

"Les infos du paradis" : Micheal Clarks heterospective

Autor(en): **Watson, Gray / Sensor**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23: **Collaboration Richard Artschwager**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680535>

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.

« LES INFOS DU PARADIS »

Michael Clark's HETEOSPECTIVE

GRAY WATSON

Last Autumn Michael Clark presented a show, cheekily entitled HETEOSPECTIVE, at the Anthony d'Offay Gallery, London. Not only did this use of an art gallery represent an interesting development in his own work as a dancer and choreographer, but it also raised broader issues concerning the relationship of dance with fine art: questions ranging from the more tangible – such as the sculptural aspects of stage decor – to the more philosophical, notably the relative suitability of the live body in motion, in comparison



MICHAEL CLARK AND STEVEN PETRONIO,
HETEOSPECTIVE, 1989
(PERFORMED AT ANTHONY D'OFFAY GALLERY,
LONDON, PHOTO: CHRIS NASH)

with painting or any other static medium, as a vehicle for articulating radically new ways of perceiving the world.

The frequency with which painters and sculptors have entered the world of ballet and dance – probably more than any of the other performing arts – is well known, Picasso's involvement with the Ballets Russes being only one of the most famous instances. By contrast, dancers have entered the world of fine art far more seldom. Merce Cunningham has danced in galleries on several occasions; Trisha Brown, for

example, performed *WALKING ON THE WALLS* at the Whitney Museum, New York; and Molissa Fenley danced within a ring of stones by Richard Long, again at the Whitney and also at the Dia Art Foundation. But such instances are relatively rare and, in any case, there is the feeling that an art gallery is only one amongst hundreds of other potential locations: Trisha Brown's use of the Manhattan roof-tops in her celebrated *ROOF PIECE* (1973) was far more exciting.

In Clark's case too, it could not be said that the fact of *HETEROSPECTIVE* being in an art gallery made for a major difference in kind from his other pieces. Nevertheless, the static visual elements – all of which he designed himself – certainly showed an awareness of the gallery setting. This was most evident in the large photograph of a poodle whose fur had been dyed purple, reminiscent *inter alia* of the work of General Idea, and in the text *OVER E* painted in bold capitals on one wall, which was visually almost indistinguishable from a Lawrence Weiner. These references to kitsch and conceptualism successfully set off the more scandalous elements: the row of semi-tumescent sculpted penises; the cabinet containing (fake) turds along with (real) doughnuts; and the enlarged photograph of Clark's own arms, recognizable by the immensely long nail on one finger, with streams of blood trickling down them.

Most imaginative of all was the use of the gallery space. Taken together, d'Offay's suite of three galleries at 23 Dering Street forms an L-shape; Clark

GRAY WATSON is the editor of *PERFORMANCE MAGAZINE* in London and also a freelance lecturer and art critic.

placed the audience diagonally across the outer corner of that L, thereby affording them two long vistas. The further room in one of these being visible only through a rectangular opening, framed by the photograph of Clark's arms, the impression was created both of a peep-show and of an Egyptian tomb.

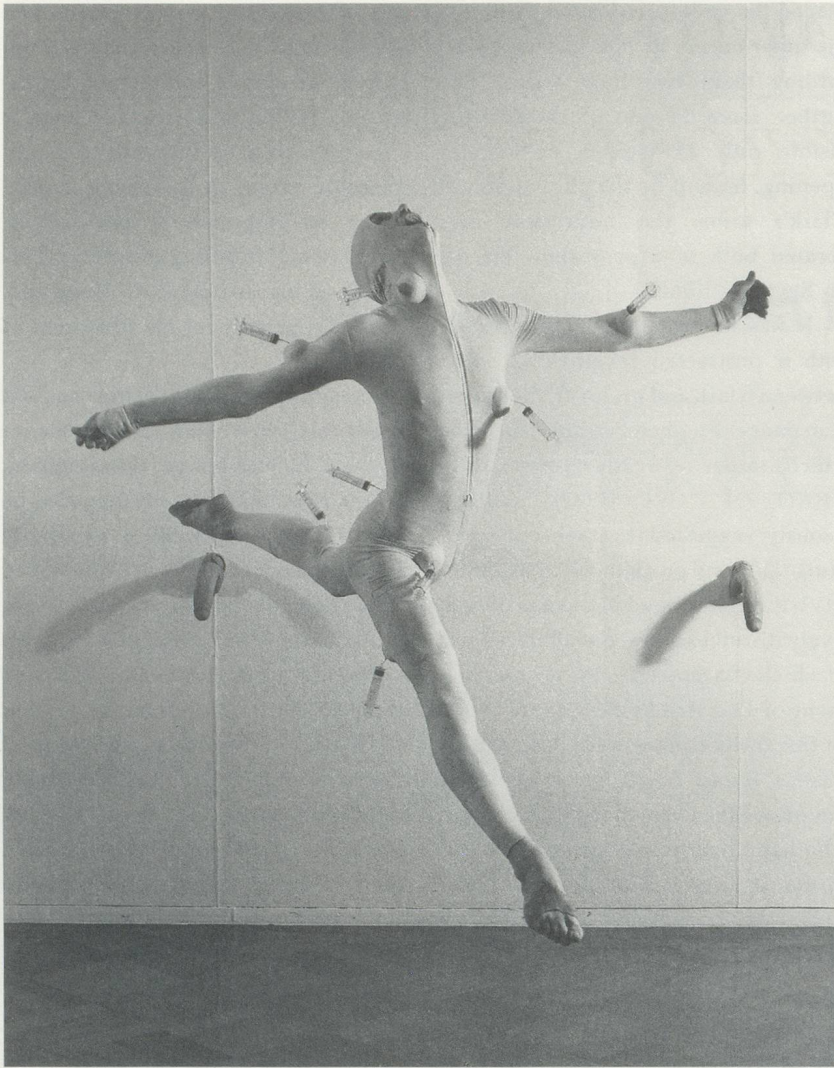
It was here that the action began, with a protracted lovemaking scene between Clark and his lover, the American dancer Stephen Petronio, on a bed which, rather as in Max Ernst's *ONE NIGHT OF LOVE* (1927), simultaneously suggested a grave, an operating table and an altar. *HETEROSPECTIVE* then continued in a series of relatively distinct scenes, one of the silliest of which was danced to the accompaniment of Lou Reed's *VENUS IN FURS*. In this the costumes were designed by Clark's friend Leigh Bowery, chiefly famous on the London nightclub scene, who had already had a show *qua* performance artist at d'Offay's in October 1988: they converted the authentic sadomasochistic power of Reed's music into harmless and inconsequential pantomime. By contrast, one of the strongest scenes was the solo danced by Clark to Lou Reed's *HEROIN*, in a costume designed by himself, consisting of a grey body stocking with a number of syringes stuck into padded mounds. Superbly accomplished, this dance was at the same time resonant – especially, but not only, in the context of AIDS – agonizing and exhilarating.

What is best about Clark's work as a whole is that it is genuinely liberating. It is all the more effectively so in that, rather than becoming indignant about the pettiness of conventional morality, Clark joyfully transcends it: the trap that lies in wait for would-be liberation-

ists, of becoming as sententious and narrow-minded as those they are opposing, he avoids completely. By ostensibly failing to notice that there is any opposition, he succeeds to a considerable extent in disarming it, providing an impressively positive instance of self-fulfilling prophecy. This is true of his treatment of drugs and, more importantly, of his treatment of sexuality.

In addition to the dance context in which Clark's work may be seen – classical ballet, Merce Cunningham, Karole Armitage, etc. – it may also be seen in the context of a peculiarly British and eccentric form of gay sensibility. Perhaps the oldest living exponent of this sensibility is Quentin Crisp – now, in his own famous phrase, “one of the stately homos of England” – but in the arts its most important representatives would include Lindsay Kemp and Derek Jarman. It is noteworthy that it was the filmmaker Cerith Wyn Evans, whose work has been deeply influenced by Jarman's example, who was entrusted with the video documentation of *HETEROSPECTIVE*.

The fact of being gay has, in some ways, been very helpful to Clark. Had he been heterosexual, it is hard to believe that in the present cultural climate, influenced as it is by feminist misgivings, such an ebullient celebration of sexuality would have been thought permissible by the sort of audiences which patronize contemporary art or dance. It is even unlikely that such a celebration would as yet be thought entirely acceptable coming from a woman, as the reception of the work of Carolee Schneemann and Karen Finley shows: the unconscious alliance between “radical” and tradi-



MICHAEL CLARK,
 HETEROSPECTIVE, 1989
 (PHOTO: CHRIS NASH)

certain superficiality which is still very central to Clark's choreography. His vision remains far too enmeshed with the values of an image-conscious youth culture centering around night-clubs and fashion. The profundity, complexity and sensitivity which inform, for example, the vision of Pina Bausch are simply not present. There are, however, flashes of genuine brilliance and even insight there – indications that, in the future, Clark may have something of more lasting importance to communicate.

In the meantime, even if the use of an art gallery by a dance company is not entirely new, *HETEROSPECTIVE* set a significant precedent. At a time when live art has become sadly rare in commercial – or indeed public – galleries, and when too much work is classified strictly in terms of its medium, it re-asserted the value of crossing artistic boundaries. At the same time, while one can hardly expect fine artists to be trained like Clark in classical ballet, it issued a challenge to any artists who do use the live human body as their medium, to consider paying the same sort of attention to its technical demands as would naturally be expected in the case of painting or sculpture.

tionalist forms of puritanism is still too strong. At this particular stage in the development of sexual politics, male homosexuality is perhaps the one area in which strong sexual desire can, within liberal circles, be fully and freely expressed. While by definition this implies limitations and is in itself a form of sexuality which speaks directly only for a minority, the very fact of its free expression has a considerable value for everyone.

It must, nevertheless, be faced that much of this infectious freedom from

inhibition is dependent on Clark's youth and good looks – along with, of course, his talent. His technical ability is without doubt extraordinary; his body seems to be able to move in ways that nobody else's quite can, and his agility is a delight to watch. In that respect, the admiration which he has won and the rapidity with which he achieved stardom are well deserved. But this admiration and early success also carry their own dangers: in particular, by contributing to the sense of *jeunesse dorée*, they bolster up a

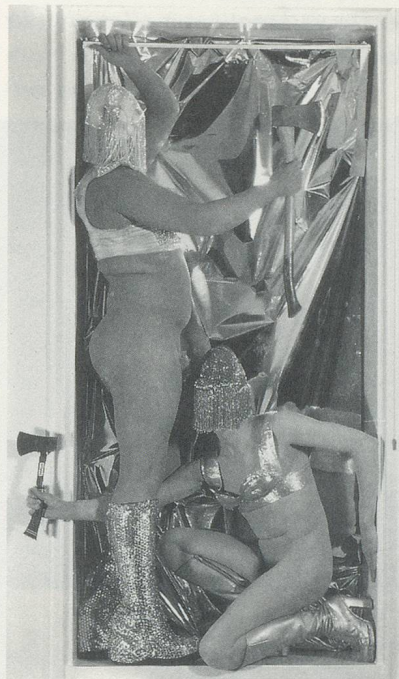
Michael Clarks

HETEROPECTIVE

GRAY WATSON

Letzten Herbst präsentierte Michael Clark eine Show in der Anthony d'Offay Galerie, London, die er frech HETEROPECTIVE nannte. Dass sie in einer Galerie aufgeführt wurde, bedeutete nicht nur eine interessante Entwicklung in seiner eigenen Arbeit als Tänzer und Choreograph, sondern warf auch umfassendere Fragen zur Beziehung zwischen Tanz und der bildenden Kunst auf: Fragen, die einerseits auf materielle Gegebenheiten wie die plastischen Aspekte des Bühnenbildes eingehen und sich andererseits auf einer philosophischen Ebene bewegen, indem sie die relative Eignung des sich bewegenden menschlichen Körpers, als ein Instrument zur Artikulation radikaler neuer Wahrnehmungsmethoden, mit jener der Malerei oder anderen statischen Medien vergleichen. Es ist bekannt, wie häufig Maler oder Bildhauer in die Welt des Balletts oder des Tanzes eingedrungen sind – vermutlich öfters als in jede andere Sparte der darstellenden Künste –; man denke hier nur an Picassos Arbeit mit den Balletts Russes, um eines der bekanntesten Beispiele zu nennen. Im Gegensatz dazu haben Tänzer die Welt der bildenden Kunst weitaus seltener betreten. Merce Cunningham hat mehrmals in Galerien

GRAY WATSON ist Chefredaktor der Zeitschrift PERFORMANCE in London sowie freischaffender Dozent und Kritiker.



LEIGH BOWERY AND PEARL IN MICHAEL CLARK'S HETEROPECTIVE, 1989
(PHOTO: CHRIS NASH)

getanzt; Trisha Brown, zum Beispiel, führte WALKING ON THE WALLS im Whitney Museum in New York auf; und Molissa Fenley tanzte in einem Steinring Richard Longs, gleichfalls im Whitney Museum und in der Dia Art Foundation. Solche Vorstellungen sind jedoch relativ selten, und es bestätigt sich immer wieder, dass eine Kunstgalerie nur eine Plattform unter vielen anderen ist. Trisha Browns

Einbeziehen der New Yorker Dachgärten in ihrem gefeierten ROOF PIECE (1973) war da schon sehr viel spannender.

Bezüglich Clark kann ebenfalls nicht gesagt werden, dass die Aufführung der HETEROPECTIVE in einer Kunstgalerie eine neue Qualität im Unterschied zu seinen bisherigen Stücken darstellt. Die statischen, visuellen Elemente, die er alle selbst entworfen hatte, zeugten jedoch von einem Bewusstsein für das Galerienumfeld. Dies zeigte sich am deutlichsten an der grossen Photographie eines Pudels, der mit seinem violett gefärbten Fell unter anderem an die Arbeit von General Idea erinnerte, und am Text OVER E, der, in fetten Versalien auf eine Wand gemalt, sich rein optisch kaum von einem Lawrence Weiner unterschied. Diese Referenzen zu Kitsch und Konzeptkunst wurden gekonnt den skandalöseren Elementen gegenübergestellt: einer Reihe halb erigierter plastischer Penisse; einem Kabinett mit (falscher) Scheisse und (echten) Krappen; und einer photographischen Vergrösserung von Clarks Armen, an denen Blut heruntertropfte und die durch einen enorm langen Fingernagel als seine eigenen zu erkennen waren.

Das einfallsreichste war jedoch die Nutzung der Galerie. Zusammengekommen ergibt die Abfolge der drei Räume der Anthony d'Offay Galerie an der 23 Dering Street eine L-Form. Clark pla-

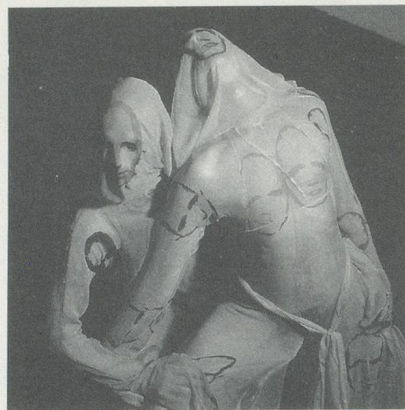
zierte die Zuschauer diagonal gegenüber der äusseren Ecke dieses Ls, womit er ihnen zwei weitreichende Ausblicke ermöglichte. Der entlegene dieser Räume ist nur durch eine rechteckige Öffnung sichtbar, die, eingerahmt von der Photographie mit Clarks Armen, einerseits den Eindruck einer Peep-Show, andererseits den eines ägyptischen Grabes erweckte.

Dies war der Ort der ersten Handlung, eines lang anhaltenden Liebesaktes zwischen Clark und seinem Geliebten, dem amerikanischen Tänzer Stephen Petronio, auf einem Bett, das, ähnlich Max Ernsts *UNE NUIT D'AMOUR* (1927), gleichzeitig ein Grab, einen Operationstisch und einen Altar suggerierte. Der weitere Ablauf von *HETEROPECTIVE* bestand aus einer Folge von relativ eindeutigen Szenen, wovon eine der albernstern zur Musik von Lou Reeds *VENUS IN FURS* getanzt wurde. Leigh Bowery, ein Freund Clarks und hauptsächlich bekannt in der Londoner Nachtklubszene, der bereits im Oktober 1988 als Performance-Künstler eine Show bei Anthony d'Offay hatte, entwarf dazu die Kostüme, die die authentische, sadomasochistische Kraft der Musik Reeds zu einer harmlosen und wenig überzeugenden Pantomime werden liessen. Im Gegensatz dazu war eine der stärksten Szenen das Solo, das Clark zu Lou Reeds *HEROIN* tanzte, in einem von ihm selber entworfenen Kostüm, bestehend aus einem grauen Bodystocking mit mehreren, in wattierte Stellen gesteckten Spritzen. Dieser Tanz, eindrucksvoll aufgeführt, war besonders, wenn auch nicht ausschliesslich, im Hinblick auf AIDS gleichzeitig quälend und erheiternd.

Interessant an Clarks Arbeit im allgemeinen ist ihre befreiende Frische. Sie ist um so effektiver, als Clark sich nicht damit aufhält, an der Kleinlichkeit konventioneller Moral Anstoss zu nehmen, sondern sie lustvoll transzendiert; er ent-

zieht sich somit vollständig der Gefahr, in die Falle zu geraten, die all den Möchtegern-Befreiten wartet, die selber so aufgeblasen und engstirnig werden wie die, denen sie sich widersetzen. Indem er scheinbar jede Möglichkeit einer existierenden Opposition ausser Acht lässt, schafft er es gekonnt, eine solche zu entwerfen, und vermittelt gleichzeitig ein eindrücklich positives Moment einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Dies besonders in bezug auf die Bearbeitung der Drogenthematik, vor allem aber der Sexualität.

Zusätzlich zum Tanzkontext, in welchem Clarks Arbeit gesehen werden kann – klassisches Ballett, Merce Cunningham,



MICHAEL CLARK AND STEPHEN PETRONIO, *HETEROPECTIVE*, 1989
(PHOTOS: CHRIS NASH)

Karole Armitage etc. –, kann sie auch vor dem Hintergrund einer eigentümlich britischen und exzentrischen homosexuellen Sensibilität betrachtet werden. Einer der vielleicht ältesten Exponenten dieser Sensibilität ist Quentin Crisp – heute, in seinen eigenen berühmten Worten, «einer der imposantesten Homos Englands», wobei im Kunstbereich als die zwei wichtigsten Vertreter Lindsay Kemp und Derek Jarman zu nennen wären. Es ist zudem erwähnenswert, dass dem Filmemacher Cerith Wyn Evans, dessen Arbeit stark

von Jarman beeinflusst wurde, die Videodokumentation von *HETEROPECTIVE* anvertraut wurde.

Homosexuell zu sein war für Clark gewissermassen sehr hilfreich. Wäre er heterosexuell, so ist schwerlich anzunehmen, dass im heutigen, von feministischen Zweifeln beeinflussten, kulturellen Klima ein so überschwängliches Zelebrieren der Sexualität von eben dem Publikum zugelassen würde, das zeitgenössische Kunst oder Tanz unterstützt. Es ist sogar unwahrscheinlich, dass ein solches Zelebrieren, käme es von Frauen, bereits vollkommen akzeptiert würde, wie es sich in der Rezeption der Arbeit Carolee Schneemanns und Karen Finleys zeigt: die unbewusste Allianz zwischen «radikalen» und traditionellen Formen des Puritanismus ist noch immer zu stark. Was die heutige Entwicklung der Sexualpolitik anbelangt, so ist die männliche Homosexualität vielleicht das eine Gebiet, in welchem, innerhalb liberaler Kreise, starke sexuelle Verlangen ganzheitlich und frei zum Ausdruck kommen können. Während dies per Definition Beschränkungen impliziert und in sich selbst eine Form von Sexualität verkörpert, die direkt nur für eine Minderheit spricht, ist ihr freier Ausdruck trotzdem von beträchtlichem Wert für jeden.

Man muss sich jedoch vergegenwärtigen, dass in Clarks Fall ein Grossteil dieses ansteckenden Freiseins von Hemmungen das Resultat seiner Jugend, seines guten Aussehens, und natürlich seines Talents ist. Sein technisches Können ist zweifellos aussergewöhnlich; sein Körper scheint fähig zu sein, Bewegungen auszuführen, die kaum jemandem gelängen, und es ist ein Genuss, seiner Gewandtheit zuzuschauen. In dieser Hinsicht sind die Bewunderung, die er gewonnen hat, und die Schnelligkeit, mit welcher er zum Star wurde, sicher verdient. Diese Bewunde-

rung und der frühe Erfolg bergen jedoch auch Gefahren in sich: vor allem, indem sie zu einem *Jeunesse dorée*-Verständnis beitragen und somit eine gewisse Oberflächlichkeit fördern, die immer noch sehr zentral in Clarks Choreographie vorhanden ist. Seine Sicht ist noch viel zu verstrickt mit den Werten einer imagebewussten, in Nachtclubs und in der Mode angesiedelten Jugendkultur. Die Tiefgründigkeit, Komplexität und Sensibilität einer Pina Bausch sind schlichtweg nicht vorhanden. Es gibt jedoch Momente echter Brillanz und sogar Einsicht -

Anzeichen, dass Clark die Potenz besitzt, zukünftig mehr von bleibender Bedeutung mitzuteilen.

Wenn auch die Aufführung einer Tanzgruppe in einer Kunstgalerie nichts Neues ist, so hat *HETEROPECTIVE* doch einen bedeutenden Präzedenzfall geschaffen. In einer Zeit, wo Live-Kunst in kommerziellen - und vor allem in öffentlichen - Galerien bedauernswerterweise selten geworden ist und wo Kunst lediglich in Gattungen wahrgenommen wird, hat diese Aufführung die Werte von sich

überschneidenden künstlerischen Grenzen wieder geltend gemacht. Gleichzeitig bedeutet es für bildende Künstler, die ihren Körper als Medium benutzen, eine Herausforderung - obwohl kaum verlangt werden kann, dass sie sich wie Clark einer klassischen Ballettausbildung unterziehen, um dem Medium ein gleiches Mass an Aufmerksamkeit hinsichtlich seiner technischen Anforderungen zukommen zu lassen, wie dies ganz selbstverständlich im Bereich der Malerei oder Bildhauerei erwartet würde.

(Übersetzung: Sensor)

