

## L'art performatif marche dans les traces de la peinture

### Le cas de Vanessa Beecroft

## Performative Art Follows Painting's Footsteps

### The case of Vanessa Beecroft

Mélanie Boucher

---

Number 76, Fall 2012

L'idée de la peinture  
The Idea of Painting

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67197ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Boucher, M. (2012). L'art performatif marche dans les traces de la peinture : le cas de Vanessa Beecroft / Performative Art Follows Painting's Footsteps: The case of Vanessa Beecroft. *esse arts + opinions*, (76), 46–51.

L'ART PERFORMATIF MARCHE DANS LES TRACES  
DE LA PEINTURE. *LE CAS DE VANESSA BEECROFT*

BOUCHER



MÉLANIE

Vanessa Beecroft, *vb52 performance*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, Italie, 2003.  
photo : © 2012 Vanessa Beecroft

PERFORMATIVE ART FOLLOWS PAINTING'S  
FOOTSTEPS. *THE CASE OF VANESSA BEECROFT*



Vanessa Beecroft, *vb61 performance, Still Death! Darfur Still Deaf!*, Pescheria di Realto, Venise, Italie, 2007.  
photos : © 2012 Vanessa Beecroft

Allan Kaprow, qui invente le happening en 1954, affirme qu'il provient de l'*action painting*<sup>1</sup>. Carolee Schneemann, qui est généralement identifiée à *Meat Joy* (1964), compare l'emploi qu'elle y fait de la chair animale à celui de la peinture<sup>2</sup>. Ces deux artistes de la performance et d'autres grâce auxquels cette discipline est établie dans les années 1960 ne rejettent pas l'idée de la peinture – ils s'en réclament, plutôt. Pourtant, encore aujourd'hui, leurs œuvres sont régulièrement considérées comme étant à l'antipode de la peinture. Elles sont envisagées dans une histoire de la performance qui se situe en marge du paradigme moderniste et qui a comme origine les coups d'éclat de Marinetti et ceux des dadaïstes zurichois<sup>3</sup>. Elles sont « immatérielles<sup>4</sup> », transitoires et liées à l'immanence, contre la transcendance, l'autonomie et l'éternité qu'évoquent les tableaux<sup>5</sup>, créés, eux, pour être possédés et regardés longtemps.

Il n'en découle pas pour autant une opposition absolue entre les deux disciplines, comme le démontre Amelia Jones en expliquant l'importante influence exercée par Pollock sur l'art performatif depuis les années 1950 et 1960<sup>6</sup>. Figure par excellence de la peinture moderniste, Pollock ouvre la voie à l'art performatif par son action, avec son corps qui « danse » sur la toile en y appliquant de la peinture, ce que mentionne Régis Michel : « [c]ette étrange chorégraphie nous est si familière qu'on a perdu la mesure de sa nouveauté. Or la danse du *dripping* est une grande rupture dans le système séculaire de la peinture occidentale, qui s'est toujours fondé sur la maîtrise du geste, où s'épanouit le mythe de l'artiste : sujet roi, vrai démiurge »<sup>7</sup>. Tour à tour, les performeurs se sont réclamés de l'action de Pollock puis l'ont critiquée pour élargir à l'*autre* (femme, homosexuel) le discours sur le corps masculin et hétérosexuel auquel elle renvoie.

Allan Kaprow, who invented the “happening” in 1954, said that this phenomenon was inspired by action painting.<sup>1</sup> Carolee Schneemann, who is generally associated with *Meat Joy* (1964), compared her use of animal flesh to painting.<sup>2</sup> These two performance artists, along with others who founded the discipline in the 1960s, did not reject the idea of painting—they rather took their inspiration from it. Yet, even today, their works are often considered to be at the opposite extreme of painting. They are seen as part of a performance history that lies on the fringes of the modernist paradigm, and whose origins can be traced back to the theatrical performances of Marinetti and the Zurich Dadaists.<sup>3</sup> They are “immaterial,”<sup>4</sup> transitory, and associated with immanence, in contrast to the transcendence, self-sufficiency, and eternity of paintings,<sup>5</sup> created to be owned and looked at for a long time.

The contrast has not, however, set these two disciplines at opposite poles, as Amelia Jones illustrates through the major influence that Pollock has had on performance art since the 1950s and 1960s.<sup>6</sup> A quintessential figure of modernist painting, Pollock paved the way for performance art through his action painting, which saw his body “dancing” on the canvas as he applied the paint. In the words of Régis Michel, “This strange choreography is so familiar to us that we’ve lost all measure of its newness. The *dripping* dance marks a major departure from the age-old system of Western painting, based on the mastery of gesture, which created the myth of the artist as supreme subject, a true demiurge.”<sup>7</sup> In turn, performance artists have drawn on Pollock’s action painting technique, critiquing and expanding its inherent discourse on the heterosexual male body to include the *other* (women, homosexuals).

1. Allan Kaprow, « In Response », dans Mariellen R. Sandford (dir.), *Happenings and Other Acts*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 219-220.

2. Carolee Schneemann, *More than Meat Joy*, New Paltz, Documentext, 1979, p. 62.

3. Le livre de Roselee Goldberg synthétise cette histoire. Roselee Goldberg, *La performance. Du Futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, [1988] 2006, 232 p.

4. Les performances ne perdurent que dans les documents, qui en donnent forcément une vue partielle et conditionnent l'idée qu'elles sont « immatérielles », même si elles sont éminemment physiques et matérielles pour qui en fait l'expérience.

5. Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1999, p. 28.

6. Amelia Jones, « The “Pollockian Performative” and the Revision of the Modernist Subject », dans *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1998, p. 53-102.

7. Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la réalité*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 260.

1. Allan Kaprow, “In Response,” in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Sandford (London and New York: Routledge, 1995), 219-220.

2. Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, (New Paltz: Documentext, 1979), 62.

3. For a history of performance art, see Roselee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* (Paris: Thames & Hudson, 2001).

4. Performances are only preserved in records, which provide a necessarily partial view and create the idea of immateriality, although the performances themselves are eminently physical and material for those who experience them.

5. Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), 28.

6. Amelia Jones, “The ‘Pollockian Performative’ and the Revision of the Modernist Subject,” in *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998), 53-102.

7. Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la réalité* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2001), 260. (Our translation)



Vanessa Beecroft, *vb62 performance*, Santa Maria dello Spasimo, Palerme, Italie, 2008.  
photo : © 2012 Vanessa Beecroft

En vérité, l'art performatif d'hier et d'aujourd'hui peut être influencé par la peinture au moins de deux façons, comme en témoigne la démarche de Vanessa Beecroft. D'abord en exploitant le *médium* de la peinture, en assumant, à la suite de Pollock, une position ambivalente d'identification et de critique devant la tradition artistique (modernité, figure masculine). Les femmes fardées de Vanessa Beecroft incarnent la surface peinte, toile ou papier, lorsque leurs corps sont enduits de peinture ou d'autres matériaux qui s'y comparent. À une occasion, le corps de l'artiste représente aussi l'outil du peintre, pinceau ou spatule, avec lequel la couleur est appliquée. Ensuite, les performances de Beecroft prennent également pour *sujet* la peinture et son histoire. Elles tirent parti de l'immobilité, s'inspirant d'œuvres connues et de thèmes marquants, pour créer des sortes de « tableaux vivants ». Ces deux types d'influence de la peinture sur l'art performatif, celle du *médium* et celle du *sujet*, marquent deux périodes : les années 1960 et 1970, d'une part, et les années 1990 et 2000, d'autre part. Néanmoins, ils peuvent tous deux être observés actuellement, comme le révèle le cas de Vanessa Beecroft. Je les aborde ici en exposant de quelles manières ils sont déterminants dans son œuvre.

#### GARDER LA POSE ET FAIRE IMAGE OU LES CORPS PEINTS DE VANESSA BEECROFT

Le tableau vivant est un divertissement populaire particulièrement prisé aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, dans lequel des individus costumés gardaient la pose pour créer un effet de tableau. Cette activité bourgeoise, surtout pratiquée par des femmes, servait à se réapproprier des chefs-d'œuvre de la littérature et de la peinture, de manière on ne peut plus concrète, en incarnant leurs personnages<sup>8</sup>. Depuis une quinzaine d'années, le tableau vivant est revisité en art contemporain et donne lieu à des œuvres performatives et vidéographiques dans lesquelles un ou des individus gardent la pose (un certain temps, du moins) de manière à créer des effets picturaux – par la disposition des éléments, l'harmonie des couleurs et l'aménagement des lumières et des ombres, par exemple. Au Québec, Claudie Gagnon est la pionnière du genre ; elle a réalisé ses premiers « tableaux vivants » en 1995 et les multiplie depuis, en s'inspirant régulièrement d'œuvres historiques. Bettina Hoffmann, Adad Hannah et Daniel Olson sont également reconnus pour travailler avec l'immobilité corporelle. Des artistes d'une nouvelle génération, comme Olivia Boudreau, Julie Favreau et Jacynthe Carrier, prennent le relais avec

In truth, performance art past and present can be influenced by painting in at least two ways, as Vanessa Beecroft's approach demonstrates. First, she exploits the *medium* of painting, following Pollock's ambivalent stance on identification and critique vis-à-vis artistic tradition (modernity, the male figure). Her made-up women embody the painted surface (canvas or paper), with their bodies coated with paint or other similar substances. In one instance, her own body also becomes a painting tool—a brush or spatula with which to apply colour. Second, Beecroft uses painting and its history as the *subject* of her “motionless” performances, drawing on well-known works and striking themes to create *tableaux vivants*. These two influences of painting on performance art (those of the *medium* and the *subject*) are characteristic of two periods—the first in the 1960s and 1970s, and the second in the 1990s and 2000s—both of which continue to be present today, as reflected in Beecroft's art. I shall now further explore these influences and how they play a determining role in her work.

#### HOLDING A POSE AND CREATING AN IMAGE, OR THE PAINTED BODIES OF VANESSA BEECROFT

The *tableau vivant* was a particularly popular form of entertainment in the eighteenth and nineteenth centuries, in which individuals in costume would hold a pose in order to look like a painting. This bourgeois pastime, chiefly pursued by women, was a way to reappropriate masterpieces of literature and painting in a highly concrete manner by embodying their characters.<sup>8</sup> In the past fifteen years or so, the *tableau vivant* has been revisited in contemporary art, giving rise to performance and video works in which individuals hold a pose (at least for a time) in order to create pictorial effects—for instance, through the arrangement of elements, the harmony of colours, and the use of light and shadow. In Québec, Claudie Gagnon is a pioneer of the genre, completing her first *tableaux vivants* in 1995 and many more since, liberally drawing on historical works. Bettina Hoffmann, Adad Hannah, and Daniel Olson are also known for their work with immobile bodies, and emerging artists like Olivia Boudreau, Julie Favreau, and Jacynthe Carrier are picking up the reins with their introspective works. The *tableau vivant* also serves as inspiration for a number of artists on the international scene: Spencer Tunick, Marina Abramovic, and, of course, Vanessa Beecroft are just three among many who have created performance pieces in which immobility plays a predominant role.

8. Par exemple, dans *La Curée* et *Jane Eyre*, Émile Zola et Charlotte Brontë décrivent des soirées lors desquelles des tableaux vivants étaient présentés.

8. For example, in *La Curée (The Kill)* and *Jane Eyre*, Émile Zola and Charlotte Brontë described evenings that included the presentation of *tableaux vivants*.

une production introspective. Sur la scène internationale, les œuvres qui s'inspirent du tableau vivant sont nombreuses aussi. Pour ne nommer que ces trois artistes marquants, Spencer Tunick, Marina Abramovic et, bien sûr, Vanessa Beecroft proposent des réalisations performatives où l'immobilité joue un rôle prépondérant.

La contribution de Vanessa Beecroft demeure sans doute la plus significative eu égard à la réactualisation du tableau vivant. Sa reconnaissance hâtive, sa productivité, l'intérêt et la constance de sa démarche amorcée en 1993, de même que l'importance déterminante qu'y prend l'art performatif en sont les principales raisons. En employant essentiellement des femmes, l'artiste soulève un questionnement sur leur rôle passif – en tant que muses ou modèles – dans l'histoire de la peinture. Elle souligne de trois façons la réappropriation de cette histoire par le passe-temps bourgeois qu'était le tableau vivant, pour les maîtresses de maison qui occupaient à la fois le rôle du modèle et celui de l'artiste dans leurs mises en scène. En effet – et c'est là-dessus que je m'attarderai –, les réalisations de Beecroft exposent surtout des femmes d'une beauté suggestive qui sont amenées à demeurer inactives. Plusieurs de ces réalisations sont inspirées de chefs-d'œuvre de la peinture. Enfin, elles sont créées par une femme, ce qui est montré dans *vb61* (2007), l'œuvre qui sert de conclusion à cet essai.

Les performances de Vanessa Beecroft durent plusieurs heures, durant lesquelles les modèles ne sont pas tenus de rester complètement immobiles. Ils doivent éviter tout contact visuel, demeurer détachés, ne jamais parler et garder la pose qui leur a été assignée le plus longtemps possible, après quoi ils peuvent s'accroupir, s'asseoir ou s'allonger. Ni trop rapides ni trop lents, leurs mouvements sont contrôlés et ne doivent pas être synchrones<sup>9</sup>. Dans ces performances, l'immobilité et le silence prédominent néanmoins, ce qui crée l'effet de tableau : l'image inaccessible est à portée de main, impénétrable, quoique sensible, visuelle et charnelle. Mais le charme du tableau vivant est rompu, momentanément et de plus en plus, par les mouvements des femmes et les bruits qu'ils provoquent, par leur accumulation et par l'évolution de la composition. De là le principal intérêt des performances de Vanessa Beecroft au regard de la peinture : celle-ci est l'élément de référence<sup>10</sup>, la perfection qui tend à se détériorer, l'ordre qui passe au désordre, l'idée qui se rapproche de la matière au fur et à mesure que les corps s'avachissent. Si la peinture et l'art performatif s'opposent, comme la transcendance à l'immanence et l'idéal à la réalité, chez Beecroft ces éléments sont dialogiques. Ils génèrent une bonne part de la fascination mêlée de malaise qui singularise son travail. L'idée de la peinture est essentielle, en contrepoint à l'art performatif, ce qui se répercute sur l'interprétation globale de sa démarche.

Quelques-unes des œuvres de l'artiste évoquent des tableaux de maîtres anciens : *vb11* (1995) fait penser aux *Ambassadeurs* (1533) de Holbein, *vb25* (1996) s'apparente à *La ronde de nuit* (1642) de Rembrandt<sup>11</sup> et *vb52* (2003) rappelle *Les noces de Cana* (1563) de Véronèse<sup>12</sup>. Attablées, les femmes de *vb52* portent des tenues rappelant le chromatisme vestimentaire de Véronèse et elles sont amenées à consommer de la nourriture ayant la même couleur que celle de leurs vêtements. Elles boivent et mangent littéralement de la couleur, une couleur qui les couvre, ce qui porte à penser qu'elles désirent l'absorber afin d'accentuer ou de changer drastiquement la teinte de leur carnation : beige, rose ou jaune, voire bleue, violette ou verte. D'autres œuvres de Vanessa Beecroft suggèrent des thèmes marquants de l'art ancien, comme la Vierge à l'enfant avec

When it comes to the modern recasting of the *tableau vivant*, Vanessa Beecroft's contribution is without a doubt the most significant, largely on account of her rapid rise to fame, prolific output and interest, and the consistency of her approach since 1993, not to mention the pivotal role that performance art plays in her work. Using mainly female models, the artist interrogates their passive role—as both model and muse—in the history of painting. She underlines in three ways the manner in which, through the bourgeois pastime of the *tableau vivant*, the mistresses of the house were able to reappropriate this history by playing the role of both model and *artist* through their stagings. In fact, and this is a point I will dwell on, Beecroft's works especially reveal the suggestive beauty of women who are induced to remain passive. A number of these works are inspired by masterpieces of painting; here, they are *created by a woman*, as shown in *vb61* (2007), a work to which I will return in the conclusion of this essay.

Vanessa Beecroft's performances last several hours, during which the models are not required to stay completely motionless, but must avoid all eye contact and remain detached. They must never speak and must hold their assigned poses as long as possible, after which they can squat, sit or lie down. Neither too fast nor too slow, their movements are controlled and must not be synchronous.<sup>9</sup> In these performances, stillness and silence predominate, creating the effect of a painting: the inaccessible image is close at hand—sensuous, visual, and corporeal yet impenetrable. But the charm of the *tableau vivant* is momentarily interrupted, with increasing frequency, by the women's movements and associated sounds, by their accumulation, and the evolution of the composition. Hence, the principal concerns of Beecroft's performances from a painting perspective: painting as reference point,<sup>10</sup> perfection that tends to deteriorate, order that slides into disorder, and that the idea comes closer to the material as the bodies relax from their poses. Painting and performance art might seem as diametrically opposed as transcendence and immanence, the ideal and the real, but in Beecroft's work, they are dialogical and inspire much of the fascination and malaise associated with her work. The idea of painting is an essential counterpoint to performance art, which has an impact on the overall interpretation of her approach.

Some of the artist's creations evoke paintings by the Old Masters: *vb11* (1995) is reminiscent of Holbein's *The Ambassadors* (1533); *vb25* (1996) echoes Rembrandt's *The Night Watch* (1642),<sup>11</sup> and *vb52* (2003) evokes *The Wedding at Cana* (1563) by Veronese.<sup>12</sup> Sitting at a table, the women in *vb52* are clothed in colours reminiscent of Veronese and eat food the same colour as their clothes. They literally eat and drink the colour that envelops them, giving the impression that they wish to absorb it in order to accentuate or drastically change the shade of their complexion: beige, pink or yellow, or even blue, violet or green. Other works by Vanessa Beecroft point to prominent themes in historical art, such as the Virgin and Child with Saint John the Baptist<sup>13</sup> and the Last Supper, or pictorial techniques developed during the Renaissance.<sup>14</sup> To create chiaroscuro and sfumato effects, her bodies are subtly coated in substances that create a velvety, light-absorbing finish. The resulting effect is particularly impressive in the black bodies, which are the most enigmatic. Other works are inspired by artistic movements such as Symbolism or Abstract Expressionism. The influences of Pop Art and Suprematism are also present throughout her work. The former's critique of mass consumption of identical objects finds an echo in Beecroft's numerous, similar-looking models, and the latter's

9. Marcella Beccaria (avec Vanessa Beecroft), « Conversation Piece », dans *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, Milan et Londres, Skira et Thames & Hudson, 2003, p. 18-19.

10. Dave Hickey, *Vanessa Beecroft's Painted Ladies*, [www.vanessabeecroft.com/frameset.html](http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html).

11. Marcella Beccaria, op. cit., p. 19.

12. Giacinto Di Pietrantonio, « The Substance of Art », dans *vb65 PAC Milano: Vanessa Beecroft*, Milan, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 2009, p. 20.

9. Marcella Beccaria (with Vanessa Beecroft), "Conversation Piece," in *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003* (Milan and London: Skira and Thames & Hudson, 2003), 18-19.

10. Dave Hickey, *Vanessa Beecroft's Painted Ladies*. <http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>.

11. Marcella Beccaria, op. cit., 19.

12. Giacinto Di Pietrantonio, "The Substance of Art," in *VB65 PAC Milano: Vanessa Beecroft* (Milan: PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 2009), 20.

13. Marcella Beccaria, op. cit.

14. Giacinto Di Pietrantonio, op. cit., 19.

saint Jean-Baptiste<sup>13</sup> et la Cène, ou des techniques picturales mises au point à la Renaissance<sup>14</sup>. Pour créer les contrastes du clair-obscur et les fondus du sfumato, les corps sont subtilement enduits de matières qui leur confèrent un fini velouté absorbant la lumière. L'effet ainsi produit est particulièrement impressionnant avec les corps de couleur noire, qui sont les plus énigmatiques. D'autres œuvres, encore, sont inspirées de mouvements artistiques, comme le symbolisme ou l'expressionnisme abstrait. À ce chapitre, le *pop art* et le suprématisme marquent l'ensemble de sa pratique. La consommation de masse de produits identiques que remet en question le premier de ces courants trouve un écho dans les modèles, tous semblables, qui sont présentés en grand nombre ; la couleur appliquée sur leur corps – beige, noir ou blanc sur une carnation chair ou noire – en appelle au carré sur fond blanc du deuxième.

Beecroft puise son inspiration dans toute l'histoire de l'art, de l'antiquité à la modernité<sup>15</sup>, avec un intérêt particulier pour la peinture autoréférentielle, ce que dénote l'importance qu'elle accorde à la couleur. Bon nombre de ses performances, dont les plus récentes, sont monochromatiques, avec des corps peints, des cheveux, des perruques et d'autres accessoires noirs, blancs ou beiges. Par exemple, les femmes de *vb62* (2008) prennent l'aspect du marbre (rappelant ainsi les sculptures antiques) et celles de *vb66* (2010) semblent être carbonisées. Un camaïeu de beige, de gris ou de vert olive caractérise quelques-unes des compositions. Les divers agencements de couleurs, qui sautent aux yeux, manifestent des préoccupations plastiques et les femmes qui les arborent mettent en lumière des enjeux existentiels, le tout avec la volonté de confronter la réalité et sa représentation. D'autres performances, généralement plus anciennes, sont pour leur part réalisées avec des vêtements aux couleurs complémentaires (bleu et orange) ou contrastées (rouge et bleu ; jaune et noir). Beecroft emploie essentiellement des accessoires pour les couleurs primaires et secondaires. Jamais elle n'a maquillé ses corps avec des teintes éloignées de celles de la chair, ce qui, encore une fois, rappelle l'univers de la peinture ancienne. La manière était spécifique à chaque peintre, qui ne sacrifiait pas pour autant un certain effet de réel.

La technique du *dripping* a été utilisée lors d'une occasion significative. En 2007, dans le cadre de la Biennale de Venise, des modèles peints en noir sont allongés sur une toile blanche. À l'aide d'un seau et d'un large pinceau, Beecroft les couvre de peinture rouge sang. Cette critique de la guerre civile au Darfour rend également hommage à l'*action painting* et aux actionnistes viennois<sup>16</sup>. Leurs réalisations sont sans doute celles qui, au cours des années 1960 et 1970, exploitent le plus l'idée de la peinture, du fait que les artistes créent des espèces de natures mortes-vivantes en introduisant, avant l'heure, le tableau vivant en art performatif. Leurs corps et ceux de leurs modèles deviennent à la fois l'outil du peintre et la surface d'application. Par conséquent, en exploitant le tableau vivant et le corps comme surface peinte (méthodes auxquelles s'ajoute ici celle du corps comme outil du peintre), Beecroft fait référence aux actionnistes viennois de trois façons au moins. Elle diversifie les moyens qui se présentent au performeur afin de réintégrer l'idée de la peinture dans ses œuvres, en s'y incluant elle-même, et ce, pour la première fois. Par là, elle se réclame de Pollock, tout en démultipliant les enjeux qui entourent la représentation du sujet féminin, enjeux que soulevait déjà le passe-temps du tableau vivant et les performances telles que *Meat Joy*, dans lesquelles l'artiste femme s'exposait au public<sup>17</sup>.

Certes novatrices en ce qu'elles contribuent à la réactualisation du tableau vivant, les œuvres de Beecroft récupèrent non seulement des éléments de l'histoire de la peinture, mais également de la performance

black squares against white backdrop are evoked by the application of beige, black, or white to the models' light or dark skin tones.

Beecroft draws inspiration from all of art history, from antiquity to modernity,<sup>15</sup> and has a particular interest in self-reflexive painting, as evinced by the importance she gives to colour. A number of her performances, including the most recent, are monochromatic, with painted bodies, hair, wigs, and other accessories in black, white, or beige. For example, the women in *vb62* (2008) take on the appearance of marble (reminiscent of the sculptures of antiquity), while those in *vb66* (2010) appear burnt to a crisp. Some of her pieces feature various shades of beige, grey, or olive green. The striking colour arrangements reflect aesthetic concerns while the women wearing them embody existential crises—and the whole is designed to confront reality with its representation. Other mostly earlier works were created with clothes in complementary (blue and orange) or contrasting colours (red and blue, yellow and black). Beecroft mainly uses accessories for primary and secondary colours. She has never applied body makeup in shades far from flesh tones, which again hearkens back to the paintings of the Masters, each of whom developed his own style without foregoing realistic effect.

Drip painting was also used on one significant occasion. In a work from 2007 displayed at the Venice Biennale, models painted in black were laid out on a white canvas. Using a bucket and large paintbrush, Beecroft covered them in blood-red paint. This critique of the civil war in Darfur also paid tribute to action painting and the Viennese Actionists.<sup>16</sup> It was undoubtedly the latter who, during the 1960s and 1970s, most exploited the idea of painting by presciently introducing the *tableau vivant* into performance art in order to create living, breathing still lifes. Their bodies and those of their models became both the painter's tool and working surface. By using the *tableau vivant* and the body as a painted surface (and, in this instance, the body as the painter's tool), Beecroft makes reference to Viennese Actionism in at least three ways. She revisits the idea of painting by including herself in the piece for the first time. In this way, she declares her allegiance to Pollock, at the same time highlighting issues around the representation of the female subject, issues already evoked by the pastime of the *tableau vivant* and performances such as *Meat Joy*, in which the female artist revealed herself to the audience.<sup>17</sup>

Undeniably innovative in their contribution to the re-enactment of the *tableau vivant*, Beecroft's works not only recover elements from the history of painting but also from the performances inspired by them. They are located *between* two media *and* two histories: the history of painting and that of postmodernism, which critiques and references the former. Beecroft exploits this double ambivalence in a way that allows her works to resist any categorical interpretation. Although often viewed from a specific perspective (generally feminist or autobiographical), they invite a much broader interpretation. It is precisely this ambivalence—the beauty of women and the malaise it arouses—that lends them their enigmatic quality.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

13. Marcella Beccaria, op. cit.

14. Giacinto Di Pietrantonio, op. cit., p. 19.

15. Ibid., p. 18.

16. Vanessa Beecroft, *Vanessa Beecroft vb61 Still Death! Darfur Still Deaf?*, Venise, PRNewswire, [www.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=199996](http://www.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=199996).

17. Sur la performance et le corps de la femme artiste, voir Amelia Jones, *ibid.*, 349 p.

15. Ibid., 18.

16. Vanessa Beecroft, *Vanessa Beecroft vb61 Still Death! Darfur Still Deaf?*, Venise, PRNewswire, <http://www.prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=199996>.

17. On the performance and body of the female artist, see Amelia Jones, *ibid.*, 349.



Vanessa Beecroft, *vb66 performance*, Mercato Ittico, Naples, Italie, 2010.  
photo : © 2012 Vanessa Beecroft

qui s'en inspire. Elles se situent *entre* deux médiums *et* entre deux histoires : l'histoire de la peinture et celle, postmoderniste, qui la critique et s'y réfère. Cette double ambivalence, Beecroft l'exploite afin que ses œuvres résistent à toute forme d'interprétation rigide. Et si elles sont régulièrement abordées selon une approche déterminée (généralement féministe ou autobiographique), elles gagnent à l'être selon plusieurs. Leur caractère énigmatique – entre la beauté des femmes et le malaise qu'elles suscitent – relève précisément de cette particularité.

**Mélanie Boucher** est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art dont le sujet est la nourriture en art performatif. Elle enseigne à l'UQAM et poursuit une pratique en commissariat d'expositions et en réalisation de publications – entre autres : Musée national des beaux-arts du Québec (2002, 2008-2009); Galerie de l'UQAM (2007, 2009, 2011); Musée d'art de Joliette (2009). Elle a contribué à la mise sur pied d'Orange, l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe (co-commissariat, 2003; direction de la publication, 2005). Elle a publié des textes dans plusieurs livres et revues spécialisés.

**Mélanie Boucher** holds a PhD in art history. The focus of her doctoral thesis is food and performance art. She teaches at UQAM and has curated exhibitions and collaborated on publications for the Musée national des beaux-arts du Québec (2002, 2008-2009), Galerie de l'UQAM (2007, 2009, 2011) and the Musée d'art de Joliette (2009). She co-founded *Orange*, a contemporary art event in Saint-Hyacinthe (co-curator: 2003; publishing director: 2005). She has also published texts in several books and journals.