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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

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

Artikel: Vanessa Beecroft : Paraden = parades

Autor: Tazzi, Pier Luigi / Aeberli, Irene / Martin, Henry

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680913

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.07.2025

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

PARADEN

PIER LUIGI TAZZI

Es war eine Ballettaufführung und ist wohl schon mehr als zehn Jahre her: Auf der Bühne eines kleinen Avantgardetheaters erschien eine noch kindlich wirkende Tänzerin in Slip und Hemdchen. Das Ballett hiess *Calore (Hitze)* und die Choreographie stammte von einem jungen römischen Tänzer, Enzo Cosimi. Was hier auf skandalöse Weise inszeniert wurde, war die Kindheit und ihre beunruhigende Nichtdarstellbarkeit. Ich glaube, es trat auch ein Junge auf, in lebhafterer Erinnerung ist mir aber das Mädchen geblieben.

Als ich in der Primarschule war, ich glaube in der fünften Klasse, wurden wir aufgeteilt: die Mädchen in eine Klasse, die Knaben in eine andere. In jenem Alter oder vielleicht auch in jener Zeit, Ende der 40er Jahre, spielte der Geruch eine wichtige Rolle. Jedesmal wenn ich aus irgendeinem Grund das Klassenzimmer der Mädchen betrat, merkte ich den Unterschied zuerst am intensiveren, stärkeren, nachhaltigeren Geruch.

Das Ballett und die Differenz sind die ersten Assoziationen, die Vanessa Beecrofts Schaffen in mir wachrufen: Ein Ballett, das seine Musik, eine Differenz, die ihren Geruch verloren hat. Was zählt, ist die Unmittelbarkeit. Alles geschieht im Augenblick, fast so, als gäbe es kein Vorher und kein Nachher. Es gibt keine Erinnerungen, die sich nicht in der Gegenwart «niederschlagen», wie der Chemiker sagen würde. Es gibt keine Nostalgie, im Sinne von Heimweh oder Sehnsucht nach etwas, was vergangen und vergessen ist und jetzt wieder zutage tritt. Allenfalls ist da eine gewisse Nostalgie im ursprünglichen Sinn des Wortes spürbar, nämlich als Schmerz oder Beschwerlichkeit der Reise, einer statischen Reise im Raum und in der Zeit, in der sie gerade in Erscheinung tritt.

Vanessa Beecroft versucht ihr Glück in der Darstellung des Nichtdarstellbaren als etwas Nichtdargestelltes – man verzeihe mir den kryptischen Kalauer. Ich will damit sagen, dass Vanessa Beecrofts Paraden im künstlerischen Raum durch ein Entferntes in Szene gesetzt werden, durch etwas, was im kollektiven Bewusstsein der Kultur, und zwar der unseren, sofort verdrängt wird. Die Verdrängung geschieht im selben Moment, in dem ihre Enthüllung ins Werk – ins Kunstwerk – gesetzt wird. Es ist keine alte Verdrängung: Sie geschieht hier und jetzt und wiederholt sich in den zahllosen Ritualen und Formen, die diese Kultur inszeniert, in den Ritualen des Alltagslebens und seinen Verkörperungen, in Gestalt des Massenspektakels via Kino, Mode, Fernsehen und Werbung, kurz in allem, was im Bereich des Imaginären unser tägliches Brot ausmacht.

Bis vor kurzem – vor den Ausstellungen in Genf und San Diego – hätte ich dem Verdrängten einen Namen geben können: das Weibliche. Doch welches Weibliche? Es ist wohl einfacher zu sagen, was es nicht ist, denn in seinem Erscheinen, als sei es das erste Mal, in seiner Epiphanie – und um etwas Epiphanisches handelt es sich tatsächlich – kann es nur durch das definiert werden, als was es sich gibt.

Das Weibliche ist nicht der politische Körper der Feministinnen (in Wirklichkeit handelt es sich überhaupt nicht um einen Körper, dessen Zitat oder Abstraktion, sondern allenfalls um mehrere Körper

PIER LUIGI TAZZI ist freier Kurator und Publizist. Er lebt in Capalle bei Florenz.

Die Lobhudelei [ihrer] Bewunderer ist vielleicht genauso unbeständig wie die Verachtung [ihrer] Gegner.

W. Somerset Maugham, Silbermond und Kupfermünze

als Elemente einer Komposition). Genauso wenig ist es jener sentimentale, in der Erinnerung oder erwartungsvollen Phantasie mit Wohlgefallen betrachtete Körper, den die erotischen Schriftsteller lieben: Es ist nicht der erotische Körper, ja nicht einmal die «natürliche Weiblichkeit», die auf den Liebesakt hinausläuft: Beecrofts Performances sind keusch. [*Was wir damals in der Savanne erblickten, war eine Gazellenherde.*] Es ist auch nicht der Körper der Body-Art: ein in der eigenen Nacktheit, den eigenen, einst verborgenen Riten der Entblössung isolierter Körper. Und es ist nicht Psyche, die im Licht ihrer Lampe Amors Geheimnis entdeckt. Es ist eher ein Wagnis – das Weibliche in seiner gattungsspezifischen Eigenart, das sich ebenso vom entgegengesetzten und ergänzenden Männlichen unterscheidet wie von den Masken, die sich über oder aus ihm entwickelt haben, bis sie schliesslich sein wahres Wesen verbargen. Die Gattung tritt durch die Präsentation einer Gruppe von Individuen in Erscheinung. Auf den ersten Blick wirkt diese Gruppe homogen: Das repetierte Bild scheint die individuelle Identität hinter einem gemeinsamen Erscheinungsbild aufzulösen, doch das Spiel zwischen Wiederholung (die Individuen wurden ausgewählt und zurechtgemacht, damit sie ähnlich erscheinen) und Variation (die individuelle Identität bleibt trotz des ersten Eindrucks bestehen) dauert fort. Mit den Mitteln der Photographie und des Videos wurden die Spuren des nicht wiederholbaren Ereignisses der Performance gesichert. In Stockholm (im Rahmen der Ausstellung «Wounds») kam im Februar 1998 dann das Internet hinzu. Im Museum hinterliessen Beecrofts zwei Performances nicht die geringste Spur, aber wenn man während der Ausstellung auf dem Netz im Moderna Museet vorbeischaute, konnte man die Fernsehaufzeichnung einer der Performances unmittelbar miterleben.

Ausserdem handelt es sich nicht um Performances, wie man sie seit den 60er Jahren als Kunstgattung kennt. Es sind eher Performances im allgemeinen Sinn des englischen Worts: *Performance* eines Balletts, eines Orchesters, einer Band, kurz gesagt, die Darbietung eines wie auch immer gearteten Werks, bei der jenseits jeder Individualität die Einheit der Gruppe (oder ihrer Arbeit) im Vordergrund steht.

Im Falle von Beecroft sind diese Werke auch Skulpturen. Aber nicht solche wie die aufrechte, einsame, phallische Figur des Kuros, des siegreichen griechischen oder florentinischen Helden, der in einer alle Zeiten überdauernden Pose oder Geste verewigt ist. Sie stehen den Skulpturen von Nicola und Giovanni Pisano näher, ihren Kanzelfiguren von Pistoia, Siena und Pisa, und damit einer Bildhauerkunst, die auch Architektur war, Körperarchitektur. Sie war kennzeichnend für den Beginn einer Kultur, in der wir heute noch leben. Sind Beecrofts Figuren vielleicht ihr Ende? Ihre Totenklage? Oder der Auftakt zu etwas Neuem, das gerade deshalb unaussprechlich, nicht erzählbar ist?

Es ist klar, dass ihre Kunst trotz ihrer Beschränkung auf das Ikonische (Photographie, Video) nicht auf Malerei reduzierbar ist. Die grossen Künstler der 80er Jahre (von Ettore Spalletti bis Thierry de Cordier, über Franz West, Reinhard Mucha, Jan Vercruysse und Jean Marc Bustamante) hatten den Prozess beendet, durch den die Kunst und das Kunst-

werk den Raum, in dem sie sich entfalteten, wieder zu verstellen begannen, nachdem sie nicht länger ins Exil der Phantasie verbannt waren: Indem sich diese Künstler einer minimalistischen Struktur bedienten, füllten sie die leeren Gefässe mit einer weniger abstrakten und puritanischen Substanz, die sich durch ihre jeweilige nicht nur intellektuelle und ästhetische, sondern auch erotische und sinnliche persönliche Erfahrung verdichtet hatte. Beecroft löst dieses Modell nun auf und tut es dem chinesischen Kaiser Ch'in Shih Huang-ti gleich, der im 3. Jahrhundert v. Chr. mit der Tradition, sich nach dem Ableben samt Dienerschaft begraben zu lassen, brach, und verfügte, dass an ihrer Stelle Tausende von Tonfiguren begraben werden sollten, ein paradierendes Kriegerheer. Der rituelle Selbstmord des Künstlers in seiner erhabenen Einzigartigkeit wird abgelöst durch eine Parade von Individuen, die in ihrer Verwundbarkeit und Scham gezeigt werden, welche die Verwundbarkeit und Scham des Künstlers/Individuums widerspiegeln. Auf sie ist der Blick gerichtet, doch sie erwidern ihn nicht, da sie durch die unwirkliche Situation der Performance auf Distanz gehalten werden. Doch in der Performance als solcher wird ihre grundlegende Identität als Individuen und Gattung, die sich die Komposition vorübergehend zunutze macht, reduziert, aber nicht vernichtet. Die Komposition einer geheimnisvollen Allegorie. Die Allegorie der Parade. Beecroft, die im Mailand von Armani und Versace aufgewachsen und zur Schule gegangen ist, hat sich die Laufstege der Modewelt zum Modell genommen. Und in ihren Performances und Videos richtet Beecroft, wie Nicola und Giovanni Pisano, ihren Blick auf das Ganze und geht damit über die Grenzen jenes Individualismus hinaus, der bis heute die ganze westliche Kunstgeschichte prägt und dessen Inbegriff das einsame Künstlerindividuum ist. Dennoch ist dieser Zustand der Einsamkeit noch nicht überwunden: Keine Beziehung, die über den äusseren Anschein hinausgeht, verbindet die Individuen, aus denen sich die Gruppe zusammensetzt, bzw. verbindet sie mit uns oder der Welt. Sie verweilen in der Stille, in einem Universum, das aus der eigenen Stille heraus existiert, wo jede Stimme verstummt, jede Musik verklungen, jedes Echo verhallt ist.

Mit US NAVY, einer Performance, die Anfang Juni dieses Jahres im Museum of Contemporary Art in San Diego, Kalifornien, stattfand, hat sich nun eine klare Änderung der Gattung vollzogen: von den Mädchen über die Models zu den Marinesoldaten, Angehörigen eines Spezialkorps namens US Navy SEALs, dessen Stützpunkt sich in der Nähe des Museums befindet.

Die Struktur des Werks bleibt in den Grundprinzipien gleich; falls sie Variationen erfährt, und das tut sie, so dienen diese der weiteren Klärung oder jedenfalls einer Entwicklung, die von derselben konzeptuellen und poetischen Grundlage ausgeht. Es bleibt die Gruppenstruktur, die Ganzheit, doch diesmal ist sie bereits im Voraus festgelegt: Schon vor der Intervention der Künstlerin existiert eine bestimmte Typologie der Komposition, an die sie sich ausdrücklich anlehnt.

Es bleibt das Spiel zwischen Wiederholung und Veränderung: Die Individuen sind vom militärischen Training gezeichnet und laufen Gefahr, die eigene Identität zu verlieren; und die nach wie vor – beinah porträthaft – durchscheinende persönliche Identität ist zugleich sehr fern (die individuelle Befindlichkeit nebst dem Gefühl der Zugehörigkeit zum Korps und dessen Erscheinungsbild) und höchst gegenwärtig (ein ganz bestimmter Marinesoldat ist ein ganz bestimmtes Individuum in der Uniform eines Marinesoldaten). Und dieser letzte Eindruck wird noch stärker, wenn man sich einen anderen typischen Aspekt von Beecrofts Kunst vor Augen führt: ihre Unmittelbarkeit. Alles geschieht hier und jetzt, und die reglose Haltung der strammstehenden Soldaten lässt diese Unmittelbarkeit noch sinnfälliger erscheinen. Es bleibt die Beschwerlichkeit der Reise, das zutiefst Nostalgische: hier einer keuschen, reinen Männerwelt; Odysseus und das Gefühl des Unterwegsseins und der Ferne.

Das Verdrängte ist daher, in scheinbarem Widerspruch zu meinen vorherigen Ausführungen, nicht mehr geschlechtsspezifisch, sondern bezieht sich auf eine gesamte Spezies im Bann einer Kultur und Zivilisation, die einst zu ihrem Schutz errichtet wurde, jetzt aber ihr Schicksal endgültig zu besiegeln droht.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Irene Aeberli)

VANESSA BEECROFT, VB 16, 1996, Deitch Projects, New York.

(PHOTO: ARMIN LINKE)

VB16.019.ALI

VANESSA BEECROFT, VB 30, 1997, Site Santa Fe II, Biennial Santa Fe, New Mexico, enlarged digital photograph / Vergrösserung einer Digitalaufnahme. (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

PARADES

PIER LUIGI TAZZI

A dance performance, as much as, if not more than ten years ago: a dancer with a still-girlish air appeared in blouse and panties on the stage of a small avant-garde theater. The piece was entitled *Calore (Heat),* and the choreography was the work of a young Roman dancer by the name of Enzo Cosimi. What made the scene seem scandalous was the apparition of childhood itself, in all its disquieting nonrepresentability. There may also, I believe, have been a male dancer, but what I remember most clearly is the girl.

There was a point in elementary school—I think in the fifth grade—when we were separated: one class for the girls, or "the females," and another for the boys, who of course were "the males." At that age, or perhaps in that era—the end of the forties—smells were very important. Whenever I had occasion to enter the girl's classroom, the fact that most clearly signaled difference was its odor: denser, more intense, somehow thicker.

Dance and difference are the very first terms that come to mind when I think of the work of Vanessa Beecroft. Dance which has lost its music, and difference which has lost its odor. What counts is the sense of immediacy. Everything happens in the moment, almost as though there were no such things as before or after. There are no memories, except as "precipitates"—as the expression is used in chemistry—within the present. There is no nostalgia, in the sense of feeling "homesick," for things which have happened and been forgotten and which now flower back into memory. Nostalgia, here—if at all—is a presence that holds to the antique meaning preserved in its etymology: the effort and affliction of the voyage, which here is a static voyage, both in space and time.

Vanessa Beecroft attempts the hazardous undertaking of the representation of the unrepresentable as the nonrepresented—and I hope to be forgiven for such a cryptic turn of thought. What I mean to say is that Vanessa Beecroft's parades use the space of art as a scene for the presentation of something that has been repressed, of something that has been expelled (*Verdrängung*) from the collective conscious of a culture, our own culture. The repression is operative in the very same moment in which the work of art reveals it. It's not an ancient repression: It takes place here and now and is reenacted in the countless forms and rituals that our culture observes and deploys; in the rituals of daily life and in the modes of its representation; in the forms of mass-media spectacle through film, fashion, television, and advertising; in all of these things which in fact are the daily bread of the life of our imagination.

A short while back—before Geneva and before San Diego—I would have been able to give a name to

PIER LUIGI TAZZI is a freelance curator and writer based in Capalle near Florence (Italy).

The adulation of [her] admirers is perhaps no less capricious than the disparagement of [her] detractors.

W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*

this something which has been repressed: the feminine. But what feminine? It's easier to say what this something isn't, rather than what it is, since it presents itself as though for the very first time, as an epiphany—its quality is in fact epiphanic—and therefore escapes all positive terms which are anything other than the presence itself.

Here the feminine has nothing to do with the politicized body of the feminists (the work, indeed, doesn't focus on the body quoted or seen abstractly but rather on bodies to be grasped as elements of a composition); so, it likewise has nothing to do with the sentimental body lovingly caressed in memory or in anticipatory fantasies, the body dear to erotic authors, the erotic body. It's also beyond the pale of the "natural feminine" that finds its resolution in sexuality: Beecroft's performances are nubile machines. [*What we saw that day on the savanna was a herd of gazelles.*] We can equally do away with the body of body art: the body in the isolation of its own particular nudity, in its rites, once secret, of exposure. And we're not in the presence of Psyche, who, in the glare of her lamp, shatters the obscurity of the bridal couch, in violation of Amor's mystery. It is rather—I'll hazard—that we find ourselves confronted with the gender specificity of the feminine: with the feminine as clearly distinct from its male opposite and complement, no less than from the masks that have come to be thrust upon it, or derived from it, to the point of concealing its (truest) essence. And the fact of gender finds its manifestation through the presentation of a group of individuals. At first glance, the group seems homogeneous: The reiterated image apparently results in the dissolution of the individual identities that lie behind a common appearance; yet all the same there's a never-flagging game of the contraposition of repetition (individuals have been chosen and prepared by an eye intent on their similarity) and variation (individual identity persists despite the first impression). Photography and then video were the initial means to which the traces of unrepeatable performance were entrusted. Then, in Stockholm, in February 1998—during the exhibition "Wounds" that included Beecroft's work—it was video on the Internet: No residue of the two performances remained within the museum itself, but a click on the web site of Moderna Museet could result in the quick discovery of a video recording of one of those parades.

And again: what's meant by performance has nothing to do with its characteristics, since the seventies, as an artistic genre. Performance, here, lies closer to the common usage of the word: the performance of a ballet, of an orchestra, of a jazz band; in short, as the execution of a composition, no matter what kind, inclusive of those which place no emphasis on individuality, and which hinge instead on group collaboration.

In Beecroft's case, these compositions are also sculptures. But not the erect, phallic, solitary sculpture of the *kouros*, of the victorious hero, in Greek and Florentine tradition, whose stance or gestures are fixedly in defiance of time. Her work has more to do with the sculpture of Nicola and Giovanni Pisano, in the pulpits of Pistoia, Siena, and Pisa, where sculpture was also architecture, and an architecture of human bodies. At the time, it was a sign of the dawn of a culture, which still today is our own. So, do Beecroft's sculptures signal its end? Its dirge? Or is it instead the inauguration of something new, which precisely by virtue of its novelty remains unspeakable, beyond the scope of narration?

It is clear, notwithstanding its reduction to icon (photography, video), that it can't be reduced to painting. The great artists of the eighties (from

Ettore Spalletti to Thierry de Cordier, by way of Franz West, Reinhard Mucha, Jan Vercruysse, and Jean Marc Bustamante) completed the process which permitted art—the work of art—to return to the occupation of the real space in which it finds its manifestation, thus freeing it from the long exile that saw it confined to the realm of imagination. Their syntax was minimalistic, but they filled those empty boxes with a substance which was less abstract and puritanical, with something that took on density as a result of being infused with their personal experience, erotic and sensual, no less than aesthetic and intellectual. Vanessa Beecroft dissipates that model, and she does so in the manner of Qin Shi Huang, the Emperor of China, who in the third century B.C. abandoned the practice of an imperial funeral that included the interment of attendants and servants, arranging instead for the burial of thousands of terra-cotta statues, an army of warriors on parade. The artist's ritual suicide—in sovereign singularity—is replaced by a parade of individuals who are captured in a moment of shame and vulnerability, which are also reflections of those of the individual as an artist. These individuals capture our gaze, but do not return it: they stand apart in the nonreality of representation, of performance. Yet within the performance as such, their substantial individual and gender identities—individual and gender identities which the composition borrows—are reduced, but do not collapse. The composition of a mysterious allegory. The allegory of the parade. For Beecroft, who grew up and went to school in the Milan of the Armanis and Versaces, her model is the catwalk of the fashion shows. In her performances and videos she, like Nicola and Giovanni Pisano, turns her attention to the group. She therefore looks beyond that individualism which up until the present has dominated the history of western art and made the solitude of the artist an exemplum. Yet, all the same, the condition of solitude hasn't been left behind: We find no relationship here that goes beyond appearance to unite the individuals that form the group, or to unite them to us or to the world. In silence, in a universe that imposes itself by way of its silence, where every voice has grown dumb, where all music has ceased, where every echo has faded out.

Now, with US NAVY, realized in California at the San Diego Museum of Contemporary Art at the beginning of last June, there has been a clear shift of gender. Girls were followed by fashion models, followed in turn by sailors: A special corps called the US Navy Seals, based in the same region as the museum.

The structure of the work remains the same, at least in terms of its fundamental principles. And if it undergoes variations, as in fact it does, they are a function of an ulterior clarification, or at any rate of an evolution that proceeds from the same poetic and from the same conceptual base. We continue to be dealing with a group. But this time around, with a previously extant group. Its existence is precedent to the artist's intervention. A certain compositional typology pre-exists the composition which the artist creates, and the artist explicitly refers to it.

The same game likewise remains in place: the game of juxtaposing repetition and variation. These individuals are marked by military training and run the risk of losing their personal identity; and those parts of personal identity which still rise to the surface—nearly in the form of a portrait—are both highly remote (the condition of the individual, previous to any sense of belonging to a military corps, and previous to the image it confers) and intensely present (that sailor is that individual, dressed in a sailor's clothes). And this last sensation presses all the more powerfully forward in the light of another typical and persistent characteristic of Vanessa Beecroft's art: its immediacy. It's all right there, and all right now, and the stasis of the sailors at attention makes this sense of immediacy all the more compelling. The effort and afflictions of the voyage remain. Its heartfelt nostalgia: a chaste and entirely masculine universe; Odysseus and voyage and distance.

So, what has been repressed—in apparent contradiction with what I affirmed above—is no longer a question of gender specificity; it's a question, instead, of the specificity of a whole species, now domesticated by a culture and a civilization which once arose to protect it, but which have ended up as the lock and key which may very well seal its destiny.

(Translated from the Italian by Henry Martin)

VANESSA BEECROFT, VB 16, 1996, Deitch Projects, New York. (PHOTO: ARMIN LINKE) VB16.004.ALI

VANESSA BEECROFT, VB 35, SHOW, 1998, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (PHOTO: MARIO SORRENTI)

VB35.377.MS

VB40.068.vb.pol

VANESSA BEECROFT, VB 40, Museum of Contemporary Art, Sydney. (POLAROID:VANESSA BEECROFT)