

Nudité ennuyée : sur les mannequins de Vanessa Beecroft

Bored Nudity: Vanessa Beecroft's Models

Maxime Coulombe

Number 93, Fall 2010

Le devenir animal
Becoming Animal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63077ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2010). Nudité ennuyée : sur les mannequins de Vanessa Beecroft / Bored Nudity: Vanessa Beecroft's Models. *Espace Sculpture*, (93), 12–15.

Nudité ennuyée : sur les mannequins de Vanessa BEECROFT

Bored Nudity: Vanessa BEECROFT'S Models

Maxime COULOMBE

À bien y regarder, elles bougent. Discrètement, et très peu, mais elles bougent. Elles déplacent leur poids d'une jambe à l'autre, se grattent, s'étirent, elles regardent les spectateurs. La chose est vaguement rassurante. Elles ne sont donc pas de cire, ou pétrifiées, ou pire. Elles vivent. Elles étaient trop humaines, je veux dire trop charnellement humaines pour être de simples statues.

Et pourtant... les voir bouger ne rassure qu'un temps. Rapidement, un trouble étrange et différent se lève, comme un réseau de questions. Pourquoi leur posture de nudité nous apparaît-elle si incongrue? Et surtout: qu'attendent-elles?

Le trouble que suscitent les performances de Vanessa Beecroft ne provient pas de la nudité des corps exposés: le spectateur d'art contemporain a vu bien pire. Même pour les participantes de ces œuvres, il y a bien longtemps qu'il n'est plus honteux de se montrer nu pour les besoins de l'art; Spencer Tunick n'a qu'à tendre la main pour trouver des centaines de personnes prêtes à figurer dans ses paysages de chair. Le trouble des œuvres de Beecroft semble bien plutôt tenir à ce que cette nudité, la frontalité de ces femmes belles et froides, est sertie d'une matière étrange, inattendue: l'ennui. Ces femmes s'ennuient. Postures de fatigue et visages comme retournés vers l'intérieur. Dans ces lieux sans lieux que sont les galeries d'art, dans les grands espaces vides qu'utilise habituellement Beecroft, ces êtres s'absentent. Ils semblent même ignorants de leur propre nudité, comme si elle n'avait jamais rien eu d'étonnant, de désirable. Toute analyse un peu attentive nous ramène à ce constat: ces êtres sont *loin* de nous. Loin de nos désirs et de nos pulsions.

C'est aussi cet étrange éloignement des mannequins de Vanessa Beecroft qui avait fasciné Giorgio Agamben, le 8 avril 1995 (Neue Nationalgalerie de Berlin). En une description fort belle, il revenait récemment sur ses impressions et notait que ces femmes froides et distantes ressemblaient à des anges. Il terminait sa description de la performance—mais, déjà, s'agit-il vraiment d'une performance?—et ouvrait son article sur la nudité en notant: «Précisément, dans cet espace ample et bien illuminé, où étaient exposés ces cent corps de femmes que distinguaient l'âge, la race et la conformation et que le regard pouvait examiner à son aise et dans le détail, ici, de nudité, on ne semblait pas trouver la moindre trace¹.» Agamben soulignait dans le reste de son article que si la nudité tient, dans la civilisation occidentale, à une condition négative (le retrait du vêtement, et d'abord, la perte de la Grâce divine), ces femmes semblaient s'extirper de cette logique². Comme si elles incarnaient une nudité sans négation. Une nudité sans nudité. En cela, Agamben allait à l'encontre du réflexe courant; il ne rapprochait pas ces femmes d'une forme d'animalité première—ne dit-on pas souvent que les animaux sont sans honte et sans gêne?—, il les élevait plutôt au-delà de la condition humaine. Des anges, notait-il.

Il faut prolonger une telle lecture, car si la réflexion d'Agamben est porteuse, elle fait toutefois l'impasse sur la posture ennuyée de ces femmes. Et cet ennui est, ici, bien plus qu'un détail³.

If you look closely, they do move. Discretely, and very little, but they move. They shift their weight from one leg to the other; scratch themselves, stretch, and look at the viewers. It's vaguely reassuring. The women are not made of wax, or petrified, or worse. They're alive. They're too human, I want to say too bodily human, to be mere statues.

And yet... to see them move reassures only momentarily. Quickly, a strange and different trouble arises, like a network of questions. Why does their nude state seem so incongruous? And most of all: what are these women waiting for?

The trouble raised by Vanessa Beecroft's performances does not arise from the nudity of the exhibited bodies: viewers of contemporary art have seen far worse. Even for the participants in the work, it has been a long while since it was shameful to appear nude in the name of art; Spencer Tunick needs only to hold out a hand to find hundreds of people ready to appear in his flesh landscapes. The trouble with Beecroft's work seems to be far more rooted in what this nudity, the frontality of these beautiful, cold women, is ornamented with—a strange, unexpected material: boredom. These women are bored. They have tired postures, and a gaze that seems turned inward. In the spaces that are not spaces, in art galleries, in the great empty halls that Beecroft habitually uses, these beings appear distracted... lost. They even seem unaware of their own nudity, as if they had never experienced anything fantastic or desirable. Even a marginally attentive reading brings us back to this: these beings are *far away* from us. Far from our desires and our impulses.

It is the strange distancing of Vanessa Beecroft's models that also fascinated Giorgio Agamben on April 8, 1995 (at the Neue Nationalgalerie in Berlin). He recently went back over his impressions in a lovely description and noted that these cold, distant women resembled angels. He ended his account of the performance—but is it really even a performance?—and began his article about the nudity in noting: "It was precisely in this ample, well-lit space, in which these hundred nude female bodies were exhibited, where age could be distinguished, and race, and shape, and the gaze could examine at its ease and in detail, here, that one seemed to find no trace of nudity."¹ In the rest of his article Agamben stressed that if nudity, in Western culture, was held to be a negative condition (the removal of garments, and foremost, the loss of divine Grace), these women seemed exempt from this logic.² As if they incarnated nudity without negation. In this, Agamben goes against the current, he does not link these women to a primal animality—don't we frequently say that animals are without shame or shyness? He raises them, rather, beyond the human condition. Angels, he says.

One needs to take a moment with such a reading, because if Agamben's interpretation holds water, it still overlooks the bored posture of these women. And boredom, in this instance, is much more than a detail.³



Vanessa BEECROFT, VB55.
Neue Nationalgalerie,
Berlin, 2005. ©Vanessa
Beecroft.

DÉSIR ET ENNUI

Étrangement, toute réflexion sur l'ennui ne peut se faire que sur fond d'une discussion sur les rapports entre l'animal et l'humain. Si, depuis von Uexküll, l'animal est habituellement considéré comme prisonnier de ses pulsions, si sa vision du monde n'est, conséquemment, qu'un regard utilitaire, l'homme serait capable de se distancier de cet utilitarisme primal. Il pourrait donc s'ennuyer.

Les analyses de Georges Bataille et de Jacques Lacan –dans la proximité qui les unit–sont célèbres en ce qu'elles réfléchissent la spécificité de l'homme par rapport à l'animal à l'aune de la question du désir. L'homme est cette espèce qui réussit à repousser ses pulsions animales pour faire acte de civilisation. Filtrées par le langage et des systèmes symboliques–refoulées parfois même par ceux-ci –, elles sont transmutes en « désirs ». Paradoxe d'expérience, cette transformation, cette diffraction crée des désirs passablement différents des pulsions dont ils proviennent. Bien malin qui pourrait retrouver les pulsions animales dont sourd l'étrange désir de posséder une voiture de l'année, un colibri ou une jolie maison secondaire.

L'ennui est une situation particulière en ce qu'il implique une pause du désir. Non pas certes sa disparition, mais quelque chose comme sa *parenthèse*. Prolongeant la pensée de Heidegger, Agamben notait: «[...] dans l'ennui, nous nous trouvons soudain abandonnés dans le vide. Mais, dans ce vide, les choses ne nous sont pas simplement "enlevées et anéanties"; elles sont là, mais "n'ont rien à nous offrir", nous laissent complètement indifférents, d'une façon telle, cependant, que nous ne pouvons nous libérer d'elles, parce que nous sommes rivos et livrés à ce qui nous ennuie⁴.» Le sujet qui s'ennuie se tient à égale distance de tout ce qu'il veut, ne choisissant rien. Ennui et immobilité vont de pair, car l'un et l'autre impliquent que rien ne *meut* le sujet.

DESIRE AND BOREDOM

Strangely, any reflection on boredom can be undertaken only by starting with a discussion of the relationship between the animal and the human. Although, since von Uexküll, the animal is typically viewed as a prisoner of its instincts, and as a consequence, its vision of the world is merely a utilitarian gaze, man is capable of distancing himself from this primal utilitarianism. He can, therefore, become bored.

The analyses of Georges Bataille and Jacques Lacan are—close as they are—famous for their investigation of the differences between humans and animals in terms of desire. Humans are that species which succeeds in holding back instinct to create civilization. Filtered through language and symbolic systems—sometimes repressed by them—instincts are transmuted into “desires.” A paradox of experience: this transformation, or diffraction, creates desires passably different from the impulses that are their source. One would have to be shrewd indeed to find the animal instinct from which springs the strange desire to own this year's model car, a hummingbird or a lovely country home.

Boredom is a special situation, implying a pause in desire. This is certainly not its disappearance, but something resembling its *parenthesis*. Building on Heidegger's thought, Agamben remarked: “[...] in boredom, we find ourselves suddenly abandoned in the void. But, in this void, things are not simply ‘taken from us and destroyed,’ they are present but ‘have nothing to offer us,’ they leave us completely indifferent, in such a way, meanwhile, that we can not free ourselves of them, because we are fascinated and given over to what bores us.”⁴ The subject that is bored holds him/herself at an equal distance from everything he/she wants, choosing nothing. Boredom and motionlessness come as a pair, the one and the other imply that nothing *moves* the subject.



Vanessa BEECROFT,
VB55. Neue National-
galerie, Berlin, 2005.
© Vanessa Beecroft.



BEAUTÉ IRRÉELLE

Certes, elles s'ennuient. Mais pourquoi leur érotisme s'en voit-il désamorçé? Quel est ce défi posé par leur ennui? Plus précisément: pourquoi leur l'ennui semble-t-il capable de séparer nudité et érotisme?

Certains ont noté leur éloignement des marques de l'animalité, voire leur posthumanité physique (épilation, choix de femmes appartenant à un même type physique, certaines performances masquant le visage des femmes, etc.) pour expliquer leur absence d'érotisme. Certes. Mais cette posthumanité physique, à elle seule, ne suffit pas. Rappelons-nous Bataille: «La valeur érotique des formes féminines est liée, me semble-t-il, à l'effacement de cette pesanteur naturelle, qui rappelle l'usage matériel des membres et la nécessité d'une ossature: plus les formes sont irréelles, moins clairement elles sont assujetties à la vérité animale, à la vérité physiologique du corps humain, mieux elles répondent à l'image assez généralement répandue de la femme désirable⁵.» L'érotisme tient d'une étrange valse avec l'animalité. Bataille ajoutait d'ailleurs: «L'image de la femme désirable, donnée en premier lieu, serait fade —elle ne provoquerait pas le désir—si elle n'annonçait pas, ou ne révélait pas, en même temps, un aspect animal secret, plus lourdement suggestif⁶.» C'est de cette tension entre la présence de cet «aspect animal secret» et sa mise à distance que peut naître le désir. Ces femmes sont d'une nudité froide mais sexuelle —comme toute nudité⁷; elles jouent souvent les attributs du fétichisme le plus classique et le plus simple—talon haut ou bas à mi-cuisse. C'est cet érotisme naissant que vient désamorcer leur ennui: tous ces signes sexuels, comme distants d'elles-mêmes, ne les concernent pas. Elles nous présentent une nudité qui ne désire rien. Voilà qui a de quoi dépayser, déranger nos conceptions classiques. Voilà pourquoi cette posthumanité physique, ici, a besoin de l'ennui pour fonctionner.

L'érotisme est un jeu intersubjectif, un jeu complexe et beau. Il implique la rencontre de deux subjectivités et, au creux de celles-ci, de deux désirs se cherchant, se frôlant. Il n'est de vertiges et de frissons que dans l'échange. L'érotisme naît souvent de presque rien, d'un geste abandonné, d'une langueur dans l'air, d'un simple regard. Il ne croit et ne

UNREAL BEAUTY

Certainly, the women are bored. But why is their eroticism so defused? What challenge is posed by their boredom? More precisely —why does their boredom seem able to separate nudity and eroticism?

Some have remarked on their distance from the signs of animality, their physical post-humanity (depilation, the choice of women of a particular physical type, in some performances the women's faces are masked, etc.) to explain the absence of eroticism. True enough, but this physical post-humanity, in itself, isn't enough. One should recall Bataille: "The erotic value of feminine forms seems to me to be bound up with the absence of the natural heaviness that suggests the physical use of the limbs and the necessity for the framework of bone: the more ethereal the shapes and the less clearly they depend on animal reality or on a human physiological reality, the better they respond to the fairly widespread image of the desirable woman."⁵ Eroticism dances a strange waltz with the bestial. Bataille added later: "The image of the desirable woman as first imagined would be insipid and unprovocative if it did not at the same time also promise or reveal a mysterious animal aspect, more momentarily suggestive."⁶ It is in the tension between this "mysterious animal aspect" and its distancing that desire is created. These women are revealed in a nudity that is cold, but sexual —like all nudity⁷— they often reprise the attributes of the most simple, classic fetishism, high heels and thigh-high stockings. It is this emerging eroticism that defuses their boredom: all the sexual signs, as if removed, distant from them, are of no concern. They show us a nudity that desires nothing. Here is something to disorient us, to upset our received ideas. This is the reason why such physical post-humanity requires boredom to work in this case.

Eroticism is an intersubjective game, a complex and beautiful game. It implies the meeting of two subjectivities, in the hollows of which two desires seek each other out and skim each other's surfaces. Vertigo and shivers haunt the exchange. Eroticism is frequently born of almost nothing, a careless gesture, a mere glance, languor in the air. It only grows and takes shape in an exchange; when we feel the other is open to our charms; when we seek the same glint in their eyes; the same desire

prend forme, toutefois, que dans l'échange ; lorsque l'on sent l'autre vulnérable à nos charmes ; lorsque l'on cherche dans ses yeux le même éclat, le même désir que celui qui nous anime. Ne répondons pas trop vite que l'absence d'érotisme dans les performances de Beecroft tient à l'inégalité des regards qu'elles impliquent. Certes, les mannequins sont nus et le spectateur, lui, habillé. Mais il en est de même dans tout striptease, et ceux-ci sont bel et bien l'affaire d'un échange de désirs. Il faut l'avoir éprouvé pour savoir que le rapport de pouvoir qui s'y crée ne place pas nécessairement l'individu nu en position de vulnérabilité⁸. Tout regard séduit se perd dans ce qu'il observe, comme si la souveraineté du sujet pouvait fuir par les yeux. Le sujet regardé fascine en ce qu'il offre son corps comme un piège à regards. Tel est là l'un des secrets de la séduction⁹. Dans le cas des œuvres de Beecroft, la vulnérabilité des spectateurs à la beauté de ces corps nus aurait pu faire naître l'esquisse d'un sourire, un regard mutin, un léger mouvement suggestif chez les mannequins. Les prémisses d'un échange coquin. Ces femmes nues auraient pu désirer *dompter* le regard des spectateurs, pour reprendre l'expression de Lacan. Il n'en est rien.

« Le désir est le désir de l'autre » : l'aphorisme lacanien implique que nous désirons, peut-être par-dessus tout, nous sentir désirés par l'autre. Nous avons besoin du regard de l'autre pour nous sentir exister, nous avons besoin de compter pour lui, d'être désirés par lui. Les performances de Beecroft dérangent, car le regard désirant vers ces femmes nues se voit rabroué par leur indifférence souveraine. Elles semblent ne rien désirer, pas même *être désirées*. Du coup, le regard hésite. Si Agamben les habillait poliment d'une condition proche de la grâce excluant la nudité, il faut peut-être, plus précisément, convenir que la nudité est bien là, qu'elle ne saurait s'échapper, mais qu'elle ne sait plus se transvaser en rien d'autre. Elle n'est que bêtement posée là. Ces mannequins attendent et regardent le temps s'étirer.

L'ennui est la condition suprême de l'individu s'étant échappé au désir. Ces femmes préfigurent donc, littéralement, une autre espèce — une nouvelle forme de féminité? — en ce qu'elles semblent avoir porté à son point d'aboutissement — son point d'effondrement — l'éloignement de la pulsion sexuelle animale. Tout se passe comme si Vanessa Beecroft nous proposait une espèce au-delà de l'humain. Frigides comme des statues, les mannequins de Beecroft rappellent ces personnages de Michel Houellebecq dans *La Possibilité d'une île* qui auraient survécu, souverains, au besoin de sexualité, qui ne seraient plus sexués que pour l'apparat. Les femmes de Beecroft observent un phénomène qui leur échappe. Elles regardent les regards des spectateurs, les éteignent, puis détournent les yeux. Une étrange barrière des espèces semble s'être levée. ←

Maxime COULOMBE détient un Ph.D en histoire de l'art et est professeur à l'Université Laval. Il est l'auteur de nombreuses publications dans des revues savantes et des revues spécialisées en arts visuels. Son dernier ouvrage a pour titre : *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

that drives us. But, don't be too quick to reply that the absence of eroticism in Beecroft's performances is rooted in the implied inequality of the gazes. Of course, the models are nude before a clothed spectator. But that's true of any striptease, which is certainly an exchange of desires. One must have experienced it to know that the power relationship thus created doesn't necessarily place the naked individual in a position of vulnerability.⁸ Any gaze that is seduced becomes lost in what it observes, as if the subject's sovereignty could escape through the eyes. The watched subject fascinates by offering his or her body as a trap for the gaze. This is one of the secrets of seduction.⁹ In the case of Beecroft's work, the viewers' vulnerability to the beauty of these nude bodies might naturally give rise to a smile, a mischievous glance or a slight suggestive movement from the models: the premises of a naughty exchange. These nude women might have desired to *tame* the viewers' gaze, to borrow Lacan's expression. There is none of that.

"Desire is the desire of another" — the Lacanian aphorism suggests that we desire, perhaps above all else, to feel our self desired by another. We need the gaze of another to feel we exist; we need to matter to him or her, to be desired by him or her. Beecroft's performances disturb because the desiring gaze at these nude women is rebuffed by their sovereign indifference. They seem to desire nothing, not even to *be desired*. Suddenly, the gaze hesitates. If Agamben politely robes them in a condition approaching grace that excludes nudity, one must perhaps, more precisely, assert that nudity is certainly there, inescapably, but that it is no longer able to decant into something else. It is just there. These models wait and watch the time pass.

Boredom is the supreme condition of the individual who has escaped desire. So these women literally prefigure another species — a new kind of femininity? — a distancing from bestial sexual instinct. It all happens as if Vanessa Beecroft was showing us a new species beyond the human. Cold as statues, Beecroft's models remind us of Michel Houellebecq's characters in *The Possibility of an Island* who have passed sovereignly beyond sexuality and are no longer sexual except for ceremony. Beecroft's women observe a phenomenon that escapes them. They watch the viewers watching, shut off their gaze and turn their eyes away. A strange barrier seems to rise up between species. ←

Translated by Peter DUBÉ

Maxime COULOMBE holds a Ph.D. in art history and is a professor at Université Laval. He is the author of numerous publications in scholarly journals and specialized visual art publications. His last book is titled *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

NOTES

1. Giorgio Agamben, *Nudité*, Paris, Rivages, 2009, p. 97. (Translation mine.)
2. « La nudité, comme la nature, est impure, parce qu'on ne peut l'atteindre qu'en lui enlevant ses vêtements (la grâce). », *ibid.*, p. 128 / "Nudity, like nature, is impure because we can only achieve it by removing our clothing (grace.)" *Ibid.*, p. 128.
3. Cette réflexion sur l'ennui fait partie d'une recherche plus large sur l'érotisme et la nudité en arts contemporains. Par souci de cohérence et d'unité, l'analyse ne porte ici que sur l'aspect formel des œuvres de Beecroft et exclut les volontés de mise en scène — et donc le discours — de Vanessa Beecroft. Il nous faudra y revenir longuement ailleurs / This consideration of boredom is part of a larger investigation of eroticism and nudity in contemporary art. Out of concern for coherence and unity, this analysis will only touch on the formal aspect of Beecroft's work and excludes the will to stage — and hence the discourse — of Vanessa Beecroft. We will need to deal with it at length elsewhere.
4. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 104. Agamben aura su réfléchir aux liens entre l'ennui, l'animal et l'homme dans *L'Ouvert, de l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2002. Cette réflexion n'aura su trouver toutefois son extension dans ses notes sur le travail de Beecroft. Nous voulons, comme en un clin d'œil, marquer ce passage / Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 104 (Translation mine). Agamben also investigated the links between boredom, the animal and the human in *The Open: Man and Animal*, Palo Alto, Stanford University Press, 2003. This investigation might find its extension in Agamben's notes on Beecroft's work. We'd like, with a wink, to underline this passage, which seems, as it were, highlighted.
5. Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 159. Voir aussi France Borel, *Le vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992 / Georges Bataille, *Erotism*, San Francisco, City Lights, 1986, p. 143. (Mary Dalwood, translator.) See also France Borel, *Le vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
6. Georges Bataille, *ibid.* p. 159 / p. 143.
7. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Minuit, 1999.
8. Nous décrivons ici un effeuillage dans un contexte érotique, et non le simple achat de la nudité / We are describing here a striptease in an erotic context, and not the mere purchase of nudity.