsvarer Kuspit Joseph Beuys (1921-86) prosjekt ved å betrakte hans personlige mytologi, som bearbeidelse av traumer og hevder at kunstnerisk aktivitet hos Beuys må tolkes som psykologiske mekanismer for å redde seg selv.⁴⁶ Kuspit tolker Beuys prosjekt som et forsøk på å helbrede sine egne så vel som det tyske folks traumer etter andre verdenskrig.⁴⁷ Beuys anvendte materialer som ble spesifikt koblet til hendelser tilknyttet traumatisk omkring egen deltagelse under andre verdenskrig. Et kjent og mye anvendt eksempel er Beuys bruk av materialene filt og fett. Materialene knyttes i litteraturen om kunstnerskapet spesifikt opp mot historien om hvordan Beuys styrtet med jagerfly og så ble reddet av tartarer som pakket ham inn i filt og fett. Beecroft anvender en lignende strategi i sine performancer ved å la reglene som kontrollerte hennes eget liv i en periode gjentas og anvendes i performanceproduksjonen. Reglene "utledes" på lignende vis som hos Beuys fra kunstnerens egen livshistorie.

Kuspits syn på kreativiteten som en bearbeidende og helbredende psykisk strategi er inspirert av psykologisk litteratur om menneskelige strategier for å håndtere en traumatisk situasjon. Denne muligheten i kunsten er skrevet om av blant andre psykoanalytikerne Melanie Kline og Donald Winnicott. Kline betrakter kreativitet som en strategi for å reparere

⁴³"If I placed anyone else out there, it wouldn't be psychological" Beecroft sitert i Kellein "Interview", 144.

⁴⁴ Jeg bruker begrepet traume ut i fra den alminnelige oppfatningen av begrepet. I *Store medisinske leksikon* defineres traume som en "fellesbetegnelse på alle slags kroppslige og mentale skader (psykisk traume) og belastninger som skyldes påvirkning utenfra." av gr. *trauma*, 'sårskade'. Begrepet diskuteres ikke faglig i oppgaven, men ut i fra Beecroft bruk av begrepet, som sammenfaller med den alminnelige oppfatningen av begrepet.

⁴⁵"It may just be the result of a very traumatic moment which I am reproducing, making the hole world pay for it." Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 140.

⁴⁶ Donald Kuspit, "Joseph Beuys: Between Showman and Shaman", i *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, red. av David Thistlewood, (Liverpool: Liverpool University Press, 1995), 28.

⁴⁷ *Ibid*, 38.

seg selv, bearbeide ens egen skyld og det onde i seg selv.⁴⁸ Kreativiteten kan slik betraktes som et overgangsrom hvor man skaper en ny virkelighet. Antropologer og psykoanalytikere har kalt dette for et liminalt rom. I dette rommet kan man tillate seg å gjøre ting man ikke tillater seg i sitt eget virkelige liv. Dette er et performativt rom. Jeg mener relasjonen mellom Beecrofts egne problemer med mat og trening og performancenes uttrykk skaper en mulighet for å tolke performancene som et slikt rom og som et eksempel på kreativitet som psykisk strategi.

Det traumatiske i Beecrofts performanser utspilles og gjentas i så stor grad at det også kan trekkes en parallell til Hal Fosters refleksjoner om repetisjonen og produksjonen av det traumatiske i *The Return of the Real*. Repetisjonen som kunstnerisk virkemiddel behandles av Foster i gjennom en nærmere analyse av repetisjonen i Andy Warhols (1928-87) kunstproduksjon og spesifikt i arbeidene "Death in America" fra 1960 tallet. Arbeidene i denne serien tar utgangspunkt i amerikanske pressefotografier fra dramatiske hendelser og ulykker. I arbeidene gjentas gjerne ett fotografi om og om igjen, som i eksempelvis *Electric Chair* arbeidene.

Foster mener det finnes en måte å lese Warhol på, som inkluderer både tolkninger av Warhol som er gjort ut i fra "a referential view" og de mer dominerende tolkningene, som er koblet til oppfatningen av ham som intensjonløs produsent og kunsten hans som en dybdeløs masseprodusert vare. Svaret finner Foster i en tolkning av Warhols arbeider som "traumatic realism".⁴⁹

Foster tar utgangspunkt i Warhols uttalelse "I want to be a machine" og påpeker at denne uttalelsen har blitt brukt til å bekrefte det "tomme" ved kunstneren og kunsten, men hevder selv at uttalelsen i stedet for å peke mot et blankt subjekt kan vitne om et sjokket subjekt, som adopterer naturen til det som sjokkerer ham, som et mimende forsvar mot sjokket. Foster referer til flere av Warhols uttalelser som "I like things to be exactly the same over and over again" og diverse intervjuer hvor Warhol uttaler seg om egen person, liv og kunstneriske virke som og oppsummerer: "These notions of shocked subjectivity and compulsive repetition reposition the role of *repetition* in the Warholian persona and images".⁵⁰ Foster konkluderer med at Warhols repetisjoner må kunne betraktes både som et forsvar mot det traumatiske, men *og* som en produksjon av det.⁵¹

⁴⁸ Ibid., 35.

⁴⁹ Foster, *The Return of the Real*, 128-130.

⁵⁰ Ibid., 130-131.

⁵¹ Ibid., 132.

Jeg mener det kan trekkes en parallell mellom Fosters tolkning av repetisjonen i Warhols produksjon og min tolkning av repetisjonen i Beecrofts produksjon. I performancene til Beecroft utspilles og repeteres en situasjon, som ligner den traumatiske situasjonen i så stor grad at performansen kan tolkes som en produksjon av traumatiske effekter, og ikke bare som et forsvar eller bearbeiding av det traumatiske. Beecroft mimer så vel som produserer traumatisk effekt gjennom sin repetitive kunstproduksjon hvor hun lar egne behov for kontroll og grenser spilles ut i kunsten.

I maktforholdet som skisseres i *Book of Food* er den krenkende og den krenkede part den samme. Det er Beecroft selv som bestemmer reglene og det er hun som må følge dem. I performancene forflyttes maktutøvelsen. Den krenkende part er fremdeles Beecroft, men den krenkede part er jentene som deltar i performancene. Etersom jentene representerer Beecroft selv gjøres performancene til et liminalt rom hvor jentene påføres restriksjoner Beecroft egentlig ønsker å pålegge seg selv.⁵² På denne måten beskytter og helbreder hun til en viss grad seg selv igjennom å produsere den traumatiske situasjonen jentene utsettes for i performansen. Beecrofts performanser kan sies å ta formen av det traumatiske.

2.5. Beecrofts performanser som avgrensede system

Som utgangspunkt for diskusjonen om hvordan Beecrofts performanser spesifikt tar form av det traumatiske vil jeg referere til psykiater Finn Skårderud og sosialantropolog Jorun Solheim. Skårderud og Solheim opererer innen en teoretisk tradisjon som betrakter den fysiske kroppen som bærer av et symbolsk språk.⁵³ Denne måten å betrakte kroppen er avgjørende for deres tanker om relasjonen mellom spiseforstyrrelsen som sykdom og dagens kultur. Den er også avgjørende for hvordan Beecrofts performanser tolkes i denne oppgaven.

Jeg legger til grunn for denne oppgavens diskusjon at det finnes klare paralleller mellom det kontrollerte kroppsuttrykket/ performanceuttrykket og reglene i performancene og spiseforstyrrelsens sykdomssymptomer. Skårderud skriver at sykdomssymptomer har

⁵² Tolkningen støttes av Johnstone i "Dare to Bare" hvor han skriver " "She turns the girls, some of whom have been diagnosed with eating disorders, into a reflection of her own ugly emotional panorama."

⁵³ Skårderud forholder seg i flere av sine tekster om spiseforstyrrelser primært til teoretisk tradisjoner hvor kroppslige metaforer står sentralt. Den ene er en tradisjon innenfor kognitiv vitenskap og språkvitenskap med særlig vekt på arbeidene til Georg Lakoff og Mark Johnson og deres bok *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (New York: Basic Books, 1999). Den andre tradisjonen har sitt primære grunnlag i antropologien og "den symbolske tenkemåte". En viktig referanse for Skårderud her har vært Jorun Solheims arbeider. Solheims refleksjoner om den åpne kroppen bygger på refleksjoner om grenser og symboler slik presentert i Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966) Norsk utgave: *Rent og Urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, (Oslo: Pax forlag, 1997).

metaforiske kvaliteter og er et eksempel på hvordan kroppens symbolske språk kommuniserer.⁵⁴ Sykdommene mennesker har i et samfunn kan derfor leses og dekodes. De forteller om samfunnet og kulturen mennesket lever i og under og hvilke konsekvenser dette samfunnets karakter får for individet. Kroppene våre kan slik kommunisere om kulturen selv; om tabuer, grenser, normer og idealer.⁵⁵

Spiseforstyrrelsen omtales av Skårderud som et av flere psykopatologiske fenomener som kan hjelpe oss å se klarere den tvetydige rollen til menneskekroppen fordi den symbolske beskjeden i slike tilfeller bokstavelig talt blir brakt til overflaten. I slike praksiser kommuniseres det presist om kjerneinnholdet og normene for adferd i kulturen. Den kultiverte kroppen er som en tekst, den kan bli lest.⁵⁶ Kroppene i Beecrofts performancer leses som den spiseforstyrredes kropp og performansen i sin helhet som møtet mellom den spiseforstyrredes kontrollerende og grensesettende regler og den spiseforstyrredes kropp.

Skårderud beskriver psykiske lidelser som en form for retrett, og som et ønske om å forminske seg og skjerme seg selv, og hvor symptomene i seg selv fungerer avgrensende. Dette er spesielt tydelig i møte med anorektikeren.⁵⁷ De restriktive reglene og performancenes statisk lukkede og stille uttrykk kan ses som eksempler på denne typen retrett og avgrensning.

Skårderud og Solheim ser økningen i forekomsten av spiseforstyrrelser i sammenheng med kontekstuelle faktorer, med vekt på kulturens belastninger på individet og kroppen.⁵⁸ Utfordringen som konfronterer dagens individ er hvordan konstruere et selv som er koherent og stabilt og klart skilt fra andre, mot bakgrunn av en økt flytende kulturell tilstand preget av hurtige endringer og nedtrapping av grenser. Han skriver at denne erfaringen av en flytende og åpen kulturell tilstand tvinger individet til å søke etter konkrete og solide referanser innen det materielle og fysiske. Dette leder til en reformulering av selvet gjennom kroppens

⁵⁴ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 26.

⁵⁵ Innskrivingen av kulturen i kroppen har vært et sentralt gjennomgangstema innen det som i dag omtales som poststrukturalistisk tenkning. Solheim bygger sin argumentasjon om kulturens innskriving i kroppen og skrift som spor på refleksjoner fra Michel Foucault *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction* (New York: Vintage/ Random House, 1980) og Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976).

⁵⁶ Skårderud refererer her til Paul Ricoeurs tekstbegrep, *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. (Toronto: University of Toronto Press, 1977), Finn Skårderud og Mevat Nasser, "(Re)figuring identities: My body is what I am", i *The Female body in Mind: The Interface between the Female body and Mental Health*, red. Mervat Nasser, Karen Baistow og Janet Treasure (London: Routledge, 2007), 17.

⁵⁷ Finn Skårderud, *Uro: En reise i det moderne selvet* (Oslo: Aschehoug & Co., 1998), 27.

⁵⁸ Det finnes ulike forståelser av feltet spiseforstyrrelser og teoriene har endret seg i løpet av lidelsens historie. Noen vektlegger biologi, andre er mer opptatt av psykologiske aspekter. Samtidig er lidelsen er av en så kompleks karakter, at selv om forståelsene av sykdommen vektlegger ulike faktorer er det ikke mulig å skille ut en enkel årsak til spiseforstyrrelser. Lidelsen er en følge av belastninger på flere områder samtidig, som individuelle, familiære, biologisk og kulturelle. Skårderud, *Sultekunstnerne*, 12.

rammeverk og dens terminologi, hvor det konkrete og det symbolske møtes.⁵⁹ Kroppen er den siste skansen og det er tungt for kroppen å bære dette ansvaret.⁶⁰ Dagens samfunns klareste eksempel på individets jakt etter grenser betegnes av både Skårderud og Solheim som den spiseforstyrrede.⁶¹

Ved å anvende Skårderud og Solheims refleksjoner som analyseverktøy på Beecrofts performancer, ønsker jeg å peke på hvordan Beecrofts performancer, ved å gjenskape en situasjon med paralleller til den spiseforstyrredes sykdomsbilde, kan tolkes som illustrasjoner av hvordan individet i en grenseløs situasjon vil søke en reformulering av selvet gjennom kroppens rammeverk. Med bakgrunn i Skårderuds uttalelser vil jeg i oppgaven også argumentere for at Beecrofts performancer, gjennom jentenes kollaps, kan si noe om kroppens vanskelighet med å bære dette ansvaret.

Jeg legger til grunn for min analyse at fenomenet og sykdommen spiseforstyrrelser er en del av Beecrofts bevissthet og diskursen hun opererer innenfor. Spiseforstyrrelser fikk en viktig rolle innen medievirkeligheten og i unge menneskers liv spesielt på 1990 tallet. Kunnskapen om den økende forekomsten av spiseforstyrrelser og den jevne eksponeringen innen media innlemmer spiseforstyrrelsene så vel som dens symptomer i hverdagen. Symptomene har etablert seg i kulturbildet og står i dag til rådighet som en gjenkjennelig referanse.⁶²

I tillegg til spiseforstyrrelsens generelle aktualitet på nittitallet har Beecroft bekreftet en sammenheng mellom arbeidene og spiseforstyrrelsen som lidelse. Hun har beskrevet bulimi som en av mange former for bakgrunnsundersøkelser for egen kunst, hvor bulimien fungerer som en informasjonskilde til hva som foregår inni henne selv.⁶³ Hun har også uttalt spiseforstyrrelsen i enkelte tilfeller blir kjernen i livet for jenter og at hun selv representerer dem.⁶⁴

En bok som illustrerer spiseforstyrrelsens aktualitet i unge kvinners liv på nittitallet er *Perfect Girls, Starving Daughters. The Frightening New Normalcy of Hating Your Body*,

⁵⁹ Skårderud og Nasser. "(Re)figuring identities: My body is what I am", 19.

⁶⁰ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 36.

⁶¹ "Anorektikeren blir vår tids kollektive symptom ... i sin fortvilte jakt på grensemarkering", Jorun Solheim, *Den åpne kroppen: Om kjønnsymbolikk i moderne kultur* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1998), 78.

⁶² Skårderud, *Sultekunstnerne*, 25.

⁶³ "Bulimia is, among other things, a form of research for my work: a source of information about what's going on inside me.", Beecroft sitert i Thurman, "The Wolf at the Door", 9.

⁶⁴ "For some girls it becomes the center of their life. [...] I represent them.", Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 152.

skrevet av Courtney E. Martin.⁶⁵ Jeg mener boken er relevant i denne sammenheng fordi den viser at Beecroft ikke trengte tung faglig innsikt i psykologi for å kjenne til diskursen omkring kroppslig kontroll og spiseforstyrrelser som mestringsstrategi. Kjennskapen til sykdommen var og er en del av en større kollektiv bevissthet.

Forfatteren av boken, Martin, har selv ikke bakgrunn fra psykiatrien, hun er lærer og journalist, men skriver om spiseforstyrrelsen ut i fra egne erfaringer med sykdommens tilstedeværelse i amerikansk kultur. Martin vektlegger hvordan det ikke lenger er nok å være god, man må være perfekt og hvordan kravet om perfektjon spilles ut i kvinnes kropp. En oppsummering av bokens innhold er i stor grad en oppsummering av parallellene mellom Beecrofts performancer og spiseforstyrrelsen som lidelse. Martin beskriver zombieaktige jenter som gjentar mantraet kontroll, kontroll, kontroll. Jentene i boken har ikke den kontrollen de etterstreber over livene sine og er i stedet underkastet indre og ytre regimer om perfektjon. Martin beskriver hvordan en hel subkultur av jenter og unge kvinner lever et liv bestående av trening, dietter, prestasjonsangst og besettelse om positiv selvframstilling. Et viktig poeng for Martin er at livet jentene lever resulterer i en kollaps, de ligger plutselig nede. Jeg mener situasjonen jentene i Beecrofts performancer plasseres i og ender i, kan tolkes som den Martin beskriver: deres eneste oppgave er å fremstå som perfekte dukker.

Martins bok er et eksempel på populariseringen av teoriene om spiseforstyrrelser, og at Beecroft har innsikt i disse, kommer klart til uttrykk i Beecrofts kunst. Jeg vil her understreke det ikke er sannhetsgehalten til teoriene jeg refererer til som diskuteres i oppgaven, men hvordan de populariserte variantene av disse teoriene tilsynelatende kommer til uttrykk i Beecrofts performancer.

2.6. Profesjonalisering er lik perfektjonering?

Hittil er Beecrofts performanceproduksjon omtalt i sin helhet fordi det har vært viktig å etablere hvordan reglene utgjør kjernen både i performancene og i min analyse av disse. Reglene utpeker seg ved å være tilstede i hele produksjonen og at de blir gjentatt hver gang en ny performance blir vist, mens andre elementer endres fra gang til gang. Jeg skal nå gjøre rede for noen av disse variablene gjennom å beskrive noen enkelte performancer mer i detalj. Beecroft har anvendt et lignende system i hele sin performanceproduksjon, men det har forekommet endringer i det visuelle uttrykket fra hun presenterte sin første performance i

⁶⁵ Courtney E Martin, *Perfect Girls Starving Daughters: The Frightening New Normalcy of Hating Your Body* (New York: Free Press, 2007).

1993 og frem til i dag.⁶⁶ Fra på tidlig nittital å være delvis ukoordinerte ansamlinger av keitete jenter i gallerirommet, fremstår performancene i dag som kjølige og gjennomregisserte med strengt oppstilte jenter i minimal påkledning. Jeg tilskriver denne endringen til økte budsjetter, økt profesjonalisering og økt kontroll.

Til de første performancene ble jentene valgt ut og spurt på gaten. Etter hvert som Beecroft oppnådde større renommé og budsjettene steg, fikk hun større frihet i utvelgelse av materiale. Dette resulterte i performanser som fra og med *VB21* (1996) hovedsaklig har blitt iscenesatt med profesjonelle modeller, hyret gjennom en casting prosess.⁶⁷ Denne prosessen gav Beecroft mulighet til å håndplukke jenter ut fra utseende og utstråling. Jentenes bakgrunn som modeller gjorde dem også i større grad skikket til å opprettholde reglene, da deres yrkesbakgrunn ofte krever de holder utfordrende positurer over tid.

De økte budsjettene resulterte også i en profesjonalisering av hele Beecrofts produksjon. Hun begynte å benytte seg av make-up artister og hårstylister som jobbet under hennes instruksjoner. Beecroft valgte også klær og accessoires fra anerkjente motehus som Prada, Gucci, Helmut Lang, Dolce & Gabbana og Manolo Blahnik. Flere og flere jenter var også villig til å stille opp avkledd, og bar hud fikk en større rolle i performancene. Den første performansen som viste helt nakne jenter var *VB35* (1998). Beecroft har selv uttalt at målet og idealet alltid var den nakne kroppen, men at det i begynnelsen både var vanskelig å få tillatelse fra galleriene til å vise nakne jenter, og å få tak i jenter som ønsket å stille opp uten klær.⁶⁸

Det er min oppfatning at profesjonaliseringen av Beecrofts performanser, som fulgte proporsjonalt med Beecrofts anerkjennelse, medførte en endring i performancenes visuelle uttrykk. Bruken av designerklær, svært tynne profesjonelle modeller og mer nakenhet utgjorde viktige faktorer i denne endringen og fikk raskt en sentral plass i tolkningene av Beecrofts performanser.

Det jeg er mest interessert i er hvordan profesjonaliseringen også medførte en generell perfektjonering, oppstramning og rensking av performancenes visuelle formspråk. Jeg tolker utviklingen som har vært i Beecrofts uttrykk dithen at hun benyttet de økte budsjettene og

⁶⁶ De første performancene til Beecrofts var kjennetegnet av gule, svarte og platinafargede parykker, nylonstrømpebukser og billige klær og kostymer. Jentene i performancene var vanlige jenter og utseende deres bar referanser til europeisk filmer av Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard og Luchino Visconti og klassiske malerier av Rembrandt og Piero della Francesca. Johnstone, "Dare to Bare".

⁶⁷ Marcella Beccaria, "Biography", i *Vanessa Beecroft performances 1993-2003*, red. Marcella Beccaria (Milano: Skira, 2003), 433.

⁶⁸ Munro Galloway, "Les Mises à rue de Vanessa Beecroft", <http://www.vanessabeecroft-cosmicgalerie.com/index.php?name=vanessabeecroft&page=presse&presse=3>.

renomméet til å kontrollere, detaljstyre og perfektionere en performanceproduksjon som i dag kjennetegnes av nedstrippede, rene formasjoner bygget opp av homogent fremstilte jenter. Jeg referer da til de nakne kroppene, de stiliserte skoen så vel som de stramme formasjonene. Uttrykket tolker jeg ikke som noe revolusjonerende nytt, men som en realisering av et potensial som lå i performancene fra begynnelsen.⁶⁹

Det er ikke mulig å markere de nevnte endringene med absolutte skiller, men jeg betrakter *VB35* og *VB55* (2005) som starten og slutten på en periode innen Beecrofts produksjon som bar preg av strammere komposisjoner og et renere og mer nedstrippet visuelt uttrykk enn det som har blitt vist før og etter. Jeg mener det er denne delen av hennes produksjon som i størst grad viser frem reglens funksjon i performancene og fremviser det stille statiske og begrensede fundamentet oppgaven min diskuterer. Perioden utgjør en omfattende og sentral del av Beecrofts karriere og det er performancer fra denne perioden som utgjør utgangspunktet for oppgavens analyse.

VB35 ble holdt i Guggenheim i New York og fikk mye oppmerksomhet da den ble vist. Det er av min oppfatning at valgene Beecroft tok i forbindelse med denne performansen og mottagelsen resultatet av valgene fikk, har vært førende for mottagelsen av de øvrige performancene som diskuteres i denne oppgaven. Denne performansen presenteres derfor mer inngående i kapittel 3. *VB55* ble holdt i Mies van der Rohes glassboks, Neue Nationalgalerie i Berlin og var for Beecroft en drøm som kom i oppfyllelse.⁷⁰ Beecroft brukte i forbindelse med denne performansen verken sko eller klær og er den mest nedstrippede av alle performancene. *VB55* trekkes frem avslutningsvis i oppgavens kapittel 5 som den performansen jeg mener i størst grad fremviser samspeillet mellom jentene og reglene som performancenes fundament.

2.7. Performansen og dens dokumentasjonsmateriale

Jeg har aldri selv sett en performance av Beecroft. Min diskusjon er derfor basert på video og fotodokumentasjon fra performancene, og på anmeldelser og andre tekster om Beecroft. Å skrive om kunst basert på dokumentasjonsmateriale er etter hvert blitt mer og mer vanlig i kunsthistorisk forskning. Spesielt siden det etter 1960-tallet er blitt utviklet en rekke ulike

⁶⁹ "Even though the execution of *VB01* and other early performances appear casual, there is very little that is casual about their concept and preparation", Deitch, "Performance That Makes Itself", i *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, red. Marcella Beccaria (Milano: Skira, 2003), 26.

⁷⁰ "I have dreams like the Mies van der Rohe Nationalgalerie in Berlin", Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 136.

kunstuttrykk som er avgrenset i tid eller sted, som performance, happenings, land art m.m, og derfor vanskelig tilgjengelig. Disse forgjengelige og stedsspesifikke uttrykksformene har derfor fått en forankring i sitt dokumentasjonsmateriale, særlig med tanke på videre salg, presentasjon av og forskning på arbeidene. Dette er en problematisk side ved persepsjonen av for eksempel performancekunst. Det gjør det vanskelig å nærme seg performancene som forskningsobjekt, da man for det meste må forholde seg til dokumentasjonen av dem i stedet for de faktiske performancene. Denne oppgavens prosjekt er ikke unikt i dette henseende.

Dokumentasjonen av performancekunsten som praksis utgjør en av hovedproblemstillingene rundt studier av performancekunst. For teoretikere er det et pågående dilemma mellom feiringen av performansen som "live event" og det samtidige behovet for å se og tenke omkring performansen etter selve performansen har funnet sted. Det er derfor skrevet flere bøker som undersøker de ideologiske, praktiske, moralske og representasjonelle implikasjoner rundt det å kjenne en performance utelukkende gjennom dens dokumentasjonsmateriale.

I denne litteraturen ble det tidlig skapt et hierarki hvor selve performansen ble tilskrevet rang over dokumentasjonsmaterialet i diskusjonen og analysen av performancekunst.⁷¹ Man har i liten grad skrevet performance inn i den typen allegorisk kunstpraksis Owens skriver om i forbindelse med for eksempel *Spiral Jetty*. Etter har det imidlertid blitt argumentert mot denne formen for hierarki og flere teoretikere har i dag en mer praktisk innstilling til performancens dokumentasjonsmateriale. Philip Auslander, professor og kunstkritiker, argumenterte i sitt innlegg under det nylig avholdte seminaret "Kunsten å falle"⁷², arrangert i forbindelse med utstillingen med samme navn på Preusmuseet, for en betraktning av dokumentasjonen av performancekunst som noe som reaktiverer en performance, og gir betrakteren lyst til å finne ut mer om performansen.⁷³ Han trakk også frem Matthew Reason, forfatter av *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, sitt syn på fotografiet som noe som ikke er performansen, men som likevel tillater oss å si noe om dem, fotografiet kan gi oss informasjon om performansen.⁷⁴ Henry M. Sayre, kunsthistorieprofessor ved Oregon State University og forfatter av *The Object of*

⁷¹ Et eksempel er Peggy Phelans uttalelse "Performances only life is in the present", Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance* (London: Routledge, 1993), 146.

⁷² "Kunsten å falle", 11. september 2009 på Fritt Ord, Uranienborgveien 2, 0351 Oslo.

⁷³ Philip Auslander, "Reactivation: Performances, Documentation and the Present Moment", innlegg holdt under et seminar 11. september 2009 på Fritt Ord i forbindelse med utstillingen "Kunsten å falle" ved Preus Museum. Auslander kom nylig ut med boken *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, hvor flere av hans egne poenger fra innlegget er publisert.

⁷⁴ Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (New York : Palgrave Macmillan, 2006).

Performance: The American Avant-Garde since 1970,⁷⁵ postulerte lignende tanker i sitt innlegg ved samme seminar. Han uttalte at det som for ham er viktig med dokumentasjonsmaterialet av performancekunst er hvordan han selv kan anvende det.⁷⁶

Jeg velger å plassere min undersøkelse i denne praksis. I oppgaven anvender jeg dokumentasjonsmaterialet fra Beecroft som en kilde til informasjon om verkene jeg diskuterer. Det er videodokumentasjon og fotografier som utgjør det materialet jeg legger til grunn for mine analyser og tolkninger.

I forkant av analysen av dokumentasjonsmaterialet fra Beecrofts performanser er det viktig å poengtere at de offisielle fotografiene og videoene fra Beecrofts performanser hovedsaklig består av materiale som ikke er dokumentasjon av selve performancene, men som er basert på postproduksjon og egne fotoseanser utført i forbindelse med avviklingen av performancene.⁷⁷ Hensikten med disse fotografiene er ikke primært å dokumentere, men å lage fotografiserier og filmer som kan selges gjennom Beecrofts diverse gallerier. Likevel legger jeg i denne oppgaven dette materialet til grunn for diskusjonen av enkelte aspekter ved performancene ettersom de må kunne sies å representere den visuelle intensjonen som også ligger til grunn for selve performancene. Beecroft er selv involvert i dokumentasjonsprosessen og har et perfektionistisk forhold til også disse sluttproduktene.⁷⁸ Dette vitner om at uttrykket som formidles i fotografiene ligger tett opp til det kontrollerte og statiske uttrykket Beecroft ønsker å oppnå i performancene, slik dette ønsket kommer frem gjennom Beecrofts tidligere nevnte uttalelser om at jentene skal fremstå kontrollerte, ikoniske og som et bilde.

Under fotoseansen har Beecroft større mulighet til å iscenesette det kontrollerte uttrykket som reglene er et middel for å oppnå. Jeg mener det derfor er i dette materialet Beecrofts visuelle ideal kommer klarest frem. Dette er relevant for min oppgave siden jeg argumenterer for en relasjon mellom Beecrofts kontrollerte ideal, reglenes funksjon i verket og det visuelle uttrykket performancene formidler. Dokumentasjonsfotografiene kan dermed fortelle oss noe om hvordan performancene under idealomstendigheter ville se ut. Fotografiet representerer en brøkdel av et sekund og kan derfor fange performancens uttrykk når reglene

⁷⁵ Henry M Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

⁷⁶ Henry M Sayre, "Burden of Proof: Performance and Documentation Effect", innlegg holdt under et seminar 11. september 2009 på Fritt Ord i forbindelse med utstillingen "Kunsten å falle" ved Preus Museum.

⁷⁷ Dokumenteringen består av fotografier og DVD'er som selges til samlere og andre interesserte kjøpere, fotografiene brukes også i promoteringen av performancene.

⁷⁸ Beecroft beskriver egen deltagelse og sitt perfektionistiske forhold til dokumentasjonsprosessen i Kellein, "Interview", 137.

er hundre prosent funksjonelle. Beecroft har også mulighet til å beordre hvordan jentene skal stå akkurat når fotografiet blir tatt. Dette gir muligheter for fotografier av stillestående, strenge og kontrollerte formasjoner. Om videodokumentasjonen har Beecroft uttalt at den ikke er nøyaktig og geometrisk nok.⁷⁹

Dokumentasjonsmaterialets visuelle karakter kan derfor fortelle noe om performancene. I mitt møte med fotografiene av Beecrofts performancer forteller det meg hovedsaklig om en grunnleggende formalistisk innstilling hos Beecroft. Fotografiene fra performancene har et tydelig prioritert blikk og bærer preg av et ”painterly view”. I dokumentasjonsmaterialet legges fokuset på verket og jentene, ikke publikum, og det vises derfor ingen interaksjon mellom publikum og jentene. Dokumentasjonsmaterialet består hovedsaklig av enkeltportretter av jentene og fotografier tatt av hele performansen fra et sentralperspektiv, når jentene er oppreist eller sunket sammen. Beecrofts performancer fungerer i denne prosessen som installasjoner som fotograferes.

I fotografiene bli performancene bilder, men jeg vil hevde de samtidig kun fremhever et aspekt som også er tilstede under selve performansen. Performancene til Beecroft har et stillestående og konstruerte preg over seg og performancene har ved flere anledninger blitt sammenlignet med bilder og skulpturer.⁸⁰ Beecrofts performancer som bilder diskuteres eksplisitt i teksten ”Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit” av Philip Ursprung i *Performance und Bild, Performance als Bild*.⁸¹ I teksten stilles blant annet spørsmål om Beecrofts vending mot eller tilbake til bildet er symptomatisk for en generell tendens innen performancekunsten. I oppgaven min diskuteres ikke Beecrofts vending mot bildet og det formalistiske opp mot samtidig performancekunst, men med utgangspunkt i Beecrofts ideal om et statisk og kontrollert visuelt uttrykk.

Beecrofts aktive deltagelse i dokumentasjonsprosessen gjør at fotografiene kan si noe om Beecrofts ideal, men ikke hvilke konsekvenser idealet får i løpet av performancenes mange timer. Det er kun gjennom selve utspillingen av kontroll som ideal at Beecrofts performancer kan si noe om konsekvensene behovet for kontroll får for individets kropp.

⁷⁹ Beecroft beskriver i et intervju med Kellein sin gjennomgående skuffelse i møte med performancene og dokumentasjonen av den fordi hun ikke er i stand til å utøve den kontrollen hun ønsker over situasjonene. Kellein, ”Interview”, 137.

⁸⁰“Beecroft’s approach to performance comes less from the tradition of live theater and performance art than from the traditions of painting and sculpture. The artistic issues in the work are those of painting, sculpture and film, not of live theater. She is not interested in narrative, expression, or character. She is not interested in dramatic stage effects. Beecroft’s performances are based on visual concepts, not theatrical concepts.” Deitch, ”Performance That Makes Itself”, 26.

⁸¹ Philip Ursprung, ”Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit”, i *Performance und Bild, Performance als Bild* red. Christian Janecke (Berlin: Philo&Philo Fine Arts, 2004).

Dokumentasjonsmaterialet kan si noe om kollapsen, det viser hvordan Beecroft velger å portrettere den som et ekspressivt maleri, men kan ikke vise veien mot kollapsen på samme måte som selve performancene. Dette diskuteres mer inngående i kapittel 4 under avsnittet ”Judd til Pollock”.

Kapittel 3: Nittitallsfeminisme og det feminine ideal

3.1. Mottagelse og litteratur

Innen litteraturen om Beecrofts kunst er det stor forskjell på hvilken oppmerksomhet som rettes mot forholdet mellom Beecrofts privatliv og kunstproduksjon. I almenpressens intervjuer og artikler er dette gjerne et hovedfokus, mens det vies liten plass i den mer seriøse og kunstfaglige omtalen av arbeidet hennes. Som tidligere diskutert er dette symptomatisk for en kunstteoretisk tendens til ikke å vektlegge kunstnerens biografi som referanse for hvordan kunst skal forstås.

Relasjonen mellom performancene og Beecrofts liv er likevel mye nevnt i litteraturen om Beecrofts kunst,⁸² selv om dette ikke legges til grunn i fortolkningene og de kunstteoretiske analysene av arbeidene. Dette viser seg blant annet i det jeg betrakter som en todeling i det tyngre skriftlige materialet om Beecroft i utstillingskataloger, kunsthistoriske oversiktsverk og artikkelsamlinger. Den ene delen er hovedsaklig intervjuer og ”conversation pieces” med Beecroft. I denne delen vektlegges Beecrofts privatliv og historie og forholdet mellom denne og kunsten hun produserer. Her står hennes forhold til mat, trening og kropp sentralt, men også hennes oppvekst og forhold til familie. Den andre delen er artikler og essays. I disse vektlegges ikke det biografiske, men heller performancenes referanser til film, mote og eldre klassisk kunst. En tendens innen denne mottagelsen er å tolke referansene opp mot det feminine ideal, kvinnen som bilde og performancene som en kommentar til representasjonen av kvinnekroppen og kvinneidealer i kunsten opp gjennom tidene.

Majoriteten av tolkningene som betrakter performancene som en kritikk eller kommentar til representasjonen av kvinnekroppen og kvinneidealer i kunsten, knytter

⁸² Jeffrey Deitch har omtalt Beecrofts kunstproduksjon som konseptuell selvportrettering og karakteriserer relasjonen mellom Beecrofts liv og kunst som fundamental i hennes kunstproduksjon, Deitch, “Performance That Makes Itself”, 27. Også i artikkelen ”Dare to Bare” av Johnstone kommenteres tilknytningen mellom Beecrofts eget liv og kunstnerisk virke.

Beecrofts kunst til den feministiske kunsttradisjonen. Sammenligninger med feminismen fra 1960/70 - og 1980 tallet og den så kalte postfeminismen på 1990 tallet er en konstant størrelse i den kritiske resepsjonen av Beecroft sine verk.⁸³ Dette er det rådende tolkningsfeltet jeg posisjonerer min tolkning opp mot.

Jeg mener en gjennomgang av den rådende diskursen rundt Beecrofts verk avslører et ensporet fokus, som vektlegger en meget begrenset del av performancens uttrykk.⁸⁴ Jeg vil derfor redegjøre for noen av hovedtendensene innen den allerede eksisterende diskursen, som illustrerer dette. Jeg diskuterer også sidene ved performancene som vektlegges innen dette tolkningsfeltet, fordi jeg mener elementene som vanligvis trekkes frem har fått en for sentral plass i litteraturen, samtidig som de også kan tolkes annerledes dersom performancene betraktes fra et annet perspektiv enn et feministisk eller representasjonskritisk.

3.2. Nittitallsfeminisme: tiltrekkende motsetninger

Feminismen hadde en oppblomstring innen kunstfeltet på nittitallet. Kunstnere som regnes til nittitallsfeminismen blandet gjerne elementer fra tidligere feministisk kunst, og dette resulterte i et møte mellom representasjonskritikk og kroppslig erfaring. Beecrofts bruk av den avkledde kvinnekroppen og moteindustriens formspråk gjorde Beecroft til en ”poster-girl” for denne periodens feministiske kunst.⁸⁵

Ordet Gucci-feminist er en tabloid merkelapp som ble brukt i Norge i forbindelse med debatten rundt "ny-feminismen" som blusset opp på slutten av nittitallet og har sitt navn fra det italienske motehuset Gucci. Slik ordet forstås i Norge kan Gucci-feministen beskrives som en ”både og” feminist, det vil si en feminist som er for likestilling, men som ikke fornekter femininitet. Hun bryter slik med stereotypien av en feminist. Beecroft anvender virkemidler

⁸³Feministisk kunst kan grovt sett deles inn i tre generasjoner, eller tre bølger. Den første bølgen knyttes til 1960 og 70 tallet og hadde som sitt hovedmål å sette et positivt fokus på kvinnen. De var preget av et essensialistisk syn på kjønn og kropp og knyttet identitet til den kroppslige erfaringen. De var opptatt av kvinnenens plass innen kunstpraksisen og kunstinstitusjonen. Den andre bølgen regnes til 1980 tallet. Retningen bar preg av et konstruktivistisk syn på kjønn og kropp og betraktet identiteten og kroppen som konstruert. De flyttet seg derfor vekk fra kroppen og den personlige erfaringen og la fokuset på kulturen og de samfunnsmessige strukturenes påvirkning på individet. Den tredje bølgen tilhører 1990 tallet. Periodens tematisering av kropp plasserte kroppen et sted mellom representasjonskritikk og kjønnslig og seksuell erfaring.

⁸⁴ Jeg mener diskursens begrensede og reduserende fokus kommer eksplisitt frem i Ross sin gjennomgang av litteraturen rundt Beecrofts verk i “The Laboratory of Deficiency” under avsnittet “The Work: Displacements of Feminist Criticality”, 53-63.

⁸⁵ ”Beecroft is the veritable poster-girl for our current, third wave of feminist art history. There's an ambivalence in her work that is present in the work of many of her contemporaries, which is the result of a culture that has both internalised feminist goals more than any generation that preceded it, and chafes against what it perceives as feminism's restraints.”, Maria Elena Buszek, kunsthistoriker ved Kansas City Art Institute, sitert i Johnstone, ”Dare to Bare”.

som tidligere har blitt betraktet som undertrykkende og krenkende for kvinner, samtidig plasseres kunsten hennes i forhold til en feministisk kunsttradisjon. Jeg mener derfor begrepet Gucci-feminist er beskrivende for rollen Beecroft har blitt tildelt.⁸⁶ Beecrofts rolle som kunstens Gucci-feminist illustreres best ved et nærmere blikk på performansen *VB35, SHOW* og mottagelsen den fikk i ettertid.

VB35 fant sted 23. april 1998 i den runde inngangshallen i grunnetasjen i Solomon R. Guggenheim Museum i New York og var til da Beecrofts mest omfattende performance. Beecroft samarbeidet med produsent Yvonne Force⁸⁷ som hadde en sentral plass i planleggingen og avviklingen av performansen og stod for den praktiske organiseringen i forkant og under selve performansen. Beecroft var hjemme og gav henne direksjoner per telefon.⁸⁸ I forkant ble performansen annonsert med teksten ”Yvonne Force Inc. presents Vanessa Beecroft’s most elaborate performance to date, featuring wardrobe by Tom Ford for Gucci”. Bare inviterte gjester hadde adgang.⁸⁹

Da publikum ankom Guggenheim ble de møtt av 20 høye, slanke jenter, de fleste profesjonelle modeller. Alle jentene hadde hvit hudfarge, men hadde ulike farger og lengder på håret. 15 av jentene hadde på seg røde og svarte bikinier med matchende røde sko med stilettheler. De resterende fem var kun iført hvite sko med stilettheler. Garderoben var signert Tom Ford (1961), daværende sjefsdesigner hos Gucci, som og er kjent for noen av 90-tallets mest seksualiserte reklamekampanjer. Jentenes sminke, som inkluderte kroppssminke og pudret hår, var utført av Pat McGrath (1970), en av moteverdenens store makeupartister.

Ved performancens begynnelse stod jentene oppreist i en statisk og symmetrisk formasjon. De stod i tydelige rekker, alle med blikket rettet i den samme retningen. Fremst i formasjonen stod en ledende jente, hvor på det fulgte bredere og bredere for så smalere og smalere rekker med jenter bak henne. Den toppede og strenge formasjonen, reglene og det uniformerte preget over modellens bekledding var med på å gi performansen et militant

⁸⁶ Roberta Smith kommenterer denne siden ved Beecrofts performanser i en anmeldelse i etterkant av *VB35*; ”Ms Beecroft’s effort also relate to the girl-power approach to feminism that has all kinds of younger female artists asserting their autonomy by adopting behaviour once considered exploitive and demeaning to women” Smith ”Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment”.

⁸⁷ Yvonne Force er en av grunnleggerne av firmaet Yvonne Force inc, eller Art Production Fund, en non profit organisasjon som hjelper kunstnere å realisere prosjekter som er vanskelige å gjennomføre. Et relatert og kjent prosjekt de har vært involvert i senere tid er Elmgreen & Dragseths permanente offentlige skulptur *Prada Marfa* fra 2005. Skulpturen er et stedsspesifikt permanent landart arbeid som fremstår som en Prada butikk. Verket står ved Highway 90, Valentine, Texas, USA.

⁸⁸ ”She took care of it. She did everything. I was at home, directing her on the phone.” Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 130.

⁸⁹ Wayne Koestenbaum, ”Bikini Brief”, *Artforum* (sommer 1998): 24.

uttrykk og jentene fremstod som sterke og mektige; som en hær. Et annet visuelt aspekt som var med på å gi jentene et mektig uttrykk var skoene med de høye helene.

Utover i performancen endret den visuelle karakteren seg. Jentene stod på svært høye heler og måtte til tider skifte vekten på føttene og stillingen de stod i. Enkelte av jentene ble etter hvert så slitne at de begynte å synke sammen og i perioder satt de seg ned på gulvet for å hvile. Flere jenter begynte også å snakke sammen. Endringen i jentenes oppførsel løste opp den strenge oppbyggingen og brakte et sårbart, kaotisk og ekspressivt preg inn i performancen.

Museet performancen ble fremført i et tegnet av Frank Lloyd Wright og er kjent for sin karakteristiske spiralformede konstruksjon. Museets arkitektoniske oppbygging gjorde det mulig for publikum å observere performancen fra samme nivå som den foregikk på, men også sett ovenfra. Performancen varte fra kl 18.30 til 21.00 og ble fremført to ganger, en for publikum, og en for foto og videodokumentering. Publikum hadde som vanlig ikke lov til å ta på eller interagere med jentene.⁹⁰

Mottagelsen av performancen bærer preg av at det som kommer først, kommer først. I forkant av performancen ble for eksempel Beecrofts bruk av Gucci-accessoirer fremhevet. Jeg mener mottagelsen vitner om at promoteringens formulering skapte en forutinntatthet hos betrakteren som legger føringer for opplevelsen og farger tolkningen av den. Da betrakterne kom inn i salen og så jentene så de ikke jenter; de så modeller og Gucci-accessoirer. De så ikke en streng formasjon holdt sammen av regler og mennesker som ikke snakker og ikke beveger seg. De så en live fashion-event, selv om alle besøkende klar over at de iakttok en performance som befant seg innenfor veggene til en høyt aktet kunstinstitusjon.

Innledningen til Roberta Smiths anmeldelse viser treffende hvordan denne dualiteten fikk en sentral plass i opplevelsen av performancen.⁹¹ Med ordene "It's art; it's fashion. It's good; it's bad. It's sexist; it's not. It's Vanessa Beecroft's performance art." innledet Smith anmeldelsen "Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment". Ikke bare oppsummerer artikkelen flere typiske standpunkt i mottagelsen av Beecrofts performanser, men de innledende ordene fremstår i dag nærmest som emblematiske for den samlede mottagelsen av hennes kunstneriske virke.

Artikkelen representerer gjennom sitater de motstridene reaksjonene som oppstod i møte med performancen, fra de entusiastiske og kunstorienterte uttalelsene som; "The best

⁹⁰ For mer informasjon om performancen se Koestenbaum, "Bikini Brief" og Smith "Standing and staring, Yet Aiming for Empowerment".

⁹¹ Smith, "Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment".

thing since Gilbert and George performed *The Singing Sculpture* at Sonnabend gallery” og ”This is dope” til de mer skeptiske og direkte negative uttalelsene som; ”Hooters for intellectuals” og ”Fascist and incorrect”.

Møtet mellom moteinfluert formspråk og kunst, virkelighet og fiksjon, det private og offentlige skaper ambivalens i verket, det sammen gjør Beecrofts anvendelse av elementer som av flere oppleves som kvinnediskriminerende og/eller krenkende. Ambivalensen som er mest vektlagt i litteraturen om Beecrofts performancer er møtet mellom kunsten og den kommersielle kulturen og møtet mellom den levende, avkledd og nakne kvinner, ikledd klær fra store motehus og et publikum.⁹² Flere forholder seg til begrepet ”det maskuline blick”.

Filmteoriene til Laura Mulvey om det maskuline blick og begrepet voyeurisme ble grunnleggende for den feministiske kunstteorien fra 1980 tallet og fremover. Mulveys essay ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” fra 1975 tar for seg objektiviseringen av kvinner på filmrerretet og teorien om det mannlige blikket.⁹³ Teorien går ut på å klassifisere det mannlige blikket som en erotisk fundamentert synshandling. Gjennom denne handlingen brukes eksterne personer, gjennom synet, som visuelle objekt for seksuell stimuli. Dette blikket blir utelukkende tillagt mannen. Mulvey mener det mannlige blikkets voyeurisme er det direkte utspringet for Hollywood filmen, og at det er gjennom dette blikket kvinnen representeres i film. Kvinnen blir slik redusert til et passivt objekt/ikon for det mannlige begjærende blick, til ”å bli-sett på-het”. Mannen fremstår derimot som et aktivt ideal. Det feministiske prosjektet ble derfor å utfordre og avsløre den underliggende ideologi som ligger til grunn for dette undertrykkende blikket.

En mye referert tekst som diskuterer problematikken i forhold til Beecrofts performancer er Dave Hickeys essay ”Vanessa Beecroft’s Painted Ladies”.⁹⁴ Hickey betegner Beecrofts performancer som *tableaux vivants* som reflekterer blikket tilbake på betrakteren. Betrakteren blir slik klar over seg selv som betrakter og performancene påtvinger betrakteren en bevissthet om seg selv.⁹⁵

I *Sex objects: Art and the Dialectics of Desire*, diskuterer Jennifer Doyle Beecrofts performancer og kritiserer det hun omtaler som ”Hickeys appraisal of Beecrofts

⁹² Dette kommer blant annet frem i Ross sin gjennomgang av litteraturen rundt Beecrofts verk i ”The Laboratory of Deficiency” under avsnittet ”The Work: Displacements of Feminist Criticality”, 53-63.

⁹³ Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, i Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Indianapolis: Indiana University Press, 1989).

⁹⁴ Dave, Hickey, ”Vanessa Beecroft’s Painted Ladies”, i *VB08-VB36: Vanessa Beecroft performances* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000).

⁹⁵ *Ibid.*, 7.

importance”.⁹⁶ Doyle plasserer Beecrofts kunst inn i en tradisjon fra Eduoard Manet (1832-83) sitt maleri *Olympia* (1863) og hevder det ikke er noe nytt at et kunstverk viser frem den ubehagelige følelsen som oppstår når betrakteren beveger seg rundt i et gallerirom omgitt av nakne syltynne kvinner, med en blandet følelse av skam, oppstemthet og til slutt med en bevissthet om de libidinale energiene som innrammer opplevelsen kunstkonsum.⁹⁷ Doyle kritiserer også Beecroft for å benytte seg av prostitusjonens retorikk i en så stor grad at performancene bokstaveliggjør denne logikken, i stedet for å utfordre den. Dette plasserer Doyle inn i en kategori tolkninger som betrakter Beecrofts performanser som en reprodusering heller enn en *returnering* av det maskuline blick.

En tredje posisjon i litteraturen om Beecrofts performanser og det maskuline blick har Henry M Sayre. Han trekker frem hvordan Beecrofts performanser åpenlyst motsetter seg feministene som argumenterer for at feministisk kunst spesifikt må returnere det maskuline blick.⁹⁸

Jeg trekker her frem Hickey, Doyle og Sayre sine refleksjoner om Beecrofts performanser fordi jeg mener de illustrerer et generelt trekk ved mottagelsen av Beecrofts performanser. De har alle tre motstridende synspunkter når det gjelder Beecrofts kunst, men uenigheten deres har samme utgangspunkt. I én tekst hevdes det Beecrofts performanser returnerer det maskuline blick, i en annen at hun reproduserer det og i den siste at en hun ignorerer begrepet. De trekker alle frem i tekstene sine Beecrofts bruk av avkledde kvinnekropper og/eller samarbeid med motehus og møtet mellom jentene og publikum. Et annet fellestrekket de har, er at de plasserer Beecrofts performanser inn i, opp mot eller i kontrast til en feministisk eller representasjonskritisk tradisjon.

Etter å ha betraktet mottagelsen av Beecrofts performanser fremstår forfatterenes tilsynelatende enighet om hva som er de sentrale elementene i Beecrofts performanser, men den samtidige uenigheten om hvilken grad Beecroft lykkes i å uttrykke noe interessant ved hjelp av disse elementene, som påfallende. Kontrastene i meningene omkring performancene befinner seg på et kvalitetsnivå mer enn på et innholds nivå. Svarene er ulike, men temaene er hovedsaklig de samme. Det tidligere nevnte utsagnet fra *The New York Times* kan lett omgjøres til en forenklet skisse over mottagelsen av Beecrofts performanser hvor utsagnet

⁹⁶ Jennifer Doyle, “White Sex: Vaginal Davis Does Vanessa Beecroft”, i *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire* (London: University of Minnesota Press, 2006), 132.

⁹⁷ “*Olympia* asserts that there is no more art that does not engage in a form of prostitution.”, *ibid.*, 131-132.

⁹⁸ “Her work openly defies those deconstructivist feminist who would argue that feminist art must specifically resist the “male gaze”, the visual pleasure that patriarchal culture takes in representation of the female body....”, Sayre, “1990-2005; In the clutches of time”, 109.

”It’s good; it’s bad” ønskes besvart ved hjelp av utsagnene ”It’s art; it’s fashion” og ”It’s sexist; it’s not.” Spørsmålet om Beecroft lykkes i å uttrykke en kritikk eller komme med en kommentar til virkemidlene hun bruker, og tradisjonen virkemidlene operer innen kan derfor i litteraturen nærmest utvides og leses som et spørsmålet om Beecroft lykkes som kunstner.

Jeg mener denne innfallsvinkelen er reduserende fordi tolkningene stopper ved det første og mest slående aspektet ved performancen: designerklær og nakne kvinnekropper. Jeg mener også performancene forenkles i de tolkningene som betrakter jentenes klær som moteklær og nakenhet som eksplisitt seksuell og glamorøs. Denne tilnærmingen overser de andre funksjonene disse virkemidlene spiller i performancen, men også hvordan de kommuniserer med performancens resterende uttrykk.

3.3. Moteklær og nakenhet; en distraksjon?

Spørsmålet om hvorvidt Beecrofts kunst skal betraktes som moteshow eller performancer, som kvinnediskriminerende eller ikke, tar utgangspunkt i rollen jentenes klær og nakenhet spiller i performancen og hvordan jentene påvirker publikum. Beecrofts samarbeid med designere, hennes bruk av modeller og føringene dette legger for møtet mellom publikum og performancen og videre for mottagelsen av verket vektlegges ikke i min oppgave som noe annet enn den rådende tendens i den allerede eksisterende resepsjonen av Beecrofts kunstnerskap. Jeg ønsker derfor å trekke frem et par eksempler på anmeldelser som illustrerer det jeg karakteriserer som moteklærne og nakenhetens distraherende effekt.

Jentenes klær har alltid hatt en viktig plass i litteraturen om performancene. Klærne har også blitt tolket ulikt etter hvert som de har endret seg. I litteraturen om Beecrofts tidlige performancer trekkes referanser til film og kunsthistoriens kvinneskikkelser frem.⁹⁹ I litteraturen om de senere performancene har klærne fått en ny rolle i tolkningene.

Endringene i jentenes utseende, og med dem det visuelle uttrykket, oppsummeres i en anmeldelse av *VB46*(2001) i *Artforum*.¹⁰⁰ *VB46* viste nakne jenter med hvite parykker, pudret hvit hud og høyhelte hvite sko. Performancen stod i klar kontrast til Beecrofts tidligste performancer og uttalelsen oppsummerer treffende kontrasten mellom de tidligste og de senere performancene til Beecroft. Samtidig mener jeg måten performancen omtales på avslører den distraherende effekten Beecrofts samarbeid med motehus har fått for performancene. I anmeldelsen poengteres det hvordan Beecrofts performancer har utviklet

⁹⁹ Johnstone, ”Dare to Bare”.

¹⁰⁰ Bruce Hainley, ”Vanessa Beecroft, Gagosian Gallery, Los Angeles”, *Artforum*, (sommer 2001): 189-190.

seg fra på tidlig nittital å vare preget av en rå keitethet, til under denne performancen å fremstå som et dårlig moteshow, så ribbet at det ikke engang viste klær.¹⁰¹ Tolkningen viser at selv om Beecroft i performancen ikke bruker klær, men nakne jenter, tolkes performancen i kontekst av moteverdenen. Jentene tolkes som modeller, ikke mennesker. Det er viktig for min analyse at selv om jentene ikke fremstår like menneskelig i de performancene som behandles i min oppgave, som jentene i de tidligere performancene gjorde, så er materialet fremdeles jenter, de er bare fremstilt mindre ”menneskelig” enn før.

Jeg vil også trekke frem ”Bikini Brief”, skrevet av poet og kulturkritiker Wayne Koestenbaum for *Artforum* etter *VB35*, fordi jeg mener anmeldelsen er et godt eksempel på den plassen moteklærne har fått i mange anmeldelser.¹⁰² I Koestenbaums anmeldelse hang refleksjonen seg bokstavlig talt opp i møte med vakre avkledde kvinner og dyre designerplagg og Gucci og Tom Ford fikk store deler av anmeldelsens spalteplass. Ved slutten av anmeldelsen, som løper over to sider, kommer Koestenbaum med en form for unnskyldning for sitt ensporede fokus og ramser opp en liste hvor han kommentere andre kvaliteter og sider ved performancen.¹⁰³ Når man leser oppramsingen er det påfallende hvor mange ulike kvaliteter han ser, men som han likevel ikke velger å fokusere på i anmeldelsen. Anmeldelsen viser hvordan Koestenbaum velger et fokuspunkt og holder fast ved det. Han *ser* de andre interessante elementer ved performancene, men velger å se bort fra dem.

Koestenbaum er ikke alene om sin opplevelse av Beecrofts performanser. Beecrofts bruk av modeller og nakenhet har resulterer i at performancene ofte oppleves som sexy, de viser ”hærer” av lett-kledde jenter i høyhelte sko.¹⁰⁴ Performancene flørter også med populærkulturelle markører. I performanser som *VB35* og *VB36* (1998) er det lett å trekke paralleller til de vakre og dødelige kvinnelige androidene, eller ”fembotene” som dukker opp i filmen *Austin Powers. International man of Mystery* (1997). Austin Powers-filmene, som ble produsert som en parodi på de tidlige James Bond filmene og 1960 tallets spionfilmer, introdusere ”fembotene” som en av filmenes ”skurker”, en androidehær av uimotståelig

¹⁰¹ “Beecroft’s early 90s performances and drawings had a raw awkwardness ... All that remains now is a bad fashion show so stingy there isn’t even any clothing.”, Hainley, ”*Vanessa Beecroft, Gagosian Gallery, Los Angeles*”, 189-190.

¹⁰² Koestenbaum ”Bikini Brief”.

¹⁰³ “I fear I have been unnecessarily churlish toward Beecroft, who has a wonderful sense of the incestuous interplay between repetition and variation: she is attentive to the uncanniness of near-miss mimicry, one model almost resembling another but then failing to observe the mandate of sameness. She understands that a person standing still is never completely motionless; that the inanimate and the animate are specular twins; that nudity is a form of clothing; that sexuality is sometimes the opposite of touch and intimacy; that museums, like many sacred repositories, are vital but compromised institutions ...”, *ibid.*, 24.

¹⁰⁴ Om jentene i *VB36* og *VB37* uttalte Jan Avgikos ”These babes were hot!”. Jan Avgikos, ”Let the Picture do the Talking”, *Parkett* nr 56, (1999):107.

vakre Brigitte Bardot-lignende dødsmaskiner, som har i oppgave å drepe filmens helt. Deres uimotståelige og derfor distraherende vakre utseende er en del av deres våpen. Jeg mener jentene i Beecrofts performancer, lik ”fembotsene”, distraherer publikum med sin fremtreden.¹⁰⁵ Målet mitt med å poengtere jentenes sexy fremtreden er ikke å fremstille jentenes seksuelle fremtoning som noe i for seg negativt. Det handler snarere om at selv om jentene i performancene kan fremstå som sexy, så kan de ikke avskrives som bare sexy. Det er gjennom en slik avskrivning at de feministiske tolkningene vektlegger performancenes glasur.

VB35 markerte en ny periode innen Beecrofts kunst hvor klærne og tilbehøret til jentene ble mer og mer eksklusivt, men samtidig mindre og mindre tilstedeværende. Selv om klærne ble mindre og mindre tilstedeværende fikk de en mer sentral rolle i kraft av at de ikke lengre ”bare” var klær, men designerklær. De fikk også en viktig rolle i kraft av at mindre og mindre klær på tynnere og tynnere modeller også kan betraktes som en mer og mer sexy performance.

Overflateglasur er viktig, men den er ikke alt. Min analyse av Beecrofts performancer er et forsøk på å betrakte performancene med et annet blick. Et blick som er verken distraheret av jentenes klær, nakne hud eller sexy fremtoning. Dette blikket betrakter overflaten i Beecrofts performancer som en videreføring av performancens fundament. I oppgaven min vurderes performancens visuelle uttrykk ut i fra sin helhet, hvor klærne og nakenheten forstås som en del av denne helheten. I denne helhetsvurderingen trekkes det en parallellen mellom jentenes utseende, performansen i sin helhet og de arkitektoniske omgivelsen performansen utspilles i. Helhetsvurderingen medfører en forflytting av kontekst hvor klærne og nakenheten tolkes som visuelle virkemidler satt utenfor den konteksten de ble gitt i forbindelse med *VB35* hvor jentene ”ble” modeller og klærne ”ble” moteklær. I min analyse settes de i en kontekst hvor klærne og nakenheten tolkes som en del av Beecrofts nedstrippede, homogene, minimalistiske og perfektjonistiske system og hvor nakenheten tolkes som den ultimate nedstrippede uniformering.¹⁰⁶

Beecroft har selv uttalt; ”I don’t make comment on the fashion world. I just use it.”¹⁰⁷ Et eksempel jeg mener er illustrerende for dette er performansen *VB47* (2001), fremført i Peggy Guggenheim samlingen i Venezia. Performansen bestod av omkring tjue jenter, hvit

¹⁰⁵ ”The work may seem frivolous initially, but the fashion and nudity prove to be a distraction.” Thurman, ”The Wolf at the Door”, 19.

¹⁰⁶ Denne måten å betrakte nakenheten legges også frem av Keith Seward i teksten ”Classic Cruelty”, ”Fashion is used by Beecroft not to individuate but to homogenize, and even nudity is exploited not as an expression of sexuality but rather as a way of reducing the models to an appearance of sameness — nudity is, after all, the original uniform.” Keith Seward, ”Classic Cruelty”, *Parkett*, no. 56 (1999): 100.

¹⁰⁷ Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 150.

hudfarge, kun ikledd høyhelte lyse sko og hatter. Skoene var designet av Alexander McQueen (1969) og hattene av Philip Treacy (1966), begge anerkjente designere. Rommet jentene stod i var ikke spesielt stort og jentene dekte nesten hele gulvets flate. I rommet de stod oppstilt i hang malerier av den italienske surrealisten Giorgio de Chirico(1888-1978). Hattene jentene i performansen var kledd i dekte jentenes ansikt og fikk hodene deres til å fremstå som hudfargede egg. Jentenes utseende kommuniserte slik med Chiricos figurer, ofte malt med eggeformede blanke ansikt. Jeg mener denne performansen viser hvordan Beecroft bruker moteverdenen i stedet for å kommentere den. Jentene i denne performansen er ikke kun modeller og hattene er ikke kun designeraccessoarer. I stedet får hattene og jentens nakne kropp jentene til å fremstå minimalistiske, lukkede og avskåret fra virkeligheten. De forsterket slik reglens effekt på jentene.

3.4. Et spørsmål om idealer

I kapittelet ”The Laboratory of Deficiency”, fra boken *The Aesthetic of Disengagement*, presenterer Christine Ross, professor ved kunsthistorie og kommunikasjonsstudier ved McGill- universitetet i Quebec, en tolkning av Beecrofts performanser med tangerende poeng med dem jeg presenterer i min analyse, så vel som med de tidligere nevnte tolkningene.¹⁰⁸

Ross tolker Beecrofts performanser i lys av teorier om moderne depresjon. Ross betrakter performansen som et laboratorium skapt i et gallerirom. I dette laboratoriet deltar individer i et eksperiment som tester dets reaksjoner og evner til å mestre en spesifikk stressende eller vanskelig situasjon, så vel som evne til å takle nederlag.¹⁰⁹ Min tolkning av Beecrofts performanser som liminale rom for bearbeiding av noe traumatisk, kan sammenlignes med Ross tolkning av performancene som laboratorier. Både Ross tolkning og min betrakter Beecrofts performanser som et rom mellom kunst og virkelighet som kan avdekke, mestringsstrategier hos dagens mennesker, og hvordan disse strategiene viser seg innen ulike sykdomsbilder og disses symptomer. Ross nevner i sin analyse relasjonen mellom depresjon og spiseforstyrrelser og trekker Beecrofts spiseforstyrrelser frem som et forsterkende og bekreftende argument i forhold til egen tolkning omhandlende depresjon,¹¹⁰ men det er depresjonens symptomer og språk hun vektlegger i sin analyse.¹¹¹ I motsetning til

¹⁰⁸ Ross, “The Laboratory of Deficiency”-

¹⁰⁹ Ibid., 63.

¹¹⁰ Relasjonen mellom spiseforstyrrelser og depresjon nevnes i flere bøker om spiseforstyrrelser, eksempelvis Rør, *Spiseforstyrrelser*, 16.

¹¹¹ Ross, “Laboratory of Deficiency”, 75.

min analyse som benytter den tematiske tolkningen av reglene for å diskutere både reglenes påvirkning på jentene som individer og reglene som formale virkemidler, diskuterer Ross reglene tematisk.

På lignende vis er Ross sin og min tolkning mer enn den nevnte øvrige litteraturen, opptatt av jentenes situasjon og det som foregår inne i selve performancens rom. Det indre rommet vi begge diskuterer skapes av reglene og vi vektlegger begge hvordan reglenes restriktive karakter skaper et stille og statisk uttrykk. Sentralt i begge tolkningene står også kollapsen i performansen. Forskjellen mellom tolkningene ligger i hva vi tolker reglene som, og dermed hvordan det stillestående uttrykket og kollapsen tolkes.

Ross tolker reglene i performancene som utfordringer. Utfordringene; som ikke snakk og ikke beveg deg, er i følge Ross refabrikkeringer av samfunnets krav til feminitet. Ross mener Beecrofts performanser kan vise oss hvordan kvinnen blir deprimert i sitt forsøk på å leve opp til ulike normer om feminitet.¹¹² Reglene kan imidlertid og tolkes som *restriksjoner* individet legger på seg selv, i mangel på grenser og mangelen på et ideal. Kampen i Beecrofts performanser kan tolkes som en kamp kjempet på en slagmark uten klare normer og idealer, den viser kampen om grensene.

Selv om Ross betrakter performancene ut i fra teorier omkring moderne depresjon stilles det i hennes tolkning, så vel som i de tidligere nevnte, et spørsmål om samfunnets krav til feminitet og hvordan dette kravet tolkes som påført jentene i performansen. I de ulike tolkningene vektlegges krav om å være sexy, gå med Gucci sko, ikke snakke eller å fremstå som ”bli-sett-på-het”. Til grunn for teorien om det maskuline blikk ligger det en tanke om at det finnes et kvinnelig ideal, i den sammenhengen som passiv ”bli-sett-på-het.” Til grunn for Ross sin tolkning ligger det og et syn på det feminine ideal som grunnleggende passivt; hun skal ikke snakke, hun skal ikke ta initiativ.

Til en viss grad står min tolkning av jentenes situasjon i et motsetningsforhold til slike tolkninger. De legger til grunn at det foreligger spesifikke krav til hvordan å være kvinne, en kvinnelig norm. Jeg tolker reglene som et resultat av at en kvinne i dag kan være alt, det er ikke lengre klare krav, hun må/kan velge selv. I *Den åpne kroppen* spør Solheim om det er mulig å si at vi i dag står overfor et bilde, eller en imaginasjon av en slags generalisert og altomfattende kvinnelighet, den gjennomseksualiserte ”mor/datter/hustru/hore- rollen” - den utbyttable kombinasjonskvinnen. Hun skriver at hvis så er tilfelle befinner vi oss kanskje i en moderne form for ”grenseløshet” som mangler sidestykke i kulturhistorien, hvor den

¹¹² Ibid., 63.

udifferensierte åpenhet er satt i system som vår tids kvinnebilde. Ikke lenger som sakralisert tabu - satt til side og forbudt - men som ”transgression” – som systematisk grensekrenkelse. Hun avslutter med å koble dette til anorektikeren og skriver at det i så fall kanskje ikke er så rart at anorektikeren blir vår tids kollektive symptom- som den som forsøker gjeninnsette ”jomfruen” i sin fortvilte jakt på grensemarkering.¹¹³

Jeg mener jentene kan leses i kontekst av dette spørsmålet. Jentene viser hvordan det i en situasjon med endeløse muligheter blir for mye å ta stilling til, og resultatet blir å trekke seg inn i seg selv. Feminisme handlet om frigjøring og om å sprengre grensene for feminine idealer. Jeg mener Beecrofts performancer, med utgangspunkt i Solheims refleksjoner, viser jenter som har for mange valg, og som derfor forsøker å gjeninnsette grenser gjennom å skape sine egne restriktive regler. Kroppen trenger definerte rammer og får dette gjennom regelen i performancen. Dette er en tilbakeholdende kamp, en regresjon som bryter med feminismens grensesprengende visjon og ofte ekspressive uttrykk. Forskjellen mellom Beecrofts performancer og feministisk performancekunst vil jeg diskutere videre i kapittel 4 under avsnittene om Beecrofts performancer og feministisk kunst på syttitallet.

Kapittel 4: Kroppslig kontroll

4.1. Et møte mellom kropp og regler

Sentralt i litteraturen om Beecrofts kunstnerskap står beskrivelsen av betrakterens gjennomgående følelser av ambivalens i møte med performancene. Hovedtendensen i litteraturen som foreligger i dag er å ”forklare” slike ambivalente følelser ut fra nittitallsfeminismens samtidige bruk av en feministisk agenda og kvinnediskriminerende elementer. Jeg mener ambivalensen og kan betraktes med utgangspunkt i en av Jeffrey Deitchs beskrivelser av Beecrofts arbeider som verken bilde, skulptur, performance eller virkelighet, men som noe midt mellom alle de nevnte. Han mener arbeidenes kompleksitet skaper en forvirret situasjon for betrakteren fordi betrakteren ikke vet om det som betraktes er konstruert eller virkelig.¹¹⁴ Jeg mener ambivalensen, dualiteten, eller det eventuelt forvirrede

¹¹³ Solheim, *Den åpne kroppen*, 78.

¹¹⁴”Vanessa Beecroft’s work is not painting or sculpture, not performance, and not real life. It is something in between. The viewers of her live events have the disconcerting experience of not really understanding whether

møtet mellom betrakter og verk Deitch beskriver her, kan forstås med utgangspunkt i samspillet, men og motsetningene som oppstår, mellom Beecrofts system og jentenes kropp. Jentene er virkelige, mens reglene er konstruert.

4.2. Militant presisjon

Ved performancenes start står jentene til Beecroft på rekke og rad nærmest urørlig. Ved hjelp av strenge visuelle rammer og regler omformer Beecroft en ansamling jenter til en hær av skulpturelle fusjoner mellom kunsthistoriens klassiske og samtidens populærkulturelle fremstillinger av menneskekroppen.

Gjennom en lignende kontroll og presisjon som den hærføreren utøver over sin hær, og maleren over sitt maleri, oppnår Beecroft ved hjelp av regler et uttrykk, som ligner det som er karakteristisk for formalistisk maleri, militant estetikk og klassisk malerisk komposisjon.¹¹⁵ Referanser til militant estetikk og den klassiske kunsten viser seg ikke kun i bruken av regler og system, men også i hvordan kroppen i de tidligere nevnte praksisene og Beecrofts performancer er hovedarenaen hvor denne kontrollen projiseres.

Et sentralt poeng i min behandling av denne parallellen er hvordan Beecroft ved å bruke den levende kroppen i sine performancer, og ikke maling, leire eller marmor, i lengden ikke lykkes med å projisere en kontrollert fasade. Performancene til Beecroft kan slik vise kroppens vanskeligheter med å projisere denne kontrollerte fasaden, og bruken av de samme virkemidlene som klassisk og formalistisk kunst må derfor sies å inneha en grunnleggende forskjellig funksjon i Beecrofts arbeider.

Beecroft har ved flere anledninger omtalt jentene som en hær.¹¹⁶ I *VB45*, en av Beecrofts mest militante og stramme komposisjoner, var alle jentene kun ikledd lårhøye sorte skinnstøvletter, alle hadde hvit hud og blondt hår og stod stramt oppstilt på rad og rekke i et kjølig, hangarlignende landskap i Wien Kunsthall. Samlet fremstod performansen som en

what they are experiencing is artificial or real.”, Jeffrey Deitch, essay i *Form Follows Fiction*, red. Jeffrey Deitch (Milano: Charta, 2002).

¹¹⁵”In inspiration her work is essentially classical. Nude and semi-nude females, shorn of any trappings that might express their individuality, contractually obliged to remain as silent and immobile as possible, posed vertically and arranged in a group composition on a horizontal plane — the sum effect is something like a painting by Poussin ... “, Seward, “Classic Cruelty”, 99.

¹¹⁶Den militante siden ved Beecrofts performancer har tidligere blitt kommentert av Seward i ”Classic Cruelty”: ”Beecroft frequently refers to her girls as an "army," thus implicitly positioning herself as commander or general. However, the entire emphasis of this pseudo-militarism is not on violence or bellicosity but on control. Her army of girls is not Amazonian, and her model "soldiers" hardly seem ready for combat. Instead, their militarism consists in homogeneity, uniformity, and ability to follow rules. It is not the fighting but the formation that appeals to Beecroft.”, *ibid.*, 100.

fusjon mellom kvinnene i Helmut Newtons fotografier, Leni Riefenstahls filmer, renessansekompisjoner og Qin Shi Huangs terrakottakrigere i Xiang i Kina. En fellesbetegnelse for alle referansene er den stiliserte kroppen og det kontrollerte uttrykket.

Jentene i performancene til Beecroft blir malt med kroppssminke og kledd opp i identiske antrekk som sletter deres individuelle og ”menneskelige” trekk og forsterker det homogene, stillestående og skulpturelle preget. Dette gir jentene i Beecrofts performanser en fremtoning som minner om det stivnede og statiske uttrykket til terrakottakrigrerne. Jentene i Beecrofts performanser og terrakottakrigrerne er ”beordret” av sine hærførere til å stå på stedet hvil, de er hærer på hold. Det har imidlertid vist seg å ikke være like lett å holde orden i rekkene i Beecrofts performanser som i Qin Shi Huangs hær, hvor soldatenes positurer ble låst i sin form da leiren tørket. For å oppnå et lignende statisk uttrykk har Beecroft brakt inn regler for å oppnå kontroll. Reglene bringer inn et nytt referansepunkt i performancene, referansene til det militante ligger ikke bare på det visuelle planet gjennom militante oppstillinger og uniformitet, men også på det praktiske og psykologiske planet. Gjennom Beecrofts bruk av regler og kontroll ser ikke bare jentene ut som en hær, de tar også ordre som en hær.

Beecroft har gjort to eksplisitt militære performanser, *VB39* og *VB42* (begge fra 2000). En sammenligning mellom disse to og de øvrige performancene viser reglenes sentrale rolle i performancene. Begge prosjektene var samarbeid med det amerikanske forsvaret og resulterte i performanser som viste uniformerte soldater fra den amerikanske hær. Ved å anvende menn i *VB39* og *VB42* brøt Beecroft tilsynelatende med mønsteret hun hadde fulgt i sin tidligere performanceproduksjon. Alle de andre performancene hadde involvert jenter, noe Beecroft har uttalt er avgjørende for hennes identifikasjon med performancene. Jeg vil hevde at performancene med de uniformerte soldatene likevel ikke fremstår som spesielt avvikende sammenlignet med den resterende produksjonen, dette til tross for det tilsynelatende klare bruddet med Beecrofts øvrige performanceproduksjon.¹¹⁷

Den mest umiddelbare likheten mellom *VB39* og *VB42* og den resterende produksjonen, er den påfallende visuelle likheten som ligger i performancenes uniformitet og militante formasjon. Den viktigste årsaken er likevel reglene. Beecroft har uttalt at *VB39* og *VB42* ikke handler om menn, men om kontroll og regler. Hun beskriver reglene som

¹¹⁷ Likheten mellom *VB39*, *VB42* og de resterende performansen er kommentert tidligere, men da og ut i fra begrepet om det maskuline blikk: ”Until now, Vanessa Beecroft’s performance-instrument-of-choice has been the female body. But his time, the artist has switched the current of the gaze: Filling the role of the to-be-looked-at with men. ... In this strangely unspectacular masculine display, Beecroft seemed to be completing the latter part of Laura Mulveys maxime that women are objects of the gaze, men are not.”, Norman Bryson, ”US Navy Seals”, *Parkett* nr.56, (1999): 78-79.

fundamentale for performancene hennes så vel som for militæret. Uten reglene faller jentene sammen, uten regler hadde ikke militæret eksistert.¹¹⁸ Denne uttalelsen forsterker min påstand om at det er reglene som er fellesnevneren og kjernen i Beecrofts performanceproduksjon. I kraft av å lage en performance som tilsynelatende fremstår som et systembrudd, kommer snarere sammenhengen mellom samtlige performanser enda tydeligere frem: reglene er det fundamentale. Beecroft kan identifisere seg med jentene i performansen fordi hun kan identifisere seg med situasjonen deres, men hun kan også identifisere seg med soldatene i en hær fordi kontrollen de utøver over seg selv ligner den jentene i performancene underlegges.

I militæret mottar soldatene ordre fra sin overkommanderende, og dette reduserer i stor grad dilemmaet tilknyttet valg. Beecroft inntar en lignende posisjon ovenfor jentene. Hun er deres overkommanderende, jentene er hennes underordnede. Reglene hun pålegger dem utgjør fundamentet for deres tilværelse så lenge performansen varer. Denne strategien har paralleller til strategien den spiseforstyrrede anvender i sitt liv. Reglene i den spiseforstyrredes sykdomsbilde er fundamentale fordi de skaper en følelse av kontroll og innsetter grenser der grenser sårt trengs.¹¹⁹ Med utgangspunkt i den tidligere nevnte relasjonen mellom jentene og Beecroft kan reglene hun påfører dem tolkes som det hun selv ønsker, kontroll.

Likheten mellom spiseforstyrrelsens symptomer og et militant forsvarsverk trekkes frem av Skårderud og Solheim i deres beskrivelser av spiseforstyrrelsen som lidelse. Begge bruker krigsretorikk i sin omtale av lidelsen og anvender begreper som kamp, grenseoverskridelser, forsvarsverk, forræderi, invasjon og okkupasjon. Solheim omtaler invasjonen som en av spiseforstyrrelsens mest dekkende metaforer og krigsmetaforer som en velegnet lignelse fordi anoreksi så åpenbart er en krigstilstand der det står om livet.¹²⁰ I Beecrofts performanser har reglene en lignende grensesettende og kontrollerende funksjon, de er jentenes forsvarsverk.

4.3. Rutenettet, en retrett fra virkeligheten

Beecroft anvendelse av stramme militante oppstillinger gir performancene strukturen til et rutenett. I *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* trekker Rosalind Krauss frem rutenettet som den emblematiske strukturen for den modernistiske ambisjonen innenfor den visuelle kunsten siden tidlig på nittenhundretallet og skriver: "[T]he grid

¹¹⁸ Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 144.

¹¹⁹ Skårderud, *Uro*, 27.

¹²⁰ Solheim, *Den åpne kroppen*, 108.

announces ... modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse."¹²¹

Rutenettet beskrives av Krauss som "flattened, geometricized, ordered, antinatural, antimimetical, antireal", som kunst slik kunsten ser ut når den snur ryggen til naturen.¹²² Rutenettet kommer klarest til uttrykk i det modernistiske maleriet, som i maleriene til Piet Mondrian (1872-1944), men Krauss finner det også i nyere eksempler, som i modulene til Sol LeWitt og arkitekturen til Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Krauss sine beskrivelser av rutenettet oppsummerer på mange måter reglens funksjon i performansen. Reglene flater ut performansen, de ordner og geometriserer den, rensker den for lyd og medfører en begrenset narrasjon. Karakteristisk for rutenettet er også hvordan det skaper skiller, men samtidig et helhetlig felt der de interne relasjonene er underordnet det helhetlige uttrykket. I Mondrians karakteristiske malerier skaper rutenettet skiller mellom de ulike fargefeltene i maleriet. På lignende vis vil jeg hevde Beecroft skiller jentene fra hverandre og fra publikum med regler. I svært ulik forstand, men likevel på lignende vis, skaper reglene i performancene, lik de rette strekene i et rutenett, grenser, oversiktighet og renhet.

Reglene kan og tolkes som det elementet i performansen som representerer det ikke-naturlige og det uvirkelige. Krauss skriver: "In the flatness that results from the coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of the single surface."¹²³ Reglene i performancene transformerer jentene til noe tilsynelatende mindre naturlig, levende og organisk enn det de er. Reglene representerer også grensene mellom jentene og virkeligheten utenfor performansens grenser.

I sin behandling av rutenettet skisserer Krauss to ulike måter å tolke det, en sentrifugal og en sentripetal. Den sentrifugale tolkningen har likhetstrekk med min tolkning av hvordan reglene fungerer i performancene. I den sentrifugale tolkningen av rutenettet, representerer rutenettet alt som separerer kunstverket fra verden og fra andre objekter.¹²⁴ I Beecrofts performanser fungerer reglene som et rutenett som skiller jentene fra publikum og resten av verden.

De klare, strenge linjene i Beecrofts performanser har blitt diskutert i forhold til renessansens bruk av perspektiv. Krauss nevner perspektivet til Leonardo da Vinci (1452-

¹²¹ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986), 9.

¹²² "It is what art looks like when it turns its back on nature.", *ibid.*, 9.

¹²³ *Ibid.*, 9.

¹²⁴ "Centrifugal reading of the grid, the grid is, in relation to *this* reading a *re*-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from other objects.", *ibid.*, 18-19.

1519) og Paolo Uccello (1397-1475), som tidlige eksempler på rutenett i kunsten, men for å skille mellom perspektivet og rutenettet påpeker hun at rutenettet ikke tegner opp et kart over et rom, eller et landskap, eller en gruppe personer, slik perspektivet gjør.¹²⁵ Perspektivet var "the science of the real", rutenettet beskriver hun som "the withdrawal from it".¹²⁶ Til en viss grad fungerer rutenettstrukturen og reglene i Beecrofts performancer lik det rutenettet Krauss beskriver, men jentenes tilstedeværelse i performansen gir et uttrykk som kan minne om renessansekomposisjoner.

Jeg vil hevde samspillet mellom performancens opprinnelige struktur og jentenes kropper plasserer deres formale uttrykk et sted mellom renessansemaleriets perspektivet og det modernistiske rutenettet. Jentenes homogene og nedstrippede fremtoning gjør det mulig, innledningsvis, å lese dem som koordinater i et rutenett, men i motsetning til i et tradisjonelt rutenett, er jentene i performancene bevegelige koordinater. Når jentene bryter reglene, beveger seg vekk fra sine angitte koordinater og plasserer seg fritt rundt i rutenettet, brytes geometrien i større og større grad, inntil den opprinnelige strukturen nesten ikke er mulig å skimte lengre. Gjennom denne prosessen blir jentene også mer og mer synlige som mennesker og blir derfor vanskeligere å tolke som koordinater i et rutenett. Performancene fremstår da mer som bevegelige komposisjoner, hvor perspektivets rutenettsskisse fremdeles så vidt kan skimtes bak figurene.

I Beecrofts performancer kan det hevdes at renessansemaleriets kropp og perspektiv iscenesettes "live". Jentene blir figurer i en levende renessansekomposisjon hvor reglene har lignende funksjoner som perspektivreglene i et renessansemaleri. Hos Beecroft er figurene, lik i et renessansemaleri, med på å skape perspektiv og komposisjon med lignende harmoni og balanse. Dette uttrykket har også visuelle likheter med militante formasjoner.

I "Less is More", skrevet av Jennifer Allen for *Artforum* i forbindelse med *VB55*, belyses parallellen mellom det klassiske og det militante i Beecrofts performancer gjennom en ordveksling mellom Beecroft og en journalist.¹²⁷ Journalisten beskylder Beecroft for å referere til italiensk fascisme. Beecroft svarer ved å nekte for en sammenheng mellom performancens regler og formasjon og fascismen i Italia. Hun trekker i stede frem renessansen, modellen og "the nude" som referanser.¹²⁸ Beecrofts uttalelse, så vel som journalistens, støttes delvis i artikkelen "Classic Cruelty" der Keith Seward hevder det er

¹²⁵ "Unlike the perspective, the grid does not map the space of a room or a landscape or a group of figures onto the surface of a painting. Indeed, if it maps anything, it maps the surface of the painting it self.", *ibid.*, 10.

¹²⁶ *Ibid.*, 10.

¹²⁷ Jennifer Allen, "Less is More", *Artforum*, 14. april.2005, <http://www.artforum.com/diary/id=8754>.

¹²⁸ *Ibid.*

renessansens kontrollerte komposisjoner, militante formasjoner og kontroll, ikke militæret og kamp i seg selv, som interesserer Beecroft.¹²⁹

I Beecrofts uttrykk kombineres noe av det kjølige og kontrollerte ved det militante med det klassiske og dens fremstilling av den avkledde, idealiserte og stiliserte kroppen. Dette perfektioneres i en ren komposisjon. Jeg vil hevde det i stor grad er Beecrofts identifisering med det rene som også er utgangspunktet for parallellene til det modernistiske maleriet.

4.4. Regler, mer enn kompositorisk teknikk

Uttrykket i Beecrofts performancer endrer seg i løpet av performancens varighet. I kraft av endringen viser performancene hvordan reglene som fremstår som uskyldige kompositoriske teknikker i et maleri får andre konsekvenser når det er komponert med levende mennesker som materiale. Selv om reglene kan skape renessanselignende komposisjoner, er Beecrofts jenter ikke et maleri, de kan fremstå som malte, men de er det ikke. Seward har påpekt dette ved å beskrive det som først fremstår som klassisisme i Beecrofts performancer, som et element som etter hvert oppleves som avpersonalisering og undertrykkelse, hvor matematisk proporsjonsteknikk avsløres som anorektiske korsetter.¹³⁰

Beecrofts valg om å tvinge jentene inn i ”korsett” er en tilsynelatende brutal handling. Situasjonen jentene utsettes for har blitt omtalt som tortur og aktivister som har infiltrert performancene har lagt vekt på det umenneskelige ved situasjonen.¹³¹ Utfordringen det innebærer å delta i en Beecroft-performance støttes også av uttalelsene til flere av jentene som har deltatt.¹³²

Reglene er unektelig den delen ved performansen som utgjør den største utfordringen for jentene. Jeg argumenterer likevel for at hvis reglenes funksjon i performancene sammenlignes med reglenes funksjon i sykdomsbildet til mennesker med spiseforstyrrelser, så kan reglenes karakter tolkes annerledes. De kan betraktes som ikke kun krenkende og utfordrende, men også frigjørende og nødvendige.

Situasjonen jentene stilles overfor i performancene kan i utgangspunktet karakteriseres som en åpen og grenseløs situasjon. Med dette siktes det til de uendelige mulighetene,

¹²⁹ Seward, ”Classic Cruelty”, 99-100.

¹³⁰ ”What appears as classicism in the first case becomes depersonalization and suppression of individuality in the second. The mathematical techniques of proportion utilized in the first case-the golden mean and ”the rule of three”- becomes svelteness and girdles in the second.”, Seward, Ibid., 99-100.

¹³¹ I 2001 infiltrerte et Los Angeles basert femininstisk kunst kollektiv, Toxic Titties, Beecrofts performance *VB46* på Gagosian Gallery for å avdekke det som foregår bak kulissene i forbindelse med performancene. De dokumentere sitt møte med performansen. Doyle, ”White Sex: Vaginal Davis Does Vanessa Beecroft”, 133.

¹³² ”Vanessa Beecrofts *VB55*”, Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=6rRIZ4866fM>.

retningene og uttrykkene performansen potensielt kan ta og som performansen som en situasjon åpner opp for. Uten Beecrofts ordre til jentene om å følge reglene gjennom performansen, hadde verket bestått av et utgangspunkt av jenter utstilt foran et publikum med en åpen fortsettelse. Jentene hadde da selv blitt ansvarlig for eget, så vel som performancens uttrykk. Valgene deres ville blitt definerende for dem selv så vel som for helheten.

Det kan her trekkes en parallell til Skårderud sine refleksjoner om individet i møte med en tiltagende grenseløs virkelighet. Han skriver at med økt frihet og kompleksitet blir valget viktig, men usikkerheten er og sentral. Skal individet overleve psykisk, må det redusere kompleksiteten.¹³³ Reglene i performansen kan tolkes som et forsøk på å redusere kompleksitet og ta vekk usikkerheten knyttet til valget. Jentene i performancene er fritatt gjennom å bli fratatt muligheten til å ta stilling til definerende valg. Betraktes reglene fra denne vinkelen får de en mer positiv side.

Reglene har imidlertid også en bakside: de er vanskelig å følge over tid og jentene gir til slutt opp, og med dette også grensene til den tilsynelatende solide fasaden. Judith Thurman har tidligere kommentert denne bakside ved Beecrofts performanser og kobler den til spiseforstyrrelsen som lidelse. Hun skriver det er noe krevende, robotisk, og straffende med bulimi som Beecroft lykkes i å fange i sine performanser og omtaler den grusomme siden ved performansen derfor som essensiell i relasjonen mellom Beecrofts performanser og spiseforstyrrelser.¹³⁴

Kontrollen og reglene i performancene kan sies å ha doble fortegn. Reglene jentene er underlagt er både en vold mot dem men også en vold for dem. En grunnleggende tanke hos Solheim og Skårderud er hvordan det grenseløse oppleves av individet, og spesielt av individets kropp, som noe negativt, og hvordan spiseforstyrrelsen selv med sine klart negative konsekvenser, opprinnelig er en redningsmekanisme og en mestringsstrategi hos den spiseforstyrrede. Den spiseforstyrrede har vanskeligheter med å beskytte sitt eget subjekt mot det sosiale og lukker derfor kroppen rundt seg som et festningsverk.¹³⁵ Situasjonen til jentene i Beecrofts performanser kan tolkes som denne rettetten. De velger den ikke selv, men Beecroft tvinger dem inn i den ved hjelp av streng koreografi. Reglene skaper et indre rom som publikum ikke har mulighet til å gå inn i. I utvidet grad kan Solheims beskrivelse av spiseforstyrrelsen brukes for å beskrive situasjonen som oppstår for jentene: det settes grenser

¹³³Skårderud, *Uro*, 88.

¹³⁴ Judith Thurman sitert i Matt Dellinger, "Reckless perfectionism: Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness", <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorker.pdf>.

¹³⁵ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 34.

i en situasjon som oppleves grenseløs og åpen, vold binder vold og dette skaper igjen et sakralt rom som er jentenes eget.¹³⁶

I Beecrofts performancer møter jentenes kropper et system med paralleller til den spiseforstyrredes regler, forkledd som militarisme, rutenett og kompositoriske renessanseteknikker. Til sammen skapes en fasade som opprettholdes ved hjelp av kroppslig kontroll. Beecrofts performancer kan gjennom dette møtet si noe om den levende kroppens vansker med å projisere denne kontrollerte overflaten.

4.5. Beecrofts formalisme, et bruddet med kroppskunstens potensial

Til nå har jeg vektlagt elementer ved Beecrofts performancer som knytter henne til en klassisk og formalistisk kunsttradisjon. Beecrofts bruk av formalistiske elementer og strikte regler plasserer performancene i et motsetningsforhold til den kroppskunst- og performancetradisjonen hun vanligvis kobles opp mot. Slik kunst har tradisjonelt blitt tolket som mer ekspressiv. Forskjellene mellom Beecrofts performancer og tidlig kroppskunst og performancekunst viser seg eksplisitt i en sammenligning av hvordan jeg tolker Beecroft og kroppskunstens potensial, slik det blir diskutert av Amelia Jones i *Body Art / Performing the Subject*.¹³⁷

Potensialet Jones ser i kroppskunsten er dens radikale reforhandling av tolkningsstrukturene som former vår forståelse av visuell kultur og hvordan denne kunsten kan destabilisere strukturene for konvensjonell kunsthistorie og kunstkritikk. Jones trekker først frem kunstnerens bruk av egen kropp i kunstverket, og deretter kunstverkets forhold til publikum. Jones mener kunstnerens bruk av egen kropp bidrar til å avhengsele de dype strukturene og antagelsene som ligger i den formalistiske kunstevalueringsmetoden og skriver: ”Bodyart is specifically antiformalist in impulse, opening up the circuits of desire informing artistic production and reception.”¹³⁸

Jones trekker som eksempel frem hvordan Carolee Schneemann (1939) i *Interior Scroll* (1975) kompromitterer myten omkring en desinteressert kunsthistorie og kunstkritikk ved å bruke egen kropp og forholde seg til publikum slik hun gjorde. For Jones er det viktig at Schneemanns tilnærming bryter med den distanserende effekten som ligger til grunn for modernistisk praksis. Jones trekker også frem et utsagn der Schneemann sier at hennes arbeid

¹³⁶ Solheim parafrasert i Skårderud, *Uro*, 26.

¹³⁷ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1998).

¹³⁸ *Ibid.*, 5.

handler om å kutte gjennom den idealiserte, hovedsaklig mannlige, mytologi om det ”abstrakte selvet” eller det ”selvoppfunne selvet” eventuelt verket, hvor den mannlige kunstneren opprettholder makt og distanse over situasjonen.¹³⁹

Beecroft har omtalt performancene som analogier av seg selv, men opererer likevel med en distanse til verket ved ikke å delta. I stedet inntar hun rollen som kontrollerende regissør, og dette gir henne en distansert kontroll og en posisjon i forhold til verkene sine som tradisjonelt blir oppfattet som ”maskulin.” Performancene kan derfor ikke sammenlignes med det antiformalistiske potensialet Jones ser i kunstpraksiser som eksempelvis Schneemanns. Den formalistiske siden ved Beecrofts performancer kommer klarest frem i dokumentasjonsmaterialet som bærer preg av et klart prioritert perspektiv.

På spørsmål om hvordan hun forholder seg til kroppskunst har Beecroft uttalt at arbeidene hennes uttrykker kroppens individualitet og ekspressivitet og at det nok er dette som er grunnen til at performancene relateres til kroppskunst. Forskjellen mellom kroppskunsten og hennes praksis sier hun ligger i at hennes interesse for kroppens individualitet og ekspressivitet kun er visuell, om tilstedeværende overhode.¹⁴⁰

Beecroft har også uttalt hun har vanskelig for å forholde seg til performansen på grunn av dens virkelighet.¹⁴¹ Jeg vil hevde reglene og de øvrige virkemidlene Beecroft bruker, er midler for å unngå individualitet, ekspressivitet og som tidligere argumentert, distansere verket og jentene fra virkeligheten. Det ”virkelige” synes likevel uunngåelig siden jentene er virkelige, levende mennesker. Reglene i performancene har alltid blitt brutt, og dette skyldes svakheter i materialet. Performancenes ekspressive og individuelle sider kommer til uttrykk på grunn av jentenes menneskelighet. I Beecrofts performancer kan dette betraktes som en svakhet.

Min tolkning er som tidligere nevnt ikke en ren formalistisk tolkning av Beecrofts performancer, men vektlegger hvordan det subjektivt narrative og ekspressive ved performancene resulterer i et formalistisk uttrykk. Beecrofts kunst befinner seg et sted mellom formalisme og det subjektivt narrative, og Beecroft regisserer performancene med en kontrollert distanse samtidig som hun er subjektivt involvert ved at jentene er stand-ins for henne selv og hennes egne problemer. I performansen resulterer dette i et uttrykk påvirket av to krefter, Beecrofts regler og jentenes kropp. Det kroppslige og subjektive aspektet er derfor ikke til å komme utenom i en tolkning av performancene til Beecroft.

¹³⁹ Carolee Schneemann sitert i *ibid.*, 5.

¹⁴⁰ Beecroft sitert i Gerald Matt, ”Vanessa Beecroft”, i Gerald Matt, red. *Interviews* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007).

¹⁴¹ ”I can not deal with the reality of it”, Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 137.

4.6. En videreføring av og et brudd med kroppen i tidlig performancekunst

Kroppen og dens muligheter og begrensninger spiller en viktig rolle i Beecrofts kroppslige drama som utfordrer jentenes evne til å opprettholde performancens strenge rammer og regler over tid. Tidsperspektivet gir, kombinert med Beecrofts regler, utholdenhet og utmattelse en viktig rolle i performancenes visuelle så vel som psykologiske uttrykk. En lignende tilnærming til kroppen og dens fysiske muligheter og begrensninger har eksistert innen performancekunsten siden uttrykket etablerte seg på 1960 og 70-tallet. Flere eksempler er å finne hos Marina Abramović, som fra tidlig på 1970-tallet har fremført performanser hvor hun utfordrer kroppens grenser. Et tidlig eksempel er *Rythm 10* (1973) der hun kuttet seg selv i fingrene med kniver.

Beecroft viderefører enkelte ideer som ble introdusert i 70-tallets performancekunst, og enkelte av karakteristikkene til denne kunsten er også gjeldene for hennes performanser. Samtidig er hun en del av en generasjon hvor performance som kunstnerisk uttrykk allerede er etablert i kunstdiskursen, og hun har derfor ikke den samme motivasjonen for å anvende uttrykket.¹⁴² Jeg vil også hevde Beecroft har en annen motivasjon for å bruke kroppen slik hun gjør, enn det kunstnere fra perioden på 70-tallet ofte hevdes å ha. Forskjellen på motivasjonsnivå kan sees i sammenheng med de ulike samfunnskontekstene arbeidene vokste ut i fra.

I både Beecrofts kunst og i performancekunsten fra 1960- og 70-tallet spiller sinnet og kroppens uløselige samspill en sentral rolle. Beecrofts ”selv”, som utgjør deler av utgangspunktet for min analyse av reglene, og samfunnskonteksten dette selvet eksisterer innenfor, er annerledes enn konteksten på 60- og 70-tallet. Kroppene er derfor også annerledes, og de portretteres dermed forskjellig i de ulike periodene. Fenomenologiske tanker om at mennesket alltid opplever verden gjennom kroppen har vært viktig i forståelsen av performancekunst, og er også relevant i forhold til Beecrofts kunst.

I artikkelen ”Kropper som lager mening: Om kroppen som kunstnerisk medium i tidlig performance- og videokunst”, gitt ut i forbindelse med utstillingen *Phenomenal Bodies- Fenomenale Kropper* ved Drammen museum i 2002, diskuterer Åsmund Thorkildsen flere elementer som er relevante i forhold til hvilket selv og hvilke kropper det er man møter i

¹⁴² Beecroft har selv uttrykket det slik; ”What the performances of the 1970s did is to allow me today to use the media without having to establish its language.”, *ibid.*, 130.

Beecrofts performanser.¹⁴³ For å forstå hva slags kropper og selv man møter i den tidlige performancekunsten vektlegger Thorkildsen fenomenologien og innflytelsen fra den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys bok *The Structure of Behavior*.¹⁴⁴ Fenomenologien sitt hovedanliggende, i hvert fall slik dette ble utarbeidet av Merleau-Ponty, var å komme bort fra den klassiske forståelsen av mennesket som delt i to selvstendige substanser, sinn/sjel og kropp. Merleau-Ponty tok utgangspunkt i at menneskets forståelse av verden er grunnet i kroppens erfaring av egne omgivelser eller situasjon. Mennesker opplever verden gjennom kroppen. Et vesentlig aspekt ved fenomenologien er derfor at det i de biologiske strukturer og det kroppslige apparat ligger sterke føringer for menneskers adferd, erkjennelse og valgmuligheter.¹⁴⁵

Thorkildsen vektlegger at tidlig performancekunst kom til i en periode da man beveget seg bort fra et samfunn som hadde lagt strenge regler for menneskets bevegelser, føringer av kroppen og antrekk. Kroppen ble forstått som å ha vært undertrykt både sosialt og kunstnerisk som et resultat av det borgerlige samfunns "skikk og bruk". Billedkunsten var først og fremst ment for øyet, og kanskje særlig det indre, og sinnet, og samtidig kunne man ikke vise den nakne kroppen eller la kroppen uttrykke seg fritt for konvensjoner i det sosiale rommet.¹⁴⁶ På 1960-tallet skjedde det en endring og kroppens nakenhet, bevegelse og drifter ble frigjort. I stedet for rett rygg, brystkasse ut, haken inn og senkede blikk, ble det i denne kunsten gitt en innføring i kroppen og menneskets grunnleggende, primitive og usensurerte måter å bevege seg og te seg på.¹⁴⁷ Dette kom spesielt tydelig til uttrykk innen feministisk performancekunst.

Med samfunnsendringene etter annen verdenskrig kom det en frigjøring av seksualiteten og kvinner fikk mulighet til friere utfoldelse enn før. Video- og performancekunst gikk umiddelbart forut for den nye livsstilen.¹⁴⁸ Karakteristisk for periodens kvinnelige performancekunst var kunstnerens fysiske tilstedeværelse i eget verk, bruk av egen kropp og eget kjønn i kunstnerisk praksis. I den feministiske kunstpraksisen ble

¹⁴³ Åsmund Thorkildsen, "Kropper som lager mening: Om kroppen som kunstneriskmedium i tidlig performance- og videokunst" i *Phenomenal Bodies- Fenomenale Kropper* (Drammen: Ranheim Trykk AS, 2002).

¹⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1983).

¹⁴⁵ Åsmund Thorkildsen, "Phenomenal Bodies- Fenomenale kropper". *Drammens museum*.
http://www.drammens.museum.no/dm/utstillinger/skiftende_utstillinger/2002.

¹⁴⁶ Thorkildsen "Kropper som lager mening", 12-14.

¹⁴⁷ Thorkildsen "Phenomenal bodies- Fenomenale kropper".

¹⁴⁸ Ibid.,

det også etablert en egen kvinnelig estetikk bestående av bløte, sarte og transparente materialer. Sirkelen var en særlig anvendt form.¹⁴⁹

Beecrofts performancer følger i tradisjonen etter denne periodens feministiske performancekunst, men bryter med dens estetikk og fremstilling av kroppen. Kroppene i performancene til Beecrofts fremstilles verken som bløte eller sarte. Tvert i mot stilles de opp i stive kvadratiske formasjoner, og performancene fremstår som kjøligere, mer regisserte og mer distanserte enn mye tidlig performanckunst.

Kontrasten mellom Beecrofts performancer og tidlig kroppsbasert performancekunst kommer klart frem i en sammenligning mellom Beecrofts praksis og Schneemanns *Meat Joy* (1964). Både Beecrofts performancer og Schneemanns *MeatJoy* er gruppeperformancer som inkluderer nakne kropp, men uttrykkene er fundamentalt ulike. I *MeatJoy* vises lekne og usensurert kropp som slenges frem og tilbake og oppå hverandre og det grises med mat og maling. Det er veldig lite søl i Beecrofts performancer, verken når det kommer til kropp eller til mat, her hersker orden og kontroll.¹⁵⁰ Det er en tydelig forskjell mellom det grensesprengende og kaotiske uttrykket i Schneemanns *MeatJoy* og de rene og kontrollerte komposisjonene i Beecrofts performancer. Jeg mener forskjellen i uttrykk og ulikheten i fremstillingen av kroppen kan spores tilbake til verkenes ulike samfunnskontekster.

Samfunnskonteksten som beskrives som inspirasjon og utgangspunkt for 60 og 70-tallets kunstnere er en helt annen enn den konteksten Beecroft jobber ut i fra i dag. Friheten som skildres i avsnittet til Thorkildsen har fått nye konsekvenser. Skårderud beskriver dagens samfunn som en flytende tilstand med hurtig nedbryting og nedtrapping av alle grenser som leder til en reformulering av selvet gjennom kroppens rammeverk. Kroppen gråter derfor når konvensjonens beskyttelse forsvinner.¹⁵¹ Dagens kropp svarer ikke lengre samfunnets åpenhet og mindre tydelige konvensjoner med å feire, men med å pålegge seg selv rammer og grenser.

I Beecrofts performancer portretteres den sørgende kroppen, ikke den feirende kroppen som beskrives av Thorkildsen i 60 og 70-tallets performancekunst. Beecroft gir ikke en innføring i den primitive og usensurerte kroppen, men den kontrollerte kroppen. Den rake ryggen og det senkede blikket er tilbake, men denne gangen er det ikke samfunnet som

¹⁴⁹ Sanne Kofod Olsen, "En historie for halvferdserne, en teori for halvfemserne: feministisk påvirkninger af nutidig kunst", i *Kunsteori: En antologi*, red. Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (København: Borgens Forlag, 1999), 104.

¹⁵⁰ VB52 (2003) er den eneste av performancene fra perioden jeg behandler som har inneholdt mat. I performansen var jentene plassert rundt et stort gjennomsiktig bord med ulike skåler med ulik mat. Maten var inndelt etter farge og jentene hadde på seg klær i samme farger som maten. Jentene fikk beskjed om å spise maten. "Måltidet" varte i flere timer og var kontrollert og stille.

¹⁵¹ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 50.

pålegger kroppen regler, det er individet som legger dem på seg selv. Sykdommen til den spiseforstyrrede svarer til samfunnets karakter og kommer til uttrykk i Beecrofts performancer.

Det kan her trekkes en parallell til Merleau-Pontys måte å betrakte sykdommen og dens symptomers relasjon til samfunnet. Berømte sykdomstilfeller fikk en viktig plass i Merleau-Ponty fremstilling fordi forskjellen mellom det normale og det patologiske kaster lys over den eksistensielle relasjon.¹⁵² Merleau-Ponty er inne på at mentale lidelser kan tilskrives ubalanse i strukturer i miljøet som omgir individet. Symptomer er en organismes svar på et spørsmål fra miljøet, og oversikten over symptomer vil derfor variere med hvilke spørsmål som blir stilt til organismen.¹⁵³

Thorkildsen skriver at koblingen Merleau-Ponty gjør mellom psykiatriske lidelser og psykiske problemer og uklårheter i de strukturer som innskriver kroppssubjektet i verden, kan bidra til å tolke performancekunsten som bevisstgjøring og som terapi, som en klassisk kunstnerisk renselse.¹⁵⁴ Refleksjonene Thorkildsen gjør seg om performancekunsten som terapi og bevisstgjøring, og måten han betrakter påvirkningen fra fenomenologien på kunstnerne, har klare paralleller til hvordan jeg betrakter Beecrofts performanceproduksjon.

4.7. Den stille tilstedeværelsen av en annen person

I motsetning til den tidligere nevnte performancekunsten er Beecrofts performancer konstruert på en måte som avviser direkte interaksjon. Publikum og jentene er ikke tillatt å interagere med hverandre, men de er likevel tilstede i rommet samtidig. Jeg mener Beecrofts stille, statiske konstruksjoner kan tolkes som minimalistiske objekter, eller som det Michael Fried i essayet "Art and Objecthood" kritiserte det minimalistiske objektet for å fremstå som den stille tilstedeværelsen av en annen person.¹⁵⁵

Beecroft bruker performance som sin primære uttrykksform, men har minimalismens prinsipper som sin formale basis.¹⁵⁶ Dette minimale uttrykket i Beecrofts performancer

¹⁵² Dag Østerberg, Innledning til *Kroppens fenomenologi*, av Maurice Merleau-Ponty, overs. av Bjørn Nake, (Oslo:Pax Forlag A/S 1994), viii.

¹⁵³ Merleau-Ponty fritt oversatt i Thorkildsen, "Kropper som lager mening", 15.

¹⁵⁴ Ibid., 15.

¹⁵⁵ Michael Fried, "Art and Objecthood", i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 840.

¹⁵⁶ En tangerende tilnæringsmåte finnes i samtidskunstneren Santiago Sierras (1966) kunstnerskap. Sierra bruker ofte menneskekroppen som sitt materiale og har i flere tilfeller betaler mennesker for å gjøre ulike ting i performancene sine. I likhet med litteraturen om Beecrofts performancer er også utnyttelse et stikkord i litteraturen om hans kunstnerskap. Han har også minimalismens prinsipper som sin formale basis. "[M]inimalism is the best training as far as syntax is concerned. This is why I use it as a formal basis." Santagio Sierra sitert i

kommer spesielt frem i *VB55* og forgjengerne *VB45*, *VB46*, *VB47* og *VB48* (2001) hvor Beecroft introduserte publikum for strenge kubiske formasjoner i nedtonet unison fargeskala. I *VB45* var som nevnt tidligere jentenes antrekk strippet ned til lårhøye, svarte, høyhelte støvletter og alle hadde stramt oppsatt lyst hår. De høye svarte støvlettene mot jentenes lyse bare hud delte performansen visuelt på midten med et lyst parti oppe og et mørkt parti under. I de øvrige fire performansene var det ingen kontraster eller fargeskiller, og jentene ble portrettert i en unison nedtonet fargeskala. Uniformeringen og den homogene fremtreden i de fire nevnte performansene fikk jentene til visuelt å smelte sammen innenfor performansens klart avsluttede, rektangulære ramme. De fremstod nærmest som et fargefelt, et minimalistisk maleri, eller med Thomas Kellein, forfatter og direktør ved Kunsthalle Bielefelds, ord som et monokrom av kjøtt og blod.¹⁵⁷

Formalt og visuelt har performansene likhetstrekk med det minimalistiske og formalistiske maleriet,¹⁵⁸ men møtet mellom publikum og Beecrofts menneskelige installasjoner er i realiteten ikke primært et møte mellom en fargeflate og et øye. Det er et møte mellom to menneskemasser. Dette er et mye mer mektig møte, et møte i ”real space”.¹⁵⁹ I essayet ”Specific Objects” beskriver Donald Judd (1928-1944) det tredimensjonale objektet som overlegent maleriet fordi: ”Three dimensions are real space. ... Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.”¹⁶⁰ Judd refererer her til opposisjonen mellom det minimalistiske, tredimensjonale objektet og det todimensjonale modernistiske kunstverket.

Det modernistiske kunstverket ble av Clement Greenberg i ”Modernist Painting”, beskrevet som optisk, kroppløst og tidløst, og møtet mellom betrakter og det modernistiske maleriet ble omtalt som en visuell opplevelse, et perfekt visuelt øyeblikk, et møte mellom et øye og en flate.¹⁶¹ Publikums møte med det minimalistiske kunstverket ble av Fried, i essayet ”Art and Objecthood”, beskrevet som en helhetlig opplevelse karakterisert av kollektivitet og en tidsdimensjon. Fried mente det minimalistiske verket derfor måtte betraktes som

Gerald Matt, ”Santagio Sierra”, i Gerald Matt, red., *Interviews* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007).

¹⁵⁷ Kellein ”The never ending film after Raphael” i *Vanessa Beecroft performances 1993-2003*, 30

¹⁵⁸ ”[D]en formalistiske tradisjon fikk sin fortsettelse i romorientert kunst i og med minimalismen.” Evelyn Holm, ”En optisk kontrakt”, *Kulturnett*, <http://kunst.no/hskjegg/optisk>.

¹⁵⁹ Donald Judd, ”Specific Objects”, i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 827.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 827.

¹⁶¹ Clement Greenberg, ”Modernist Painting”, i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006).

grunnleggende teatralt.¹⁶² Bak Fried's uttalelse om det minimalistiske verkets teatralitet lå blant annet Robert Morris (1931) sin beskrivelse, i "Notes on Sculpture" av møtet mellom det minimalistiske objektet og betrakteren som en utvidet situasjon som krever psykisk deltagelse fra betrakteren.¹⁶³ Møtet mellom Beecrofts performancercer og betrakteren kan beskrives som en slik utvidet situasjon.

Når Fried argumenterer for at det minimalistiske verkets tilstedeværelse i rommet, som beskrevet av Judd og Morris, kan sammenlignes med den stille tilstedeværelsen av en annen person¹⁶⁴ argumenterer han for dette med utgangspunkt i direkte fysiske egenskaper ved det minimalistiske objektet. Egenskapene Fried vektlegger er likheten mellom størrelsene på minimalistiske kunstverk og menneskekroppen, her trekkes Morris spesifikt frem, symmetrien i minimalistiske verk som Fried mener ikke har sine røtter i det Judd fremlegger som nye filosofiske og vitenskapelige prinsipper, men i naturen, og til slutt; den tilsynelatende hulheten til det minimalistiske verket, det at de har en innside, et trekk han beskriver som "blatantly antropomorphic".¹⁶⁵

Jeg mener Fried's kritikk av det minimalistiske verket kan fungere som en inngangsport for diskusjonen av det jeg vil hevde er en grunnleggende minimalistisk innstilling hos Beecroft. Viktigst er hans sammenligning mellom det minimalistiske verket og tilstedeværelsen av en annen person, siden Beecrofts valg av menneskekroppen som materiale må kunne regnes som den egenskapen ved Beecrofts verk som i størst grad bryter med den minimalistiske tradisjonen.

Materialet som kunne anvendes i den nye tredimensjonale kunsten beskrives av Judd som ubegrenset, ethvert materiale kunne anvendes som det var eller malt.¹⁶⁶ Beecrofts jenter faller ut i fra denne beskrivelsen inn under mulige materialer som kan benyttes i minimalistiske kunstverk, og variasjoner i bekledding, sminke og lignende kan betraktes som om materialet benyttes "som det var" eller "malt". Menneskekropper som materiale bryter likevel radikalt med den minimalistiske tradisjonen. Beecrofts materiale er ytterst organisk, mens minimalismens foretrukne materialer var metaller, plastikk og andre kunstig fremstilte og masseproduserte materialer.¹⁶⁷ Enkelte minimalistiske kunstnere tok likevel i bruk mer organiske materialer. Disse verkene hadde en mer kroppslige dimensjon og

¹⁶² Judd, "Specific Objects", 827.

¹⁶³ Robert Morris, "Notes on Sculpture", i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 831.

¹⁶⁴ Fried, "Art and Objecthood", 840.

¹⁶⁵ Ibid., 840.

¹⁶⁶ Judd, "Specific Objects", 827.

¹⁶⁷ Morris, "Notes on Sculpture", 833- 834.

det er derfor, med bakgrunn i Beecrofts materialvalg, flere tilsynelatende paralleller mellom Beecrofts performancer og disse arbeidene, enn med minimalistisk kunst som anvende mer mekanisk fremstilte materialer.

Eva Hesse (1936-70) produserte i 1967 en enkel kube, *Accession II*, som var på grensen til noe helt annet enn tidligere minimalistiske objekter ved at den hadde en kroppslig dimensjon og noe mer mykt over seg. Et senere verk av Hesse som beveger seg enda mer over i det kroppslige er *Contingent* (1969). Verket består av hudfargede flak av tøy, latexglass og fiber og oppleves som både kroppslig, bevegelig og monumentalt. Dette er trekk som også er karakteristisk for Beecrofts performancer, men likheten til Hesses *Contingent* er mest påfallende i *VB55*, *VB46* og *VB47*. De hudfargede kroppenes statiske, men samtidig dynamiske uttrykk i disse performancene minner om Hesses hudfargede flak av tøy. I verkene utgjør flere kroppslige moduler et samlet bevegelig monumentalt uttrykk. Det kan hevdes at arbeidene til Hesse og Beecroft møtes i et punkt mellom det monumentale, det intime, det minimalistiske og kroppslige. Hesses arbeider er grunnleggende minimalistiske med en kroppslig og organisk dimensjon, mens Beecrofts performancer er grunnleggende kroppslige, men med en minimalistisk og mekanisk dimensjon.

Beecrofts materiale er organisk, men jentene som deltar i performancene fremstår innledningsvis mer som mekanikk enn natur, og performancene i sin helhet bærer ikke preg av de former og strukturer som vanligvis forbindes med organiske materialer. Jentene i performancene til Beecroft er i utgangspunktet unike, men de fremstilles, endres og anvendes i performansen som masseproduserte moduler. Performancene har derfor flere visuelle likhetstrekk med minimalistiske kunst som også anvender masseproduserte og homogene moduler.

Jeg har tidligere fremhevet hvordan reglene fratår jentene valgmuligheter og samtidig deres grunnleggende individualitet. Jentenes uniformerte visuelle uttrykk, kombinert med regler som kontrollerer og hindrer bevegelser og adferd, fremstiller jentene på et vis som får dem til å fremstå som samlebåndsproduserte kvinnelige dukker eller roboter. Samlet fremstår de som en ensartet enhet. Begrepet om uniformitet og ensartethet bryter med noe av det grunnleggende i et menneskesynet der individer betraktes som unike. Når noe ikke oppleves som unikt kan det lett tolkes som det unikes motsatt, det masseproduserte.

Beecrofts performanceproduksjon har i sin helhet noe av dette masse- eller samlebåndsproduserte over seg. I Beecrofts rekke av performancer repeteres det samme systemet, med lignende moduler, om og om igjen. Performancene er enkeltkunstverk, men er også en del av en rekke, en serie. Det mekaniske og serielle ved Beecrofts

performanceproduksjon forsterkes ved at titlene til performancene avgjøres ut fra performancens nummer i rekken. Titlene gir derfor også assosiasjoner til minimalistiske verk som gjerne hadde numre som titler, eller ikke tittel i det hele tatt.

Det mekaniske ved Beecrofts performanceproduksjon forsterkes også av hennes distanse til eget verk, som har likhetstrekk med blant annet Sol LeWitts tidligere nevnte tilnærming til sin kunst, hvor han definert et sett regler som deretter utføres av assistenter. I forbindelse med avviklingen av en Beecroft- performance i dag er Beecroft den som legger planen og gir ordrer, men hun er ikke den som utfører dem. I forbindelse med de senere performancene har ikke Beecroft selv vært direkte involvert i utvelgelsen, bearbeidingen og formingen av jentene. I stedet har hun ansatte som velger jentene ut for seg basert på ordre og beskrivelser. Beecroft forholder seg ikke til sitt materiale som om de var mennesker, men som readymades. Hun former dem ikke selv, men får dem ferdig ”produsert” og levert på ”samlebånd”.

Systemet som repeteres i Beecrofts rekke av performanser kan tolkes som en plan hvor performancens skjebne legges i reglens hender, i kunstverkets planlagte system. Denne måten å konstruere et kunstverk på, ved hjelp av et system, har visse likhetstrekk med planen LeWitt skisserer i ”Paragraphs on Conceptual Art”.¹⁶⁸ I essayet foreslår han at kunstneren skal legge en plan, hvor planen vil bli det som designer verket. Det neste steget LeWitt foreslår er å velge en basisform og regler som skal råde som løsningen på ”problemet”.¹⁶⁹ I Beecrofts performanceproduksjon kan jentene betraktes som modulen og reglene de som skal råde som løsning. I bestemmelsen av jentenes utseende har Beecroft også systematisk tatt utgangspunkt i performancens kontekst. Måten jentenes utseende avgjøres på i forbindelse med hver performanser kan derfor også betraktes som en del av planen som råder over kunstverket. Jentenes utseende varierer, men følger et system. I Beecrofts performanser medfører likevel den menneskelige modulen, til tross for dens mekaniske og stive karakter, et problem i sammenligning med et prosjekt som LeWitts.

LeWitt fremhever i ”Paragraphs on Conceptual Art” viktigheten av å ikke velge en for interessant form fordi for komplekse basisformer kan oppleves som forstyrrende av betrakteren og verkets enhetlige karakter og helhet kan dermed forstyrres.¹⁷⁰ Også Morris påpeker detaljer i modulen som noe negativt. Alt som kan skape indre relasjoner i verket eller

¹⁶⁸ LeWitt ”Paragraphs on Conceptual Art”.

¹⁶⁹ Ibid., 847.

¹⁷⁰ Ibid., 847.

en følelse av intimitet er negativt.¹⁷¹ Dette kravet til modulen henger sammen med det minimalistiske verkets enhetlighet, det skulle ikke ha indre relasjoner, eller være hierarkisk. Det var verket i sin helhet som var viktig.¹⁷² Dette er tydelig i verk som *Lament for the children* (1976/1996) og *144 Graphite Silence* (2005), begge av Carl Andre (1935).

I Andres verk er flere identiske moduler med på å skape et samlet kvadratisk felt på gulvet hvor modulene står for seg selv, men som samtidig skaper en ikke-hierarkisk, enhetlig form. Formalt har Beecrofts performancer flere likhetstrekk med Andres verk av denne karakter. Beecrofts performancer relaterer mest til verk av Andre med litt størrelse, som *Lament for the children*, hvor den monumentale effekten kommer inn.

Kellein skriver i et av sine essay om Beecrofts kunst om hvordan meningen med performansen er at alle jentene skal bli *en* til slutt, og at Beecroft har beskrevet inntrykket hun vil betrakteren skal sitte igjen med som "the mental image of a single solitary female"¹⁷³ Det kan her igjen trekkes en parallell til Frieds beskrivelse av det minimalistiske objektet, og ut i fra Beecrofts uttalelser og valg, kan det se ut som hun ønsker hennes performancer skal fremstå som den stille tilstedeværelsen av en enkelt kvinne.

Likevel er det ikke slik Beecrofts performancer gjennomgående oppleves. Menneskekroppen er mye mer kompleks enn de geometriske basisformene hos LeWitt. Det viser seg også i Beecrofts performancer at for komplekse moduler kan virke forstyrrende for verkets helhet. Sammenlignes Andres kuber med Beecrofts jenter med blikk på dette, er det lett å se hvordan Beecrofts jenter alltid vil ses som halvnakne kvinner før de betraktes som moduler. Performansene vil alltid betraktes som en stilet, lettkledd og designerkledd menneskemasse før den betraktes som en geometrisk enhet.

Mottagelsen av Beecrofts performancer vitner om at Beecroft har valgt en for kompleks og interessant basisform til å lykkes dersom hun ville gjennomføre et minimalistisk prosjekt, slik det skisseres av LeWitt. Ikke bare er menneskekroppen allerede i utgangspunktet kompleks og interessant, men når den i tillegg plasseres naken på høyhelte sko, så avslører mottagelsen av Beecrofts kunst, ikke overraskende, at materialet for store deler av publikum vil oppleves som for interessant i seg selv. Så interessant at de ikke vil klare å betrakte verket som en enhetlig form.

Beecroft er selv oppmerksom på dette og har skrevet at hun vanligvis har en veldig klar, presis, geometrisk, asekseuell, ikonisk ide, men som hun innser ikke vil realiseres i det

¹⁷¹ Morris, "Notes on Sculpture", 832.

¹⁷² "The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting." Judd, "Specific Objects", 827.

¹⁷³ Thomas Kellein, "The secret of female intimacy", *Vanessa Beecroft, Photographs, Films, Drawings*, red. Thomas Kellein, (Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004), 11.

øyeblikket hun ser jentene. De er virkelige, de er fysiske, de har hår og sminke. Beecroft karakteriserer disse sidene ved jentene som vulgære og ødeleggende for hennes ikoniske ide.¹⁷⁴

I tillegg til jentenes fysiske komplekse form, melder et annet ”problem” seg med Beecrofts valgte moduler, de er levende. Etter hvert i Beecrofts performancer er det ikke planen hennes som utfører kunstverket, materialet har bokstavlig talt egen vilje og tar over verket. Tidligere nevnte *VB46* er et illustrerende eksempel på dette. Beecroft skriver at performansen opprinnelig var tenkt som et forsøk på å realisere et hvitt monokrom. Etter performansens begynnelse innså hun fort at dette ikke kom til å bli tilfelle da hun oppdaget at enkelte av jentenes kroppsdeler ble rosa da de ble gnidd mot hverandre. Hun har uttalt “The white looked fetishist. ... [A]ll you could see was their sex.”¹⁷⁵ Den siden ved performansen folk flest henger seg opp i, er altså nettopp noe Beecroft hevder at hun i stor grad forsøker å unngå.

4.8. Det minimale selvet

Beecrofts performancer bygges i stor grad rundt en formal minimalistisk basis, men er ikke motivert av de samme intensjonene som lå bak minimalistenes formale valg. Kunstnerne som jobbet med minimalistiske strategier ønsket seg vekk fra det subjektive kunstnerselvet. Dette ønsket ligger til grunn for deres interesse for det masseproduserte, for serier og distanse til eget verk. Selv om Beecrofts plan har likhetstrekk ved LeWitts måte å tenke planer og moduler, var LeWitts plan ment som en strategi for å unngå subjektivitet, hvor det å ha en plan som designer verket kunne bidra til å luke vekk subjektivitet. Ideen for verket ville da fungere som et substitutt for kunstneren.¹⁷⁶ Beecroft har også en plan, en ide, et system og en modul, men de er ikke midler for å unnsnippe det subjektive. Hos Beecroft må planen og systemet som avgjør kunstverkets form heller betraktes som et forsøk på å *oppnå* subjektiv kontroll.

LeWitt har beskrevet den konseptuelle kunsten som avskåret fra matematikk, filosofi og andre akademiske disipliner og påpeker at et verks filosofi ligger implisitt i det, et verk er ikke en illustrasjon av noe filosofisk system.¹⁷⁷ I min analyse av Beecrofts performancer tolkes performansen som en illustrasjon av den spiseforstyrredes system. Sykdommens

¹⁷⁴ Beecroft sitert i Kellein, “Interview”, 137.

¹⁷⁵ Beecroft sitert i *ibid.*, 143.

¹⁷⁶ LeWitt, ”Pharagraphs on Conceptual Art”, 847.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 848.

karakter, dens system, er en del av en jakt etter det minimale selvet, og sykdomsbildet har flere likhetstrekk ved det minimalistiske kunstverket.

Den anorektiske, som rent fysisk blir mindre og mindre, strever og etter å finne det minimale selvet som er lite og oversiktlig nok til å ha kontroll over.¹⁷⁸ Beecroft har selv uttalt hun aldri har tillatt seg luksusen ved å realisere et radikal minimalt verk.¹⁷⁹ Med dette bekrefter hun at det minimale er det begjærte uttrykket.

Beecrofts performancer kan tolkes som drevet av et parallelt begjær etter det minimale kunstuttrykket og det minimale kroppsuttrykket, hvor de to er tett koblet sammen. En sammenligning mellom det minimalistiske kunstverket og Beecrofts performancer er derfor den parallellen som i størst grad viser hvordan oppgavens to kjernespoørsmål uløselig er knyttet sammen i Beecrofts performancer. Her kan en formalistisk og en biografisk tilnærming til performancene behandles under det samlede temaet kroppslig kontroll, eller kroppslig minimalisme. Beecroft bruker kunstens minimalisme til å kommunisere jakten på det minimale selvet. Dette kommer til uttrykk i hennes kroppslige minimalisme.

The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times av Christopher Lasch fra 1985 tar for seg selvet i møte med en kultur som beskrives som ekstrem og hvor individet i stor grad er opptatt av å overleve psykisk.¹⁸⁰ Lasch hevder at kunstens overlevelse, som overlevelsen til alt annet, har blitt problematisk på grunn av at svekkingen av grensene mellom selvet og dets omgivelser gjør konseptet om virkeligheten, sammen med konseptet om selvet, mer og mer vanskelig å holde orden på.¹⁸¹ Den ekstreme situasjonen Lasch refererer til for kunsten så vel som individet og resten av samfunnet, kan oppsummeres som svært lik den som tidligere har blitt lagt frem i drøftingen av Solheims og Skårderuds refleksjoner.

Under kapittelet "The Minimalist Aesthetic; Art and Literature in an Age of Extremity" drøfter Lasch nærmere det han kaller "restriction of perspective" i en utvidet kontekst, hvor han ikke bare behandler dette som individets overlevelsesstrategi, men også kunstens. Lasch regner den minimalistiske kunsten som den tilsynelatende eneste passende kunsten for tiden han beskriver, og minimalistisk kunst blir av Lasch fremstilt som en strategi for å redde kunsten. Denne strategien har paralleller til individets overlevelsesstrategier:

¹⁷⁸ Skårderud, *Uro*, 27.

¹⁷⁹ Beecroft sitert i Kellein, "Interview", 143.

¹⁸⁰ "Everyday life begins to take on some of the more undesirable and ominous characteristics of behavior in extreme situations: restriction of perspective to the immediate demands of survival [...]", Christopher Lasch, *The minimal self: Psychic survival in troubled times* (London: Pan Books Ltd., 1985), 94.

¹⁸¹ *Ibid.*, 152-153.

”[M]inimalism refers ... to a widespread conviction that art can survive only by a drastic restriction of its field of vision; the radical ”restriction of perspective” recommended by authorities on the subject as the survival strategy *par excellence*.”¹⁸²

Jeg argumenterer for at Beecrofts performancer kan tolkes som en illustrasjon av det begrensede perspektivet som Lasch omtaler her. Den minimalistiske stilen i Beecrofts performancer blir imidlertid ikke benyttet til å redde kunsten, men som et uttrykk for det som er Laschs utgangspunkt, individets forsøk på å redde seg selv ved hjelp av det begrensede perspektivet som overlevelsesstrategi. I Beecrofts performancer møtes de to strategiene grunnet likheten mellom minimalistisk kunst og spiseforstyrrelsen som symbolsk uttrykksform.

Minimalistisk kunst kjennetegnes ved en redusering av form og virkemidler ned til det mest fundamentale formale og innholdsmessige utgangspunkt. Spiseforstyrrelsen som lidelse kan beskrives med nesten de eksakt samme ordene. En av Skårderuds pasienter bruker ordene fast, rett, ren, konkrete, grunnleggende og minimalistisk for å beskrive sin spiseforstyrrelse.¹⁸³ Kroppskontroll er en av samtidens mest typiske og brukte metoder for å oppnå ”a restricted field of vision”, ”restriction of perspective” og ”the elimination of subjectivity”. I Beecrofts performancer utspilles denne overlevelsesstrategien gjennom et formalistisk og minimalistisk kunstnerisk uttrykk.

4.9. Regler som psykologiske grenser

Reglenes psykologiske funksjon i verket, som begrensede overlevelsesstrategi, kobler dem også til en retning innen kunsten som er langt mer samtidig, nittitallets abjektkunst. Beecrofts performancer har ikke tidligere blitt koblet til denne diskursen, men jeg mener de ved å referere til den spiseforstyrrede drama, også har relevans i en debatt om det abjekte.

På slutten av åttitallet og utover på nittitallet var det flere kunstnere som returnerte til kroppen og det kroppslige. Dette var en annen form for kroppskunst enn den man hadde på 60 og 70-tallet, men kroppens plass i samfunnet ble igjen problematisert i kunsten. Jon Ove Steihaug påpeker i *Abject/Informel/Trauma. Discourse on the Body in American Art of the Nineties* at ulike diskurser krystalliserte seg omkring tilbakevendingen til kroppen i kunsten

¹⁸² Ibid., 131.

¹⁸³ Finn Skårderud, ”Den magiske kroppen – kroppsmetaforer i anorexia nevrosa”, i *Kampen om kroppen: Kulturanalytiske blikk på kropp, helse, kjønn og seksualitet*, red. av Jostein Børtnes, Siv-Ellen Kraft og Lisbeth Mikaelsson (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2004), 330

på 1990 tallet.¹⁸⁴ Abjeksjon ble et hett tema i kunstteori og praksis på 90-tallet. Begrepet abjekt har sin opprinnelse hos den franske filosofen og forfatteren Georges Bataille.¹⁸⁵ Konseptet om det abjekte i samtidskunstdiskursen er likevel ofte tenkt å stamme fra Julia Kristevas bok *Powers of Horror*, men der er flere ulike måter å lese og tolke begrepet på, både innenfor og utenfor kunstverdenen.¹⁸⁶ I katalogen til utstillingen *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (1993), vist på Whitney museet i New York i, beskrives kunstverkene som relateres til begrepet som verk som benytter, eller kommer med hentydninger til materialer som menstruasjonsblod, skitt, hår og ekskrementer. Motivasjonen bak bruken av disse materialene beskrives blant annet som et ønske om å konfrontere tabuer knyttet til kjønn og seksualitet.¹⁸⁷ Mike Kelley (1954), Cindy Sherman (1954), Andres Serrano (1950), Kiki Smith (1954), Robert Mapplethorpe (1946-89) og Hannah Wilke (1940-93) er noen av kunstnerne som var representert ved utstillingen.

Steihaug påpeker at det er mulig å snakke om to ulike versjoner av det abjekte: abjeksjon forstått på en strukturell måte, versus en mer substansiell eller materiell måte. De to ulike versjonene sporer han blant annet i Toril Moi beskrivelse av det abjekte i *The Kristeva Reader*.¹⁸⁸ Moi beskriver det abjekte som verken subjekt eller objekt, men et slags preobjekt som representerer det fremtidige subjektets første forsøk på å separere seg selv fra den pre-ødipale moren. Det abjekte fyller ikke hulrommet etter pre-subjektet, det bare setter opp en skjør vegg rundt det. Moi beskriver derfor det abjekte mer som en prosess enn en ting. Samtidig påpeker hun at Kristeva har fremhevet at siden det abjekte ikke *per se* er koblet til dritt eller forråtnelse, så kan det bli representert av enhver form for “transgressive, ambiguous or intermediary state”.¹⁸⁹

Måten begrepet abjekt defineres i katalogen til utstillingen på Whitney-museet, tar utgangspunkt i begrepets materielle sider og dets relasjon til tabuer.¹⁹⁰ Steihaug påpeker at ideene om det abjekte, i forbindelse med *Abject Art*, trolig var representativt for et stort

¹⁸⁴ Jon Ove Steihaug, *Abject/Informe//Trauma: Discourse on the Body in American Art of the Nineties* (Oslo: Forart, 1998).

¹⁸⁵ Gjennom franske teoretikere som Roland Barthes, Michel Foucault og Jacques Derrida ble Bataille og hans refleksjoner sentrale stimuli innen post- strukturalistisk teori. Bataille sine teorier ble slik tatt opp i den kritiske kunstdiskursen i Amerika gjennom resepsjonene av post - strukturalismen. Mest kjent er han for sin bok *L'Érotisme* (1957), utgitt for første gang på norsk i 1996 (*Erotismen*, Pax Forlag) - der han understreker hvordan menneskets sakrale, ekstatiske sfære undertrykkes i Vestens mentale klima.

¹⁸⁶ Julia Kristeva, *Powers of Horror, An Essay on Abjection*. Ovst. av Leon S. Roudiez. (New York: Columbia University Press, 1982).

¹⁸⁷ Deler av katalogteksten til utstillingen *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* parafrasert i Steihaug *Abject/Informe//Trauma*, 24.

¹⁸⁸ Toril Moi, *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986).

¹⁸⁹ *Ibid.*, 238-239.

¹⁹⁰ Steihaug *Abject/Informe//Trauma*, 20.

segment av kunstverdenen på begynnelsen av nittitallet.¹⁹¹ Beecrofts performancers relevans i forhold til debatten omkring det abjekte i kunsten på nittitallet kan ses i sammenheng med Moiss strukturelle forståelsen av det abjekte.

Kristeva har beskrevet det som fører til abjeksjon, som det som forstyrrer identitet, system og orden, det som ikke respekterer grenser, posisjoner og regler.¹⁹² Mat kan betraktes som en slik ting, og Kristeva beskriver aversjon mot mat som den kanskje mest elementære og arkaiske form for abjeksjon.¹⁹³ Gjennom å adressere spiseforstyrrelsen som lidelse refererer Beecroft til selve abjeksjonen som prosess, det å *abjekte*, å separere og avvise.¹⁹⁴

Et kunstuttrykk som forholder seg tematisk til den strukturelle tolkningen av det abjekte vil derfor ta en elementær ulik form enn et som forholder seg til den materielle tolkningen av begrepet. Dette kan forklare hvorfor Beecrofts performancer tidligere ikke har blitt betraktet som aktuell i forhold til denne tendensen. Forskjellen kan illustreres med en sammenligning mellom uttrykket i Cindy Shermans fotografi *Untitled#175* (1975) og Beecrofts performancer.

Sherman var representert med flere verk på utstillingen *Abject Art* og er en sentral kunstner innen diskursen om det abjekte.¹⁹⁵ Det er spesielt arbeid fra midten av åttitallet og utover, gjerne omtalt som hennes avsky-, katastrofe- eller bulimi- bilder, som kobler henne til dette begrepet. I fotografiene anvendes oppkast, blod, skitt og andre udefinerbare substanser sammen med nærmest ugjenkjennelige kroppsdeler. I *Untitled#175* vises et grotesk kaos av matlignede rester og andre substanser. Fotografiets innhold kan tolkes som det som *fører til* abjeksjon, det som forstyrrer identitet, system og orden, det som ikke respekterer grenser, posisjoner og regler. Beecrofts performancer kan sies å projisere det motsatte uttrykket av det som kommer frem i Shermans fotografi. Det kontrollerte uttrykket i Beecrofts performancer viser grensene, ikke det som truer dem. Dette medfører et klart brudd med abjektkunstens konvensjoner for materialebruk så vel som i visuelt uttrykk.

Hvor abjektkunsten sverger til kroppsvester, sverger Beecroft til kroppspudder, hvor den tyr til utbrudd og grensesprenging vender Beecroft seg til kontroll og grensesetting. Den rebelske og barnslige innstillingen i Mike Kelleys tittel *Pants-shitter and Proud of It* står i

¹⁹¹ Ibid., 24.

¹⁹² Kristeva, *Powers of Horror*, 4.

¹⁹³ Ibid., 2-3. Forholdet mellom spiseforstyrrelsen som lidelse og begrepet om det abjekte diskuteres i Martha J. Reineke, "This is my body: Abjection, Anorexia, and Medieval Women Mystics". I Martha J. Reineke, *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence* (Indianapolis: Indiana University Press, 1997).

¹⁹⁴ "[T]o abject is to expel, to separate ..." Foster, *The Return of the Real*, 156.

¹⁹⁵ Et eksempel er Laura Mulvey, "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman", *New Lett Review*, nr 188,(1991): 148.

klar kontrast til de lydige og kontrollerte jentene i Beecrofts performancer. Kontrasten som viser seg i sammenligningen mellom Beecrofts performancer og andre kunstverk som regnes til abjektkunsten kan tolkes i lys av hvordan de tematisk relaterer til begrepet om det abjekte.

4.10. Den ikke-sensasjonelle skammen

Et av de sentrale spørsmålene i Jon Ove Steihaugs artikkel er hvorvidt det abjekte kunstverket kan betraktes som bekreftelse eller utfordring av kulturelle tabuer.¹⁹⁶ Ved å bruke kroppsvesker som avføring, menstruasjonsblod og gjerne tabubelagte emner knyttet til seksualitet og identitet, er den abjekte kunsten nært knyttet til begrepet om skam. Et spørsmål som melder seg er om Beecrofts performancer kan uttrykke noe om skam når de så klart tar avstand fra det skambelagte.

I den tidligere nevnte anmeldelsen ”Bikini Brief” av Wayne Koestenbaum skriver han at *VB35* involverer mye han liker, men at han nok likevel ikke er den ideelle betrakteren fordi han også forlanger skam. Han etterlyser derfor avslutningsvis i anmeldelsen tilstedeværelsen av skam i performansen.¹⁹⁷

Beecroft har uttalt at performancene faktisk handler om skam, publikums skam, og i litt mindre forstand jentenes, men mest av alt hennes egen.¹⁹⁸ Thurman deler denne oppfatningen og utdypet: ”[S]he is a ”shame” artist as much as a ”hunger” artist.”¹⁹⁹ Følges Skårderuds refleksjoner er disse to, sulten og skammen, nærmest uløselig knyttet sammen i dagens samfunn. Skårderud beskriver hvordan det i dag er knyttet skam til mangel på kontroll over eget liv, og videre til eget forhold til mat og kropp. I dagens samfunn er maten, vekten, fett og appetitten i stedet for det seksuelle begjæret i ferd med å bli skambelagt. Den ene kroppsåpningen erstatter de andre.²⁰⁰

Skammen er knyttet til å se seg selv med andres blikk, som skam over seg selv overfor den andre, og skam handler om å frykte å bli avslørt som den man er, en avsløring av hele ens person.²⁰¹ Ved å kollapse og bryte sammen, det vil si å måtte sette og legge seg ned under performansen, avslører jentene overfor publikum at de ikke er i stand til være like sterke og avbalanserte som de først gir inntrykk av. De klarer ikke å opprettholde den kontrollerte

¹⁹⁶ Steihaug, *Abject/Informe/Trauma*, 7.

¹⁹⁷ ”I love nudity, Gucci mules, and voyeurism, yet I might not be the ideal viewer of *Show*, because I also require shame, and there was not much shame in this show.”, Koestenbaum, ”Bikini Brief”, 24.

¹⁹⁸ ”They’re about shame: the shame of the audience and, to a lesser extent, of the girls, but most of all my own.”, Beecroft sitert i Thurman, ”The Wolf at the Door”, 7.

¹⁹⁹ Thurman sitert i Dellinger, ”Reckless perfectionism”.

²⁰⁰ Skårderud, *Uro*, 134.

²⁰¹ *Ibid.*, 135.

fasaden og avslører gjennom denne feilingen at det publikum ble introdusert for var et fasadespill. Jentene avsløres som hvem de er.

Gjennom sin uttalelse om fravær av skam kommenterer Koestenbaum muligens ufrivillig noe sentralt i Beecrofts performancer; nemlig hvordan de er konstruert med det formål at det skambelagte ikke skal oppdages. Det kan også her vises tilbake til Beecrofts tidligere nevnte opplevelse av skam i møte med jentenes ukontrollerte oppførsel ved *VB01* og hvordan reglene kom til for å unngå denne situasjonen ved neste performance. Skammen er tilstede gjennom forsøket på å holde den skjult og den samtidige feilingen av å opprettholde dette forsøket. Denne siden ved performancen er ikke like lett å få øye på som blinkende paljettbikini på nakne kropp.

Koestenbaum ønsker dermed noe like sensasjonelt som nakenheten for å avsløre skammen: "Shame might have meant one fat body. Shame might have required a model disobeying the Beecroftian credo, and diverging from her assigned task, perhaps by taking a nap, or a dump, on the Guggenheim floor."²⁰² Koestenbaum etterlyser her en lignende form for skam og tabuprovoisering som vises i enkelte abjekte arbeider av kunstnere som Kiki Smith. Smiths statue *Tale* (1992) forestiller en kvinne sittende på alle fire med en lang "hale" av ekskrementer kommende ut av baken. Verk som dette har provosert og rystet betraktere. Ved å vise frem det abjekte, traumet over å ha en kropp og skammen knyttet til kroppsvesker, bringes det tabubelagte ut i dagslyset, om det så utfordrer eller bekrefter det. I Beecrofts performancer holdes dette skjult, men kommer til syne gjennom jentenes feiling av å opprettholde reglene. Ved å utspille dette dramaet kan Beecrofts performancer utfordre et samtidig tabu, tabuet knyttet til mangel på kontroll over seg selv, kroppen og maten.

Kapittel 5: Et kolliderende rom

5.1. Fra Judd til Pollock

I sitt første møte med en Beecroft-performance introduseres publikumet for en streng geometrisk konstruksjon, en enhetlig masse. Like sikkert som at dette uttrykket møter betrakteren ved performancenes start, er det sikkert at dette i løpet av performancen vil endre seg. Kellein har skrevet at ideen bak performancene er at gruppen med jenter sammen skal

²⁰²Koestenbaum, "Bikini Brief", 24.

fremstå som en enkelt jente. I realiteten, mens tiden går, faller den enhetlige gruppen sammen og publikum står igjen med et bilde av en haug sammenklemte kropper.²⁰³ I Beecrofts performancer fremvises derfor to ulike visuelle og psykologiske uttrykk. Det ene kommer til uttrykk ved performancens start når reglene er funksjonelle, det andre kommer frem når reglene brytes. Ulikheten mellom de to uttrykkene kan likevel være vanskelig å legge merke til ettersom endringen skjer gradvis over tid.

I performancens transformasjon brytes formen opp og det visuelle uttrykket går fra statisk, kontrollert og enhetlig til bevegelig, fragmentert og ekspressivt. Beecroft har selv beskrevet endringen som en bevegelse fra Donald Judd til Jackson Pollock (1912-56).²⁰⁴ Denne transformasjonen tolkes i min oppgave som kampen mellom det rene og det urene. Forestillingen om renhet og urenhet refererer til symbolske grensemarkeringer. I antropologien er det rene det som symboliserer klare grenser og som er avgrenset og ubesmittet av kontakt med alt som ikke tilhører det. Det ”urene” er det åpne og tvetydige, det som flyter over grensene, som invaderer eller tyter ut. Det urene er forbudt og farlig, det som truer den symbolske orden, det truer de distinksjoner vi har laget for å bringe virkeligheten under kontroll.²⁰⁵ I Beecrofts performancer kan reglene betraktes som distinksjonene som bringer virkeligheten under kontroll.

5.2. Judds minimalistiske kuber og VB55

Skårderud har beskrevet den anorektiske faste som en streben etter perfektjon gjennom en overidentifisering med det absolutt rene.²⁰⁶ Jeg mener Beecrofts overidentifisering med det absolutt rene kommer klarest frem igjennom referansen til Donald Judds minimalistiske kuber, en referanse som har vært tilstede fra starten av Beecrofts karriere.

Beecroft har beskrevet *Book of Food* slik; ”I decided to typewrite this diary and place it in the gallery like a Donald Judd block. The book was made like a heavy brick, posed on a invisible shelf on the wall of the empty room”²⁰⁷ Jeg betrakter *Book of Food* som kjernen og utgangspunktet for hele Beecrofts performanceproduksjon, og referansen blir dermed relevant formalt så vel som tematisk. Beecrofts performancers visuelle uttrykk kan tolkes som en streben etter å oppnå *Book of Foods* begjærte ytre form; Donald Judds kube.

²⁰³ Kellein, ”The secret of female intimacy”, 11.

²⁰⁴ Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 144.

²⁰⁵ Solheim, *Den åpne kroppen*, 67.

²⁰⁶ Skårderud, *Sultekunstnerne*, 12.

²⁰⁷ Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 123.

Karakteristisk for Judds arbeider er repetisjoner av avgrensede, perfektionistiske former. Arbeidene er preget av et minimalt, strengt, rent og mekanisk uttrykk. Den metalliske overflaten til modulene som anvendes i mange av hans serielle installasjoner gir et solid og rent uttrykk. Kubene til Judd er for det meste lukkede, de er klart avgrensede og de strenge rammene for Beecrofts performancer kan tolkes som de rette kantene til den hvite boken *Book of Food* og i utvidet grad som de lukkede kubene til Judd. Relasjonen mellom *Book of Food* og performancenes visuelle utforming forsterkes av Beecrofts uttalelse om at performancene fra starten av kan regnes som en Donald Judd. Spesielt ser jeg denne likheten i Beecrofts *VB55*.

VB55 var Beecrofts mest omfattende performance da den ble vist i Neue Nationalgalerie i Berlin 8. april 2005. Performansen ble vist i et ikonisk arkitektonisk bygg, Ludwig Mies van der Rohes modernistiske glassboks. Galleriet har en arkitektur som utfordrer oppheng av tradisjonell kunst som for eksempel maleri, men fungerer ypperlig for Beecrofts monumentale performancer, med sin åpne arkitektur. Den modernistiske bygningen er fullstendig gjennomsiktig over bakkenivå og tillot også forbipasserende å se inn på performansen fra utsiden.²⁰⁸

VB55 bestod av 100 jenter, denne gangen ikke profesjonelle modeller, men vanlige jenter og kvinner i alderen 18-65 år. Alle jentene hadde hvit hudfarge og naturlig rødt, blondt eller mørkt hår i ulike frisyre og lengder. Hårfargene fulgte fargene i det tyske flagget og fargene på håret til Beecrofts egne besteforeldre. Jentene var kun ikledd gjennomsiktige hudfargede strømpebukser og et tynt lag mandelolje var smurt på kroppene deres.²⁰⁹ Formasjonen jentene stod i var symmetrisk og sammen dannet rekkene med jenter en rektangulær form. Alle hadde blikket vendt i samme retning. Fronten på performansen var rektangelets lengste side og alle jentene stod vendt mot denne langflaten. De stod også nærmere hverandre i denne performansen enn det som ofte har vært vanlig i Beecrofts performancer. Performansen var det eneste som ble vist i hallen og jentene var oppstilt midt i rommet. Deltakernes samlede rektangulære form og gjennomsiktige og skinnende overflate kommuniserte med formen og materialet i den spektakulære glassboksen.²¹⁰

²⁰⁸ Luke Harding, "Ruthlessly exposed". *The Guardian*. 8.april 2005, <http://www.guardian.co.uk/world/2005/apr/08/worlddispatch.germany>.

²⁰⁹ Performancene beskrevet i Allen, "Less is More", Harding, "Ruthlessly Exposed" og "Vanessa Beecrofts *VB55*".

²¹⁰ Direkte visuelle referanser mellom performansen og arkitekturen eller andre elementer i rommet hvor performansen vises går igjen i flere av Beecrofts performancer. Jentene som speil er også kommentert i Celant, "Vanessa Beecroft: Carnal Drawings", 25.

Selv om jentene unnslopp høyhelte sko, viste utmattelsen seg etter hvert i denne performancen også. Jentene begynte etter hvert å sette seg ned på gulvet og formasjonen ble løst opp. Jentene fremstod ikke lenger som et samlet ekko av sine arkitektoniske omgivelser. Da de brøt uniformiteten og performancens formasjon fremstod de ikke lenger som en enhet, men som individer.

Før performancen startet fikk jentene servert vegetarsnacks og ble instruert av psykoanalytikeren Dr. Edith Selfert. Dr Selfert tolket reglene, gitt av Beecroft, og formidlet dem videre til jentene. Hun ba blant annet jentene om å glemme egne problemer, egne klær og sin egen identitet.²¹¹ Jentene ble instruert til å være så stille som mulig og bevege seg minst mulig. Mot slutten fikk de lov til å legge seg ned. Etter performancen var ferdig uttalte en av kameramennene som dokumenterte performancen at jentene under denne performancen hadde vært flinkere til å holde Beecroft regler enn det andre jenter hadde vært under tidligere performancer.²¹²

Publikum som iakttok performancen fikk delt ut et ark med regler om hvordan de skulle oppføre seg; de skulle blant annet ikke ta bilder, oppføre seg anstendig, være stille og holde avstand til performancen. Performancen varte i tre timer.

Performancen oppsummerer det jeg tolker som kjernen i Beecrofts performanceproduksjon. I forbindelse med performancen var det ikke distraherende effekter tilstede som dyre designer- accessoirer og glamorøse modellkropper. Innholdet og utseende til *Book of Food* var tilstede gjennom maten og reglene jentene fikk utdelt før performancen, også den minimalistiske og kubiske formen.

Jentenes blanke, lukkede kropper kan sammenlignes med Judds kuber produsert i kobber. Sammen skaper jentenes glinsende hudfargede kropper en rektangulær form. Lik Beecrofts jenter i denne performancen avspeiler Judds kuber sine arkitektoniske omgivelser. Jentene til Beecroft er ikke speil slik materialet er i Judds kuber, men Beecroft omgjør dem til speil ved å iscenesette dem i forhold til sine omgivelser. Lik et minimalistisk objekt er Beecrofts performancer alltid plassert og organisert i forhold til og sammen med rommet. Performancene endrer karakter i forhold til rommet.

Minimalismen regnes ofte som en maskulin kunstart, og Solheim mener at *bildet av far* er vesentlig for å forstå den anorektiske tilstanden fordi den typiske anorektikers opptatthet av renhet og hennes hensynsløse streving etter perfektjon, på mange måter ser ut til å peke mot en overidentifisering med farens bilde. Solheim beskriver dette farsbildet som

²¹¹ ”Vanessa Beecrofts VB55”.

²¹² Allen, “Less is More”.

typisk perfektjonistisk og opptatt av helse og sunnhet, renhet, askese og kontroll. Solheim skriver at den anorektiske vil være hel og ren og at det i denne forstand er mulig far eller det mannlige representerer den ideelle tilstand, den *komplette* og urørbare.”²¹³

Som nevnt er Beecrofts forhold til egen familie og oppvekst et av temaene som har blitt vektlagt i intervjuer med Beecroft. Beskrivelsene Solheim kommer med stemmer godt overens med det bildet som tegnes av Beecrofts forhold til moren og faren. Hun vokste opp med en fraværende far som hun idealiserer.²¹⁴ I Beecrofts performancer tar ønsket om grenser og renhet form av begjæret etter det maskuline, perfektjonistiske og rene. Dette kommer til uttrykk i referanser til det militante, til renessansen, til rutenettet og kanskje mest av alt i de klare referansene til minimalismen.

5.3. Et ukontrollert kaos på gulvet

Paradokset ved Beecrofts performancer er at forsøket på å nå det absolutte rene og komplette uttrykket mislykkes. Det er derfor uunngåelig å ikke nevne hva som oppstår når reglene brytes, fordi det er i kraft av dette bruddet reglernes funksjon, tematisk og visuelt avdekkes. Når reglene i performansen brytes, løses formen opp, grensene faller og det oppstår kaos og oppløsning. Det er når performansene når denne tilstanden det kan dras paralleller til Pollocks ekspressive malerier.

Pollocks actionpaintings er et resultat av møtet mellom et lerret plassert på et gulv og maling slengt og sprutet fra Pollocks hånd mot lerretet. Pollock dryppet malingen fra pinner og lot den falle mot lerretet som var plassert på gulvet under ham. Pollock oppgav kontroll over utfallet av sitt motiv i det øyeblikket malingen dryppet og malingen ble påvirket av luften og tyngdekraften. Samtidig var premisset for hvordan maleriet som helhet ville bli seende ut like kontrollert hos Pollock som hos Sol LeWitt eller Donald Judd. Gravitasjonen påvirket ikke desto mindre hvordan maleriet ble seende ut og bidro til Pollocks kaotiske og ekspressive uttrykk.²¹⁵ Det kan her trekkes en parallell til gravitasjonens rolle i Beecrofts performancer. Gravitasjonen er som i Pollocks malerier det som trekker materialet til gulvet. I motsetning til Pollock plasserer Beecroft jentene utover gulvet med presisjon og kontroll, men tyngdekraften virker uunngåelig inn på også hennes materiale, og jentene dras mot gulvet lik Pollocks maling og etterlater et tilsvarende ukontrollert kaos på gulvet. Beecrofts

²¹³ Solheim, *Den åpne kroppen*, 114.

²¹⁴ Beecrofts opphøyning og idealisering av faren tas opp i Kellein, ”Interview”, 132 og i Dellinger, ”Reckless Perfectionism”.

²¹⁵ Thorkildsen, ”Kropper som lager mening”, 13.

performanser har blitt kalt levende malerier, og kan med referanse til Pollock omtales som action paintings. Det som foregår på Beecrofts "lerret" er imidlertid ikke et bilde men en event.²¹⁶

Pollocks dryppmalerier er blitt tolket som et forsøk på å oppgi kontrollen over eget strøk på grunn av et begjær etter å komme i kontakt med det underbevisste. Det underbevisste som eventuelt kommer til uttrykk på Pollocks lerret skaper et både ekspressivt, kaotisk og grenseløst uttrykk uten synlige sammenhenger, system eller orden. Det grenseløse kan sammenlignes med en tilstand av intet hvor den totale grenseløshet er ensbetydende med hallusinasjonens og galskapens verden, hvor alt flyter sammen til ett - og dermed til intet. Det urene er det som signaliserer sammenbrudd, kaos og oppløsning.²¹⁷

Når performancene til Beecroft bryter sammen ligner jentene på gulvet Pollocks malingsstrøk, slengt ut tilfeldig. Forskjellen mellom Beecrofts performanser og Pollocks malerier er at Pollock "oppgav kontrollen" over sitt verk for å oppnå det han ønsket i sin kunst. Beecrofts regler vitner om et klart ønske om kontroll. Når de brytes avsløres deres essensielle rolle; de er fundamentale for å opprettholde performancens uttrykk, når reglene brytes oppstår det formløse, det ekstatiske og farlige. Men regelbruddets funksjon er først og fremst å trekke oppmerksomhet til reglene som system.

Beecrofts beskrivelse av sine performanser som noe som starter som en Judd og ender i en Pollock oppsummerer denne oppgavens argumentasjon. Den visuelle transformasjonen som vises i performansen, overgangen fra det kontrollerte og kategoriserte til det grenseløse og kaotiske kan sammenlignes med den spiseforstyrredes kamp. Den spiseforstyrredes kamp mot maten er en kamp mot det urene og det grenseløse. Skårderud siterer i artikkelen "Den magiske kroppen" en pasients uttalelser om forholdet mellom grenser, kontroll det rene og det urene: "Min anoreksi var der da alt annet syntes uforutsigbart, overdrevent, i en kaotisk tilstand. Dens fasthet, dens rene, rette og konkrete natur erstattet det usikre med noe trygt – det tjente som en kanal til noe mer grunnleggende, minimalistisk, ikke-skittent, rent."²¹⁸ I forholdet mellom det minimalistiske og det ekspressive uttrykket i Beecrofts performanser kan en uttalelse av Christopher Lasch trekkes frem, han skriver: "Passion, violence and madness are exactly what the new art [minimalism] seeks to escape. For this reason, it rejects

²¹⁶ Kritikeren Harald Rosenberg har beskrevet lerretet som betraktet av enkelte amerikanske malere som en arena hvor man kunne handle og hvor lerretet gikk over fra å være et bilde til å bli en event. Harald Rosenberg, "From "The American Action Painters", i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utg. (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 589. I denne måten å betrakte maleriet på ligger performancekunstens kime.

²¹⁷ Solheim, *Den åpne kroppen*, 65, 107.

²¹⁸ Skårderud, "Den magiske kroppen", 330.

primitivism, surrealism and abstract expressionism with equal force.”²¹⁹ Reglene er det som skal avverge at Judd blir til Pollock. Dette kommer spesielt frem i dokumentasjonsmaterialet fra VB45. I fotografiene fra denne performance er parallellen til minimalismen i fotografiene som viser performancen når reglene er funksjonelle, og parallellen til Pollocks ekspressive malerier når reglene er brutt, treffende portrettert.

5.4. Avslutning

Jeg har i denne oppgaven diskutert hva Beecrofts regler gjør med performancene og hva de gjør med jentene som deltar, adressert formalt og tematisk under det overordnede temaet kroppslig kontroll.

Reglene går igjen i alle performancene til Beecroft og det er opprettholdelsen av og bruddet med reglene som skaper deres visuelle og psykologiske uttrykk. Reglene er avgjørende for performancens referanser til det militant kontrollerte, til formalistisk maleri, til renessansen, minimalismen og bruddet med feministisk performancekunst og med dominerende verker innen abjektivkunsten. Det er jentenes brudd med reglene som endrer uttrykket i performancene og slik bringer inn referanser til de kunstuttrykkene Beecroft bryter med.

Tilstanden som inntreffer når reglene brytes har likhetstrekk med situasjoner som portretteres i enkelte kunstverk som tilknyttes diskursen om det abjektive og kroppsbasert performancekunst fra 1960 og 70-tallet. Regelbruddene viser derfor til det uttrykket Beecroft med reglene distanserer seg fra, det grenseløse, kaotiske, frigjorte, sølete og kroppslige.²²⁰ Performancens kollaps er menneskelig. Beecrofts performanser består av levende mennesker og det er deres menneskelighet som hindrer dem å innfri på samme måte som det kontrollerte idealet.²²¹ Beecroft ønsker det rene, men kroppen er ikke ren, og det blir kaos. Abjektiviteten kan beskrives som en psykisk begivenhet, en form for traumeopplevelse. Den er det kolliderende rom, hvor tingene ikke passer sammen, et rom hvor erfaring og erkjennelse ikke lever opp til bildet av selvet. Dette er et traumatisert rom.²²² Jeg mener performancene kan tolkes som dette kolliderende og traumatiserte rommet.

²¹⁹ Lasch, *The Minimal Self*, 145.

²²⁰ ”I like it when they are constrained and repressed. When they are liberated I am no longer involved.” Beecroft sitert i Kellein, ”Interview”, 138.

²²¹ Beecroft har kommentert det problematiske forholdet mellom materialet og uttrykket i performancene sine: ”I get to simplicity by manipulating complicated material. Then, of course, I get upset because it’s not accurate.”, Beecroft sitert i *ibid.*, 143.

²²² Olsen, ”En historie om halvfjerdene, en teori for halvfemsene”, 109.

Analysen min tar for seg flere elementer og referanser som melder seg i møtet med denne kollisjonen. Jeg mener analysen viser kontrasten mellom kropp og regler og hvordan dette også i kunsten er kategorier som ofte holdes unna hverandre. Beecrofts kombinasjon av regler og kropper skaper referanser til, men samtidig brudd med, kunsttradisjoner som kroppskunst og minimalisme. Beecrofts regler og strenge system innebærer et brudd med kroppskunstens typiske uttrykk, og jentenes kroppslighet og ekspressive karakter innebærer et brudd med det minimalistiske verket. Analysen min viser at dette møtet skaper en dobbelthet som gjør det vanskelig å kategorisere performancene kunsthistorisk.

Jeg har diskutert hvordan kunstnerens ideal, i form av regler, legger føringer for det visuelle uttrykket, men også hvordan dette idealet ikke synes gjennomførbart, på grunn av svakheter i materialet. Bakgrunnen for idealet kan tolkes ut i fra den spiseforstyrredes behov for kontroll og grenser, og kroppen er stedet hvor dette behovet skal tilfredstilles.

Ved å la dette idealet være utgangspunktet for sin kunstneriske produksjon mener jeg Beecrofts så vel som å vise dette idealet sier noe om umuligheten av å gjennomføre det. Reglene fungerer til en viss grad, de skaper kontroll så lenge de er funksjonelle. Da skaper de orden, grenser og kontroll. Ansvarer er likevel for vanskelig for kroppen å bære og performancene kollapser. Gjennom verkets tidsspenn viser samspillet mellom reglene og jentene reglenes fysiske og psykiske konsekvensene for jentene. Lik i den spiseforstyrredes liv ender behovet for kontroll i en fullstendig ukontrollert situasjon. Reglenes konsekvenser er positive så vel som negative og viser slik dualiteten og umuligheten ved den spiseforstyrredes prosjekt. Den spiseforstyrredes kamp fremstår som en umulig kamp fordi hun må tape om hun skal vinne, hun spiller en kamp mot seg selv. Det er en kamp mellom egne satte regler og egen kropp.

Til felles for referansene jeg trekker frem er deres forhold til en mektig og distansert ”hånd” som kontrollerer situasjonen. I en militant sammenheng vil dette som regel si en mannlig hærfører, i kunsthistorisk sammenheng vil personen bak formalistiske, minialistiske og klassiske kunstuttrykk kobles til den mannlige kunstnerens hånd. I min analyse trekker jeg frem sider ved Beecrofts kunstnerskap som kan karakteriseres som maskuline.

I en masteroppgave i kunsthistorie anno 2009 kan det kanskje for noen fremstå utdatert å diskutere et kunstnerskap ut i fra definisjoner om det maskuline og det feminine. Dette er kategorier som man har prøvd å dekonstruere, spesielt innen feministisk kunstteori de siste 20 årene. I tråd med oppgavens argumentasjon for øvrig mener jeg og at også dette kan fungere begrensende for hvilke ulike måter kunst kan forstås. Analysen min viser hvordan referansene i Beecrofts performanser kan tolkes opp mot den spiseforstyrredes

overidentifisering med det rene og det kontrollerte, egenskaper som kan tolkes som maskuline. Hos den spiseforstyrrede er tynnheten bildet på den maskuline kraft og fettete bildet på den feminine svakhet.²²³ Det traumatiske i Beecrofts performance er det virkelige, at jentene er virkelige. Hun ønsker dem som et bilde, en måte å distansere seg fra virkeligheten. I Beecrofts performancer iscenesettes en grenseløs situasjon som arenaen hvor den spiseforstyrredes kamp utspilles. Kampen om grensene, mellom sinnet og kroppen og det rene og det urene tar form av kampen mellom det kontrollerte og det ukontrollerte og det maskuline og det feminine. Det er her også interessant hvordan Beecrofts beskriver performansens uttrykk etter jentene har kollapset som en Pollock. Kollapsen kan defineres som feminin, men hun velger å sammenligne den med et kunstuttrykk som ofte regnes som maskulin. Det er denne kunsten hun identifiserer seg med.

Analysen plasserer til en viss grad Beecrofts kunst utenfor den rådende diskursen rundt verkene hennes, en tradisjon preget av det feminine ideal og matriarkater. Jeg argumentere for at Beecrofts performancer kan betraktes som bygget på maskuline prinsipper og at performanceproduksjonen bryter med grunnleggende prinsipper innen den feministiske kunsttradisjonen. I likhet med Amelia Jones som i *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*,²²⁴ vektlegger det feminine ved Marcel Duchamp (1887-1968), og presenterer en ny tolkning hvor han blir posisjonert utenfor en patriarkalsk orden, forsøker mitt prosjekt å plassere kunstnerskapet til Beecroft utenfor den diskurs som har dominert litteraturen så langt. Der Jones leser Duchamp som ”kvinne”, leser jeg til en viss grad Beecroft som ”mann”.

²²³ Skårderus, *Sultekunstnerne*, 72.

²²⁴ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

Litteraturliste

- Allen, Jennifer. "Less is more". *Artforum*, 14. april, 2005.
<http://www.artforum.com/diary/id=8754> (oppsøkt 8. november 2009).
- Avgikos, Jan. "Let the Picture do the talking". *Parkett*. nr. 56, (1999): 106-109.
- Barthes, Roland. "Forfatterens død". I *Forfatterens død og andre essays*, oversatt av Carsten Meiner, 174-183. København: Gyldendal Dansk Forlag, 2004. Opprinnelig trykt som "The Death of the Author" i *Aspen* nr. 5-6, (1967).
- _____. "From Work to Text". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 965-970. Opprinnelig trykt som "De l'œuvre au texte" i *Revue d'esthétique* nr. 3, (1971).
- Bataille, Georges. *Erotismen*, norsk utgave. Oslo: Pax Forlag 1996.
- Beccaria Marcella. "Biography". I *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, redigert av Marcella Beccaria, 433. Milano: Skira, 2003.
- _____. "Conversation Piece". I *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, redigert av Marcella Beccaria, 16-20. Milano: Skira, 2003.
- Bryson, Norman. "US Navy Seals". *Parkett* nr. 56, (1999): 78-79.
- Burke, Sean. *Death and Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh University press, 1992.
- Celant, Germano. "Vanessa Beecroft: Carnal Drawings". I *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, redigert av Marcella Beccaria, 21-25. Milano: Skira, 2003.
- Deitch, Jeffrey. Essay i *Form Follows Fiction*, redigert av Jeffrey Deitch. Milano: Charta, 2001.
- _____. "Performance that makes itself". I *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, redigert av Marcella Beccaria, 26-27. Milano: Skira, 2003.
- Dellinger, Matt. "Reckless perfectionism: Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness".
<http://www.vanessabeecroft.com/NewYorker.pdf> (oppsøkt 8. november 2009).
Opprinnelig trykt i *The New Yorker*, 17. mars, 2003.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. Norsk utgave: *Rent og Urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax forlag, 1997.
- Doyle, Jennifer. "White Sex: Vaginal Davis Does Vanessa Beecroft". I Jennifer Doyle. *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, 121-140. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Oversatt av Robert Hurley. New York: Vintage/ Random House, 1980.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 835-846. Opprinnelig trykt i *Artforum* (sommer 1967).
- Galloway, Munro. "Les Mises à rue de Vanessa Beecroft". <http://www.vanessabeecroft-cosmicgalerie.com/index.php?name=vanessabeecroft&page=presse&presse=3> (oppsøkt 8. november 2009). Opprinnelig trykt i *Artpress* nr. 265, (februar 2001).
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 773-779. Opprinnelig trykt i *Forum Lectures* (1960).
- Hainley, Bruce. "Vanessa Beecroft, Gagosian Gallery, Los Angeles". *Artforum* (sommer 2001): 189-190.
- Harding, Luke. "Ruthlessly exposed". *The Guardian*, 8. april, 2005. <http://www.guardian.co.uk/world/2005/apr/08/worlddispatch.germany> (oppsøkt 8. november 2009).
- Harrison, Charles og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2. utgave. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Hickey, Dave. "Vanessa Beecroft's Painted Ladies". I *VB08-VB36: Vanessa Beecroft performances*, 5-8. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- Holm, Evelyn. "En optisk kontrakt". *Kulturnett*. <http://kunst.no/hskjegg/optisk> (oppsøkt 8. november 2009).
- Johnstone, Nick. "Dare to Bare". *The Observer*, 13. mars, 2005. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/mar/13/art> (oppsøkt 8. november 2009).
- Jones, Amelia. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- _____. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Judd, Donald. "Specific Objects". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 824-828. Opprinnelig trykt i *Arts Yearbook* (1965): 74-82.
- Kellein, Thomas. "Interview". I *Vanessa Beecroft, Photographs, Films, Drawings*, redigert av Thomas Kellein, 122-154. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

- _____. "The never-ending film- after Raphael". I *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, redigert av Marcella Beccaria, 29-30. Milano: Skira, 2003.
- _____. "The secret of female intimacy". I *Vanessa Beecroft, Photographs, Films, Drawings*, redigert av Thomas Kellein, 6-19. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.
- Koestenbaum, Wayne. "Bikini Brief". *Artforum* (sommer 1998): 23-24.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Oversatt av Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kuspit, Donald. "Joseph Beuys: Between Showman and Shaman". I *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, redigert av David Thistlewood, 27-49. Liverpool: Liverpool University Press, 1995.
- Lakoff, George, og Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Lasch, Christopher. *The minimal self: Physic survival in troubled times*. London: Pan Books, 1985.
- LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 846-849. Opprinnelig trykt i *Artforum* (sommer 1967): 79-83.
- Lothe Jacob, Cristian Refsum og Unni Solberg, red. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Martin, Courtney E. *Perfect Girls Starving Daughters: The Frightening New Normalcy of Hating Your Body*. New York: Free Press, 2007.
- Matt, Gerald, red. *Interviews*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007.
- _____. "Santagio Sierra". I Matt, *Interviews*, 314-320.
- _____. "Vanessa Beecroft". I Matt, *Interviews*, 52-57.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Structure of Behavior*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1983.
- Moi, Toril. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Morris, Robert. "Notes on Sculpture 1-3". I Harrison, *Art in Theory 1900-2000*, 828-835. Opprinnelig trykt i *Artforum*; (februar 1966): 42-44; (oktober 1966): 20-23; (sommer 1967).

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, 14-31. Indianapolis: Indiana University Press, 1989. Opprinnelig trykt i *Screen*, 16, nr. 3, (høst 1975): 6-18.
- _____. "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman". *New Lett Review*, nr 188, (juli/august 1991): 136-150.
- Olsen, Sanne Kofod. "En historie om halvfjerdene, en teori for halvfemsene: Feministisk påvirkninger af nutidig kunst". I *Kunstteori: En antologi*, redigeret av Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, 99-119. København: Borgens Forlag, 1999.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". I Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstoc, 52-69. Berkley: University of California Press, 1992. Opprinnelig trykt i *October* 12 (vår 1980): 67-86.
- _____. "Earthwords". I Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock, 40-51. Berkley: University of California Press, 1992. Opprinnelig trykt i *October* 10, (høst 1979).
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Reineke, Martha J. "This is my body: Abjection, Anorexia, and Medieval Women Mystics". I Martha J. Reineke, *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence*, 105-127. Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- Ricoeur, Paul. *The rule of metaphor: Multi-diciplinary studies of the creation of meaning in language*. Toronto: University of Toronto Press, 1977.
- Rosenberg, Harald. "From "The American Action Painters"". I Harrison, *Art inTheory 1900-2000*, 589-592. Opprinnelig trykt i sin helhet i *Art News*, (desember 1952): 22.
- Ross, Christine. "The Laboratory of Deficiency". I Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, 51-93. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Rør, Anne. *Spiseforstyrrelser: Symptomforståelse og behandlingsstrategier*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2006.
- Sayre, Henry M. *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- _____. "1990-2005: In the Clutches of Time". I *A Companion to Contemporary Art since 1945*, redigert av Amelia Jones, 107-124. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Seward, Keith. "Classic Cruelty". *Parkett* nr. 56, (1999): 99-100.

- Simon, Eugene. Rethinking theory: The Return of the Author, redigert og med introduksjon av James W. Newcomb , oversatt fra rumensk av James W. Newcomb Evanstone og Lidia Vianu. Chicago: Northwestern University Press, 1996.
- Skårderud, Finn. "Den magiske kroppen – kroppsmetaforer i anorexia nevrosa". *Kampen om kroppen: Kulturalytiske blikk på kropp, helse, kjønn og seksualitet*, redigert av Jostein Børtnes, Siv-Ellen Kraft og Lisbeth Mikaelsson, 323-342. Kristiansand: Høyskoleforlaget Kristiansand, 2004.
- _____. *Sterk Svak: Håndboken om spiseforstyrrelser*. Oslo: Aschehoug & Co., 2000.
- _____. *Sultekunstnerne*. Oslo: Aschehoug & Co., 2000.
- _____. *Uro: En reise i det moderne selvet*. Oslo: Aschehoug & Co., 1998.
- Skårderud, Finn og Mevat Nasser, "(Re)figuring identities: My body is what I am". I *The Female body in Mind: The Interface between the Female body and Mental Health*, redigert av Mervat Nasser, Karen Baistow og Janet Treasure, 17-27. London: Routledge, 2007.
- Smith, Roberta. "Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment". Vanessa Beecroft. <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorkTimes.pdf> (oppsøkt 8. november 2009). Opprinnelig trykt i *The New York Times*, 6.mai, 1998.
- Solheim, Jorun. *Den åpne kroppen: Om kjønnssymbolikk i moderne kultur*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1998.
- Steihaug, Jon Ove. *Abject/Informe//Trauma: Discourse on the Body in American Art of the Nineties*. Oslo: Forart, 1998.
- Thorkildsen, Åsmund. "Kropper som lager mening: Om kroppen som kunstnerisk medium i tidlig performance- og videokunst". I *Phenomenal Bodies- Fenomenale Kropper*, redigert av Åsmund Thorkildsen, 5-39. Drammen: Ranheim Trykk AS, 2002.
- _____. "Phenomenal bodies- Fenomenale kropper". *Drammens museum*. http://www.drammens.museum.no/dm/utstillinger/skiftende_utstillinger/2002. (oppsøkt 8. november 2009).
- Thurman, Judith. "The Wolf at the Door". I Judith Thurman, *Cleopatra's Nose: 39 Varieties of Desire*, 3-19. New York: Farrar, Strauts and Giroux, 2007. Opprinnelig trykt i *The New Yorker*, 17. mars, 2003.
- Ursprung, Philip. "Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit". I *Performance und Bild, Performance als Bild* redigert av Christian Janecke, 304- 335, Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004.
- Østerberg, Dag. Innledning til *Kroppens fenomenologi*, av Maurice Merleau-Ponty, v-xii. Oversatt til dansk av Bjørn Nake. Oslo:Pax Forlag A/S 1994. Originaltittel *Phénoménologie de la perception*(1.del, *Le Corps*) (Paris: Editions Gallimard, 1945).

Andre kilder

Vanessa Beecroft Compilation 2000, runningtime 35:19, video, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Beecroft, 709.24.

Vanessa Beecroft: *VB36*, video, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Beecroft, 709.24.

"Vanessa Beecrofts *VB55*". Youtube. <http://www.youtube.com/watch?v=6rRIZ4866fM>. (oppsøkt 8. November 2009).

Illustrasjonsliste

Fig. 1: Vanessa Beecroft, *VB35*, vb35.377.ms, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1998. Foto: Mario Sorrenti.

Fig. 2: Vanessa Beecroft, *VB47*, vb47.002.dr, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2001. Foto: Dusan Reljin.

Fig. 3: Vanessa Beecroft, *VB39*, vb39.289.tb, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999. Foto: Todd Eberle.

Fig. 4: Vanessa Beecroft, *VB45*, vb45.9043.ali, Kunsthalle Wien, Wien, 2001. Foto: Armin Linke.

Fig. 5: Vanessa Beecroft, *VB46*, vb46.028.ali, Gagosian Gallery, Los Angeles, 2001. Foto: Armin Linke.

Fig. 6: Vanessa Beecroft, *VB55*, vb55.004, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005. Foto: Vanessa Beecroft.

Fig. 7: Vanessa Beecroft, *VB45*, Vb45.9005.ali. Kunsthalle Wien, Wien, 2001. Foto: Armin Linke.