

Anna Gaskell's girl art = Anna Gaskells Girlie-Kunst

Autor(en): **Avgikos, Jan / Goridis, Uta**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 59: **Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680854>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 57 (BY PROXY)*, 1999,
c-print, 70 x 60" /
OHNE TITEL NR. 57 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 177,8 x 152,4 cm.



ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 62 (BY PROXY)*, 1999,
c-print, 40 x 50" /
OHNE TITEL NR. 62 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 101,6 x 127 cm.



Anna Gaskell's

JAN AVGIKOS

Virginal purity. That's where everything begins in Anna Gaskell's pictures. The first thing you see, the thing you can't take your eyes off, the thing that's right there and real, is the girls in the photographs who are all so peerlessly young, innocent-looking, beautiful and, well, take-your-breath-away kind of naturally gorgeous.

One might argue that all young girls are beautiful, but there's no denying that Gaskell's girls qualify as "model perfect." With that recognition comes association with a legion of other "perfect little girls" that we encounter every day, everywhere we go: the ones who pose professionally for the cameras, the ones who appear in movies and magazines, and ads and art, the ones who are digitized and photo-shopped to be anything we want them to be, the ones who belong to, indeed personify, the visually perfect worlds

Girl Art

that teem within commercial image culture—to which, of course, we never truly belong but with which we nevertheless identify.

In addition to dramatic camera angles and lighting, a sense of deliberate artificiality informs Gaskell's imagery. She provokes an association with media-manufactured utopias in the high production values of her photographs. The photographs are flawless. The girls are flawless. "Virginal purity" verges on becoming a veritable thematic vortex; and yet, for all the innocence and perfection, there's

ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 67 (BY PROXY)*, 1999,
c-print, 60 x 50" /
OHNE TITEL NR. 67 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 152,4 x 127 cm.



equal emphasis on forms of foul play. Not one, not two, but multiple means of mischief are inventoried by Gaskell from stories she selects and invents from variously sampled fragments, with an eye toward a young heroine who assumes the burden of responsibility for the narrative, or point of view. Stories, such as Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, are radically edited and restructured, linear elements are distilled into clusters of events (drowning, falling down, jumping) and theatrical devices that are repeated within series and overlap from one series to the next. Gaskell, for example, is obsessed with the trappings of innocence—white stockings, Victorian nightgowns, and pinafores which also have their place in the world as fetish gear.

JAN AVGIKOS is an art historian and critic who lives in New York. She is a recipient of the Frank Jewett Mather award from the College Art Association, for distinction in art criticism, and she is a member of the faculty of the School of Visual Art and Columbia University.



ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 56 (BY PROXY)*, 1999,
c-print, 50 x 60" /
OHNE TITEL NR. 56 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 127 x 152,4 cm.

The character "Alice" migrates from the *Wonder Series* (1996), where she appears as identical twins, into *Override* (1997), where she merges with a gang of girls, all dressed alike, who are on their own, out in the middle of nowhere and, as it turns out, decidedly up to no good. They push and shove and pull each other's hair, yet despite their unruly behavior, they appear to be highly organized—way more than one would ever expect "real" kids to be. What's real in this instance is the resemblance of Gaskell's images to contemporary fashion photography (where any and all dramatic scenarios "make sense"). What's real is our ability to see these young women as witches, aliens, and warrior princesses (or whatever familiar characters one prefers) at the same time that we see them as unhappy but more or less "regular" little campers, in addition to whomever they might be in real life—model, friend of the family, so and so's daughter. And so it goes, spiraling in complexity. Girls, who are themselves, and lots of other things in addition to that, at the same time that they are not at all what they seem to be. Whether it's "Alice" or "Sally Salt" (another of Gaskell's girl guides into fantasy and the unknown) the same logic applies: This girl is not this girl—which is pretty damn close to "This is not a pipe." What's real, furthermore, is the ever-aggressive presence of the camera, continuously shaping our perception of the girls by means of framing, cropping, hovering, invading, and spying. First



ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 27 (OVERRIDE)*, 1997,
c-print, 50 x 60" /
OHNE TITEL NR. 27 (ÜBERWIEGEN), C-Print, 127 x 152,4 cm.

and foremost they are rendered as photographic subjects to be apprehended, captured, and possessed. We never see the girls as themselves but rather, we only see them as a character within a character within a character.

The “pretend evil” Gaskell conjures and its easy interchangeability with everyday life streams straight from the movies and television—*Children of the Corn* and *The Bad Seed* come to mind immediately as potential sources. Both are movies in which children are rendered autonomous, more powerful than adults are, and able to act out against the adult world, perhaps to the point of eliminating it. Whether it’s aliens or demon children, or just mean-tempered, bratty little sophisticates one sees in *Override*, or simply beautiful models posing as instructed, the posse of girls dressed up in nurse’s uniforms in *By Proxy* (1999) are no less puzzling. They are a somewhat formidable bunch, both in number and in the purposefulness of their ritualistic activities. Are they student nurses? Are they just dressed up to look like nurses? We might not have a clue as to the skeletal narrative of the series, but the girls look as though they know exactly what they’re doing—individually and collectively—in the bizarre “natural” setting they inhabit. As a result of their pronounced intent, their so-called “innocence” seems merely to function as a costume accessory.

ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 61 (BY PROXY)*, 1999,
c-print, 40 x 50" /
OHNE TITEL NR. 61 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 101,6 x 127 cm.



In contrast to the invincibility that Gaskell’s girls project in *Override* and *By Proxy*, their vulnerability is palpable in the highly theatrical series, *Hide* (1998). A splendid, baronial-style mansion is the perfect (albeit visually clichéd) gothic setting for bloody scenes and strange couplings of indeterminate meaning. We peer over a banister and discover “her” lying on top of “the other,” both as still as death. There are only two characters, enacted by different pairs of girls (which is to say that no more than two girls appear in the frame at any one time). We spy “her” lying on the floor, looking up under “the other’s” nightgown. “She” shows her hand, wet, beside a pool of (could it be?) bloody liquid. “She” holds her hand over the mouth of “the other,” perhaps to stifle a scream.

Despite the suggestion of a fictional narrative—the sort that might begin with “It was a dark and stormy night...” or perhaps a social theory of gender and identity, Gaskell never presents clearly plotted characters or story lines, much less specific messages; and yet, there are many recognizable moments in these photographs despite the fact that nothing seems to qualify as personal.



ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 58*
(*BY PROXY*), 1999, c-print, 60 x 70" /
OHNE TITEL NR. 58 (STELLVERTRETEND),
C-Print, 152,4 x 177,8 cm.

Gaskell's pictures are tightly wound, dramatic vignettes; the elements are culled from art and probably everywhere else, too. We can think about Cindy Sherman and Gregory Crewdson (her teacher at Yale) for openers, but there's also room for random associations with *The X-Files*, low-budget Hollywood thrillers, and feminist theory, all sandwiched together and managed by heavily self-conscious framing and cropping techniques that contribute substantially to the sense of restless tension and a prescribed lack of resolution that is the critical function of her photographs. Intimations of surveillance, the faintest suggestion that the world comes into and goes out of focus in random fashion, lends drama to the sense of misadventure and foreboding that rims the worlds in which we encounter Gaskell's girls.

The artist may set out ostensibly to knit together story fragments that feature girl narrators as a means of instrumentalizing or empowering a female voice, a young woman's voice at that, but do we really ever see the world from the perspective of a young girl, whether she be a heroine or not? Given the intense and exaggerated visual properties of the images, I'm not so sure Gaskell's kind of "girl power" has got

much to do, directly or even indirectly, with twelve-year-olds. It's much easier to locate ourselves; after all, these pictures are all about us. We viewers are cast, like it or not, as voyeurs. We're seduced, first, by the virginal beauty of the girls themselves; then, by the quality of the images and the fashionable look they possess; and then, again, by the suggestion of forms of visual pleasure that are mildly freighted with illicit contents.

These pictures are not a paean to the glories of girlhood but rather to adult fantasy. There's low-level eroticism, but nothing more than one would expect, given the subjects and the cultural tendencies we share (and fend off) to eroticize youth. But there's something more, and it concerns the pronounced tendency toward bombast (another cultural standard). To look dangerous as a means to be recognized; to stand out in a crowd as a means of fitting in. To flaunt artistic license and excess as a step toward the achievement of a common visual language. To manufacture a look that is as familiar as it is new, a look that communicates long before the plodding work of slower forms of conventional narrative kick in. It's the look of Gaskell's photographs, rather than the stories that they tell, that is highly theatrical and happily impersonal, and yet photographic tropes of intimacy abound.



ANNA GASKELL, *UNTITLED NO. 59 (BY PROXY)*, 1999, *c-print*, 40 x 30" /
OHNE TITEL NR. 59 (STELLVERTRETEND), *C-Print*, 101,6 x 76,2 cm.



ANNA GASKELL, UNTITLED NO. 3 (WONDER), 1996, c-print, 60 x 50" /
OHNE TITEL NR. 3 (STAUNEN), C-Print, 152,4 x 127 cm.

WOLFF & ERNST

Anna Gaskells

JAN AVGIKOS

Girlye-Kunst

Jungfräuliche Reinheit. Das ist das A und O in Anna Gaskells Bildern. Die jungen Mädchen sind das Erste, was einem ins Auge fällt, wovon man sich einfach nicht losreissen kann, was real ist, was da ist, Mädchen, die so unvergleichlich jung, so unschuldig, so engelhaft schön sind und deren natürlicher Schmelz einem den Atem verschlägt.

Es liesse sich natürlich einwenden, dass alle jungen Mädchen schön sind, aber das ändert nichts an der Tatsache, dass Gaskells Mädchen als «Fleisch gewordene Perfektion» gelten können. Dabei erinnern wir uns sofort an Heerscharen anderer «vollkommener junger Dinger», denen wir jeden Tag an allen Ecken und Enden begegnen: Mädchen, die berufsmässig für Kameras posieren, die in Filmen und Magazinen erscheinen, in der Werbung, in der Kunst; die digitalisiert und mit Photoshop bearbeitet genau so sind, wie wir sie haben wollen, Mädchen, die in die visuell perfekte Bilderwelt der Werbung passen, ja diese verkörpern; eine Welt, zu der wir selbst natürlich nie wirklich gehören, auch wenn wir uns mit ihr identifizieren.

Neben dramatischen Blickwinkeln und effektvoller Beleuchtung zeichnet sich Gaskells Bilderwelt durch eine bewusste Künstlichkeit aus. Der hohe technische Standard ihrer Photographien rückt diese in die Nähe medialer Utopien. Die Bilder sind makellos. Die Mädchen sind makellos. Im Sog der «jungfräulichen Reinheit» scheint sich jedes andere Thema aufzulösen, aber trotz aller Unschuld und

Vollkommenheit haben auch die Verstösse gegen die Regel ihren Platz. Gaskell stellt nicht nur eine oder zwei, sondern gleich eine ganze Auswahl von Möglichkeiten zusammen, wie man Bosheit ausleben kann. Als Vorlage dienen ihr Geschichten, die sie zusammensucht und von unterschiedlichen Fragmenten ausgehend weiterspinn, immer im Hinblick auf eine junge Heldin, der die Verantwortung für die Handlung oder den darin vertretenen Standpunkt übertragen wird. Geschichten wie Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* werden rigoros umgeschrieben und umstrukturiert, aus linearen Elementen wird ein Konglomerat aus Ereignissen (Ertrinken, Stürzen, Hüpfen) und Theatergags, die innerhalb einer Serie wiederholt und in die nächste hinübergezogen werden. Gaskell ist zum Beispiel fasziniert von den Insignien der Unschuld – weissen Strümpfen, viktorianischen Nachthemden und Schürzen –, die auch fester Bestandteil jeder Fetischkult-Ausrüstung sind.

Die Figur der Alice wandert von der *Wonder Series* (1996), in der sie identische Zwillinge verkörpert, zu *Override* (1997), wo sie sich mit einer Gang uniform gekleideter Mädchen zusammensetzt, die in einem Niemandsland sich selbst überlassen sind, aber, wie sich bald herausstellt, allen möglichen Unfug aushecken. Sie schubsen und stossen einander herum, ziehen sich an den Haaren, erscheinen aber trotz der rüden Umgangsformen straff organisiert – straffer jedenfalls, als wir es «echten» Jugendlichen zutrauen würden. «Real» ist in diesem Kontext vor allem die Ähnlichkeit, die Gaskells Bilder mit moderner Modephotographie aufweisen (bei der jede dramatische Inszenierung «Sinn macht»). Und «real» ist auch unsere Fähigkeit, diese jungen Frauen als Hexen, Ausserirdische, kriegerische Prinzessinnen (oder

JAN AVGIKOS ist Kunsthistorikerin und Kritikerin. Sie erhielt den Frank Jewett Mather Award der College Art Association (für Kunstkritik) und ist Fakultätsmitglied der School of Visual Arts und der Columbia University in New York.

welche vertrauten Figuren man auch immer vorziehen mag) zu betrachten und gleichzeitig als unglückliche, aber ganz «normale» kleine Camperinnen wahrzunehmen, unabhängig davon, was sie im wirklichen Leben auch noch sein könnten – Photomodelle, Kinder aus dem Freundeskreis, Töchter von Bekannten. Und so wird die Sache zunehmend komplexer: junge Mädchen, die sich selbst und noch viel mehr sind, dabei aber auch ganz anders sind, als sie erscheinen. Ob «Alice» oder «Sally Salt» (auch eine von Gaskells Leitfiguren auf dem Weg ins Reich der Phantasie und des Unbekannten), der Mechanismus ist immer derselbe: Dieses Mädchen ist nicht dieses Mädchen – was verdammt nach Magrittes «Dies ist keine Pfeife» klingt. «Real» ist ausserdem die ständig aggressive Gegenwart der Kamera; indem sie den Rahmen, den Ausschnitt, verändert und die Mädchen belauert, bedrängt, bespitzelt, lässt sie uns diese immer wieder anders sehen. In erster Linie werden sie jedoch als photographische Subjekte dargestellt, die es aufzustöbern, festzunageln und zu besitzen gilt. Wir sehen diese Mädchen nie so, wie sie wirklich sind, sondern immer nur als eine Figur in einer Figur in einer Figur.

Das «angeblich Böse», das Gaskell beschwört, seine Austauschbarkeit mit dem, was im Alltag passiert, stammt aus Kino und Fernsehen. Als mögliche Quellen fallen einem *Children of the Corn* (1984) oder

The Bad Seed (1956) ein. In beiden Filmen werden Kinder mit einer Unabhängigkeit und einer Macht ausgestattet, die jene der Erwachsenen bei weitem übertrifft, so dass sie es mit der Welt der Erwachsenen aufnehmen, ja, sie vielleicht sogar ausschalten können. Ob Ausserirdische oder kleine Teufel oder auch nur gemeine kleine Biester wie in *Override* oder einfach schöne Photomodelle, die auf Kommando bestimmte Posen einnehmen, die Mädchenschar, die in *By Proxy* (1999) in Krankenschwesterntracht auftaucht, ist jedenfalls ziemlich verwirrend. Eine tolle Truppe, allein durch ihre Zahl und die Entschlossenheit, die sie bei ihren Ritualen an den Tag legen. Sind es Krankenschwestern in Ausbildung? Oder sind sie einfach nur als Krankenschwestern kostümiert? Die rudimentäre Erzählung, die der Serie zugrunde liegt, gibt uns kaum einen Hinweis, doch erwecken die Mädchen – als Individuen wie auch als Gruppe – den Eindruck, als wüssten sie genau, was

ANNA GASKELL, UNTITLED NO. 20 (WONDER), 1996,
c-print, 50 x 60" /

OHNE TITEL NR. 20 (STAUNEN),
C-Print, 127 x 152,4 cm.



ANNA GASKELL, UNTITLED NO. 49 (SALLY SALT SAYS), 1999,
c-print, 60 x 70" /

OHNE TITEL NR. 49 (SALLY SALT SAGT),
C-Print, 152,4 x 177,8 cm.



sie in dieser merkwürdig «natürlichen» Umgebung verloren haben. Angesichts ihrer Absichten scheint ihre sogenannte «Unschuld» nur die Funktion eines zusätzlichen Accessoires zu erfüllen.

Im Gegensatz zu der Unbesiegbarkeit, die die Gaskell-Girls in *Override* und *By Proxy* an den Tag legen, ist in der hochdramatischen Serie *Hide* (1998) ihre Verletzlichkeit mit Händen zu greifen. Ein feudales Herrenhaus bietet die perfekte (wenn auch optisch klischeehafte) Schauerroman-Kulisse für blutige Szenen und merkwürdige, unklare Paarungen. Wir spähen über ein Geländer und entdecken «sie» auf «der anderen» liegend, beide reglos, beinahe wie tot. Es gibt immer nur zwei Charaktere, die von unterschiedlichen Paaren dargestellt werden (das heisst, es tauchen nie mehr als zwei Mädchen gleichzeitig in einem Bild auf). Wir ertappen «sie», auf dem Boden liegend und der «anderen» unters Nachthemd spähend. «Sie» zeigt ihre noch nasse Hand neben einer Blutlache (ist es wirklich Blut?). «Sie» hat «der anderen» die Hand auf den Mund gepresst, vielleicht um einen Schrei zu ersticken.

Trotz der Andeutung einer Geschichte – von der Art, die so anhebt: «Es war eine dunkle, stürmische Nacht...» – oder möglicherweise einer Abhandlung über Gender und Identität, wartet Gaskell nie mit klar umrissenen Charakteren oder Handlungen auf, von spezifischen Botschaften ganz zu schweigen. Trotzdem kommt einem in diesen Bildern vieles bekannt vor, auch wenn nichts wirklich persönlich ist.

Gaskells Bilder sind dicht verwobene, dramatische Vignetten, deren Elemente aus Kunst und wahrscheinlich auch aus anderen Quellen stammen. Nicht nur Cindy Sherman und Gregory Crewdson (ihr Lehrer an der Yale-Universität) kommen in Betracht, auch zufällige Assoziationen mit der TV-Serie *Die X-Akten*, Hollywood-Thrillern mit kleinem Budget oder feministischen Theorien sind zugelassen. Von allem ein bisschen, das Ganze gut gemischt und durch bewusst gewählte Rahmen und Ausschnitte strukturiert, Techniken, die das Gefühl der ruhelosen Spannung verstärken, dann noch ein bewusster Mangel an Tiefenschärfe, der die entscheidende Wirkung ihrer Photographien ausmacht: Das Andeuten einer Überwachung, der wirklich nur ganz leise Hinweis darauf, dass die Welt beliebig ein- und aus-

geblendet werden kann, verleiht dem drohenden Unheil, das an den Rändern der Welten, in denen wir den Gaskell-Girls begegnen, lauert, einen dramatischen Aspekt.

Die Künstlerin verknüpft ostentativ Fragmente zu Geschichten, in denen junge Mädchen als Erzählerinnen auftreten, um so eine weibliche und ausserdem junge Stimme einzusetzen und ihr Gewicht zu verleihen. Aber sehen wir die Welt deshalb aus der Perspektive eines jungen Mädchens, egal ob es sich um eine Heldin handelt oder nicht? Angesichts der extremen, ja übertriebenen Optik der Bilder bin ich mir nicht sicher, ob Gaskells «Girl Power» direkt oder auch nur indirekt etwas mit Zwölfjährigen zu tun hat. Unsere eigene Position zu bestimmen, ist jedenfalls einfacher, denn schliesslich geht es in diesen Bildern um uns. Als Betrachter übernehmen wir *nolens volens* die Rolle des Voyeurs. Zum einen werden wir von der jungfräulichen Schönheit der Mädchen, zum andern von der Qualität der Bilder und ihrer modernen Ästhetik verführt; hinzu kommt die Andeutung von Formen visueller Lust in Verbindung mit einem das Verbotene streifenden Inhalt.

Die Bilder besingen weniger den Liebreiz junger Mädchen als die Phantasie der Erwachsenen. Sie besitzen zwar eine diskrete Erotik, doch nicht mehr, als ihr Thema und der von uns allen geteilte (und zurückgewiesene) Hang, Jugend erotisch zu besetzen, es erwarten lassen. Doch gibt es da noch etwas anderes, was mit einer ausgeprägten Tendenz zum Bombastischen (noch eine Vorgabe unserer Gesellschaft) zu tun hat. Gefährlich dreinschauen, um respektiert zu werden; in der Menge auffallen, um sich seinen Platz zu sichern. Mit künstlerischen Freiheiten und Exzessen prahlen als erster Schritt auf der Suche nach einer gemeinsamen visuellen Sprache. Einen Look kreieren, der ebenso bekannt wie neu ist, einen Look, der etwas kommuniziert, lange bevor der schleppende Mechanismus der langsameren Formen konventioneller Abläufe greifen kann. Es ist vor allem der «Look» von Gaskells Photographien, weniger die Geschichten, die sie erzählen, der hochdramatisch und angenehm unpersönlich wirkt, obwohl die photographischen Tropen der Intimität in diesen Bildern allgegenwärtig sind.

(Übersetzung: Uta Goridis)