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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Bush natural = Wie die Wilden

Autor: Warner, Marina / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679815

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

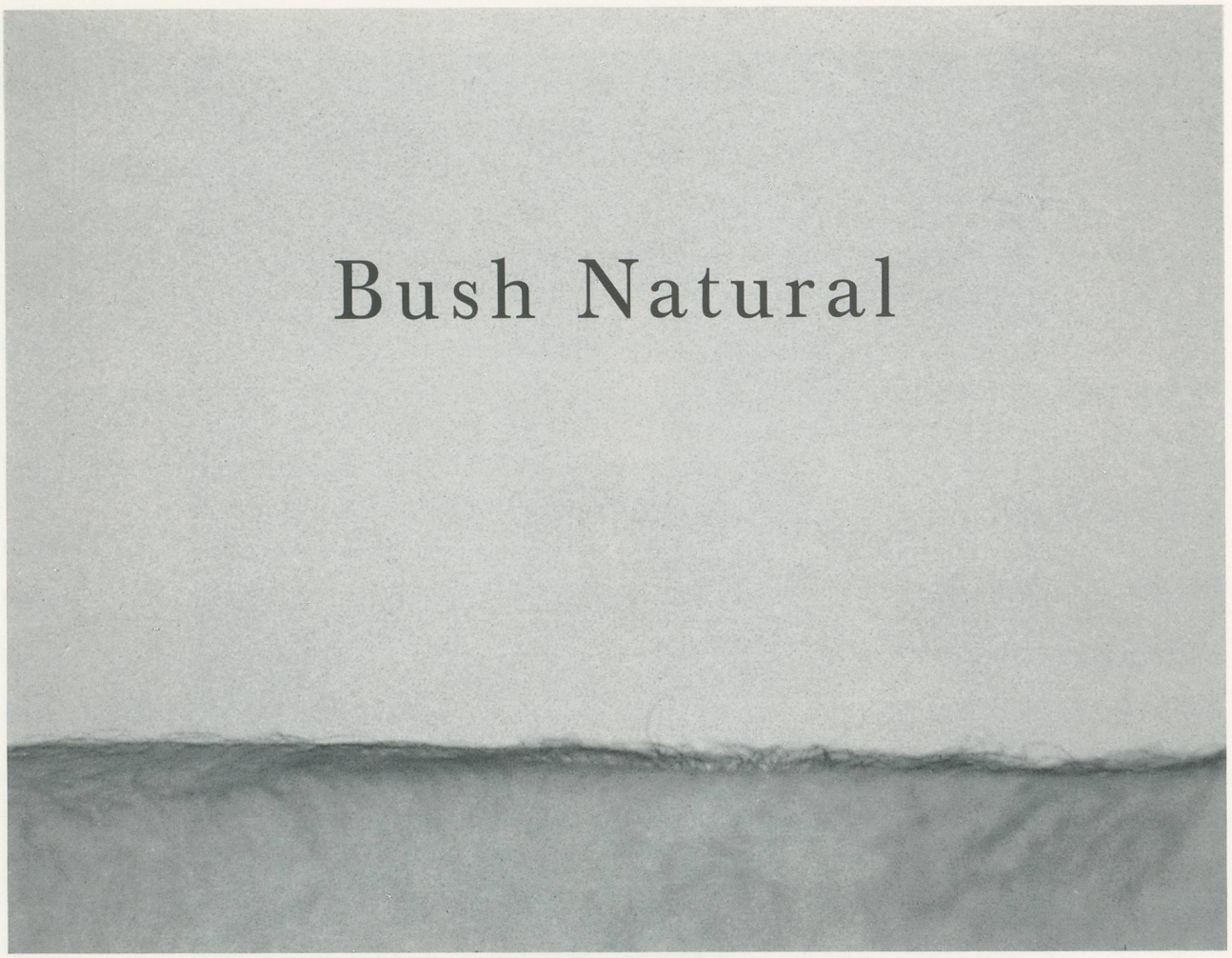
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 09.07.2025

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



Bush Natural

MARINA WARNER

We would know something momentous had happened – that there had been a revolution – if the speakerine on Iran television pulled the kerchief from her head and showed her hair to us, or if Rafsanjani, by the same token, unravelled his turban, shaved his beard, and appeared in a silvery short back and sides, à la Bush. Joan of Arc died for cutting her hair like a boy's, among other things.

The language of the self, personal and social, would be stripped of one of its richest resources without hair: and like the faculty of laughter, or the use of tools, the dressing of hair in itself constitutes a mark of the human. Yet hair and its usages constantly return us to the memory of the beastly. It's an inescapable mark of our animal nature, and we reveal our changing sympathies in the way we treat it, now relishing the animal in the human, now sternly denying it. It is satyrs and their families who are shaggy in the imagery of the Greeks and the humanists; the devil who is hirsute (and scaly too, sometimes) in Christian mythology, while the disciples of Reason are smooth and hairless, Parian marble. There are mediaeval German engravings of "long-haired, dim-witted maidens"; the Elizabethans even had a proverb, "Bush natural, more hair than wit." Abundant locks are associated with the primitive and the inferior, hence the sexual.

The symbolism inspired by hair stems above all from its chief, intrinsic material quality, closely linked to its nervelessness, its imperishability. Longer than any other part of the body,

it endures. (We know the hair colour of some Pharoahs, of their Queens, and – even – of their slaves.) Hair is organic, but less subject to corruption than all our organs; and like a fossil, like a shell, it lasts when parted from the living organism to which it once belonged. In spite of its fragility, lightness, even insubstantiality, hair is the part of our flesh nearest in kind to a carapace. Its symbolic power, its centrality to body language, and its multiplicity of meanings, seem to me to depend on this dual character, which can never be divided: on the one hand, hair is both the sign of the animal in the human, and all that means in terms of our tradition of associating the beast with the bestial, and of nature and the natural with the inferior and despised aspects of humanity; on the other hand, hair is also the least fleshly production of the flesh. In its suspended corruptibility, it seems to transcend the mortal condition, to be in full possession of the principle of vitality itself.

As such, hair is central to magic, and consequently to rituals of fertility and of mourning. When Max Ernst folded together the tone of the German fairytale with the style of a penny catechism in his collage novel, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (A little girl dreams of taking the veil), he took the motif of a nun's sacrifice of her hair, and made clever mischief in his parody: the Pope calls to Marceline-Marie, the heroine, – *"La calvitie vous guette, mon enfant!"* (Baldness lies in wait for you, my child!). He needs her hair, he continues, for his own sumptuous, yet invisible adornment. She protests, she begs him not to touch her hair, in vain: *"De vos cheveux, bien chère enfant, le ciel est jaloux."* (Dearly beloved child, heaven is covetous of your hair.) The Pope has his way, her hair is swept away in a torrent, swirling away alongside numerous bodies in an image of melodramatic catastrophe. *"Et la chevelure s'en va,"* (There goes her hair) says the caption laconically, and continues, on the next page, showing the hair of the heroine hoisted up a mast like a sail: *". . . majestueuse."*

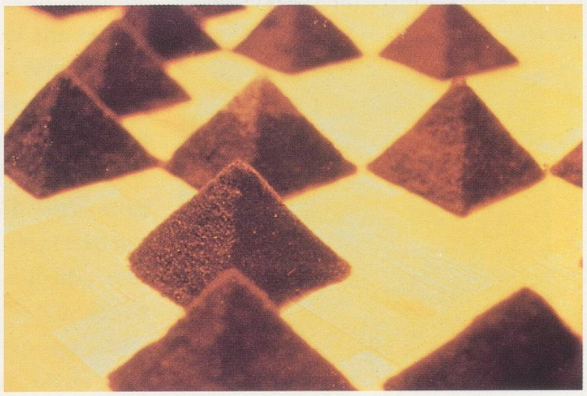
Throughout the work, Ernst plays on the analogies of hair with water, with flux, with turmoil and erotic outpouring. When later, Marceline-Marie asks the hair why it looks the way it does, *"La chevelure"* echoes in reply the words of the wolf from Red Riding Hood, embodying the threat – the delicious, pleasurable threat – of being engulfed. *"C'est pour mieux t'étrangler, mon enfant."* (The better to strangle you with, my dear.) The artist was also mocking, with brilliant economy, the preceding generation's obsession with female hair, with tentacular, suffocating, prehensile locks of the femmes fatales of Klimt or Beardsley or Rosetti or Segantini.

An artist like Christian Boltanski has opened a rich vein of melancholy and memory with his collections of discarded strangers' clothes and other corpora delicti, or *"restes d'un sujet."* His is an art of the memento mori, and, as in other rituals of grief, hair plays its part: he has placed combings in vitrines alongside other fragments of a vanished past, as emblems of death. Behind this kind of art lies the Catholic reliquary, where tiny bone, blood and, sometimes, hair scraps of the saints lie neatly labelled row upon row.

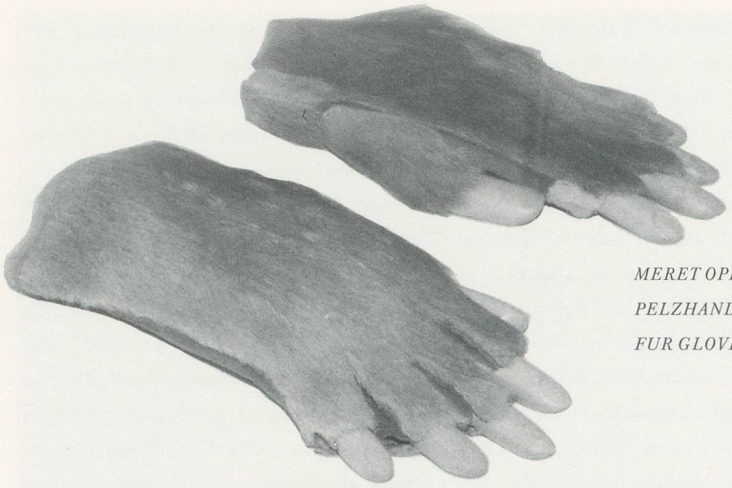
One remarkable aspect of our fin-de-siècle has been a fundamental shift towards recognising that the animal nature of humankind should not be repudiated as the mere source of vice, of violence, of "bestiality," for those all too human characteristics can be forms of social adaption; learned, rational techniques of survival, endemic to civilisation rather than the wilderness or

JEANNE DUNNING, STUDY AFTER "UNTITLED LANDSCAPE" (DETAIL), 1987/ STUDIE NACH "LANDSCHAFT OHNE TITEL" (DETAIL), 1987.

DAVID HAMMONS, HAIR PYRAMIDS, 1976, FLOOR INSTALLATION/ BODEN-INSTALLATION.



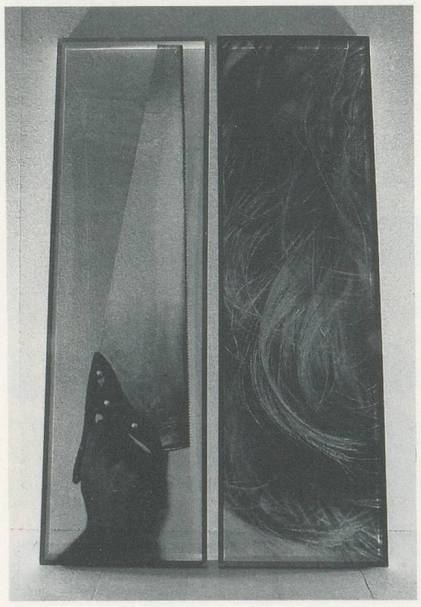
MARINA WARNER is a writer and critic living in London. This year she is Tinbergen Professor at Erasmus University, Rotterdam. Her publications include *Monuments and Maiden: The Allegory of the Female Form,* and the novel, *The Lost Father.*



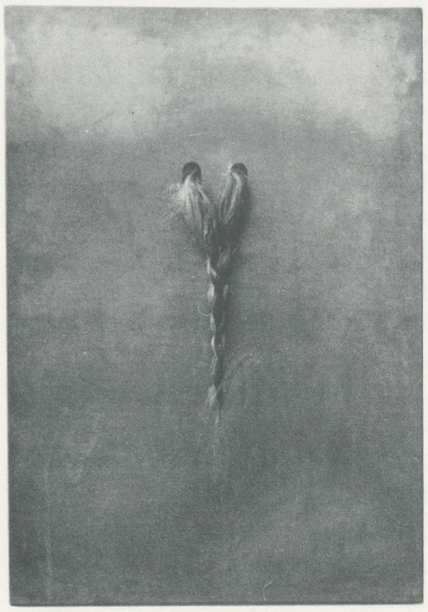
MERET OPPENHEIM, PELZHANDSCHUHE/ FUR GLOVES, 1936.

the jungle. Tapping the power of the animal no longer seems charged with evil, but rather a necessary part of healing. There has developed a new longing for an ecology which accepts the equality of creatures hitherto considered inferior, which allows that the fall of man from Eden signifies some more profound descent, from his preeminent position as namer and master of animals to a mere hopeful candidate for inclusion as one of their number; human beings perceive that they might have been separate and distinct monster mutations, enemies of nature and of the goodness now ascribed to nature, and they hope for this condition to end. This is a complicated thought, but it has touched the field of the visual arts, here and there, both in subject matter and material means. A certain humility combined with despair has allowed the entry into art of such mortal and inferior traces as hair.

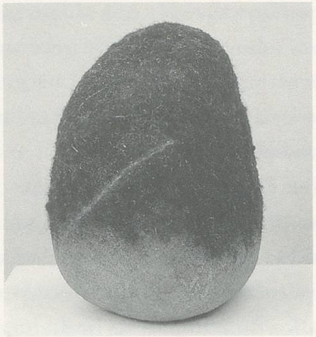
The arts in which hair appeared used to be considered inferior too – folk arts, craftsmanship, tribal arts, women's work. But of course attitudes to these genres are changing too, reflecting the ethical turmoil around the collapse of the last ruins of humanism. Real hair was used to enhance the lifelikeness of the figures in the Stations of the Cross on the Sacri Monti in Lombardy, at Varallo for instance, where lifesize statues wear real clothes, and have glass eyes as well. The effigies of the infant Jesus which nuns used to put to bed singing sacred lullabies as they performed the Nativity and other mysteries of his infancy are also rendered with illusionistic skills, in painted wax, with real swaddling clothes embroidered with real jewels, and again glass eyes and real hair. Cult objects such as the *Bambino Santo* and the *Christkind* are simulacra, and the simulacrum, as is well known, has made a triumphant passage into the realm of high art recently. The simulacrum quests for authenticity: in the same way as in some abstraction, paint owns up to being nothing but paint and the picture plane accepts that it is there, substantial and opaque, so the simulacrum makes a virtue of honesty.



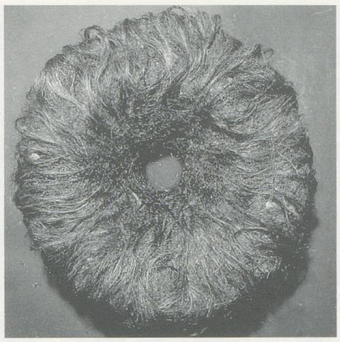
MARYSIA LEWANDOWSKA, THE MISSING TEXT: SAW AND HAIR, 1988/ DER FEHLENDE TEXT: SÄGE UND HAAR, 1988.



JANNIS KOUNELLIS, UNTITLED, 1969, iron and hair, 39 3/8 x 27 1/2"/ OHNE TITEL, 1969, Eisen und Haar, 100 x 70 cm.



DAVID HAMMONS, JOHN HENRY, 1990, stone, hair, steel, 16 x 10 x 6"/JOHN HENRY, 1990, Stein, Haar, Stahl, 40,6 x 25,4 x 15,2 cm.

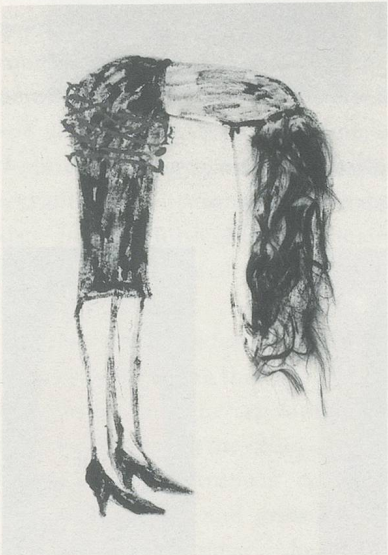


HELEN CHADWICK, NOSTALGIE DE LA BOUE (DETAIL), 1990, hair, earth/Haare, Erde.

But it does so by duplicitous, sorcerer's methods, for in order to create an illusion of being what it is, it must often resort to material equivalents, not the actual matter from which the original itself was composed.

Simulacra – like the passion figures at Varallo from the past, or the hairy men's legs poking out of trouser cuffs by the New York artist Robert Gober – provide a surrealist shiver of horror and pleasure; photographs of real hair disclose disturbing intimacies, as in Jeanne Dunning's enigmatic closeups of nostrils. Seen from such an unusual angle, hair seems a part of the mysterious interior of the body, prohibited, and thrilling. Dunning's phantom-like heads, taken from the rear, fetishise hair in the tradition of hairdressing catalogues and shampoo advertisements. By dint of repetition, however, and by framing the shot to sever the head at the neck, the artist succeeds in fetishising the whole head itself, creating a contemporary, sleekly disquieting equivalent of the traditional Medusa. In his famous paper on Fetishism, Freud associated fur and velvet with the sight of the mother's pubic hair "which should have been followed by the longed-for sight of the female member." The appearance of hair itself, as texture and image, also provokes the shudder of the uncanny, which Freud equally connected to the castration complex. The Polish-born artist Marysia Lewandowska interpreted this Freudian theme in her still life, THE MISSING TEXT: SAW AND HAIR (1988), in which she juxtaposes a vertical screen showing the blade of a saw with another filled with a glossy fall of long wavy hair.

JENNY WATSON, THIS YEAR'S FASHION, 1986, oil and horsehair on vilene, 56 x 38½"/ DIE MODE DIESER SAISON, 1986, Rosshaar auf Vilene, 152 x 98 cm.



There are, however, other contemporary works that take the motif beyond the limits of the anthropomorphic simulacrum or the realistic photograph, while simultaneously playing with the disturbing anthropomorphic associations of hair. The most famous – rightly – among such works is Meret Oppenheim's LE DÉJEUNER EN FOURRURE of 1936, but her PROJECT FOR SANDALS of the same year showing a high heeled shoe with a furry foot and peeping toes, acts as a reminder, in a spirit of dark, fairy-tale humour, of the beast within.

A contemporary English artist, Helen Chadwick, has created a series of photopieces, "Lamps," in which she also explores the metamorphoses of ordinary bodily parts (the navel, the ear) when submitted to a certain kind of scrutiny. These works uncover physical rhymes between inner spaces and outer forms, between permitted organs of sense and forbidden ones, physical wonders on a cosmic scale and base, human orifices. There's a certain macabre wit at work in Chadwick's temperament too, and the most recent piece in the series, NOSTALGIE DE LA BOUE, shows in one panel a crown of black hair around a sump of muddy water, and in another a matching wreath of gleaming, browny-red brandling earth-

ROBIN KAHN, GOLD VANITY, 1990, embroidered lamé, 58 x 39"/ GOLDENE EITELKEIT, 1990, gesticktes Lamé, 147 x 99 cm.

H. J. FORD, ILLUSTRATION FOR THE "BUSHY BRIDE" FROM ANDREW LANG'S THE RED FAIRY BOOK, 1890.

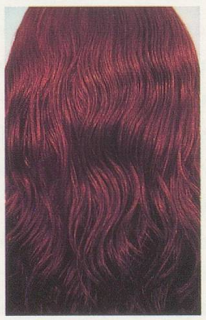
worms wriggling on the ground. The diptych reaches beyond the immediate, obvious genital associations to create positive, tingling suggestion around creatures and creatureliness of the most "abject" order, which are also desirous to go lower, sink further into ever more nether regions: the water Chadwick pours into the hair beads on the strands for a moment, then is swallowed up into the hole, the worms writhe when they are tipped out of the mould, then instantly burrow down and vanish. Helen Chadwick interprets this movement down as an image of consciousness, contesting the primacy of homo sapiens, with the humbleness of the worm, and the worm's visual and moral correlative, black hair.

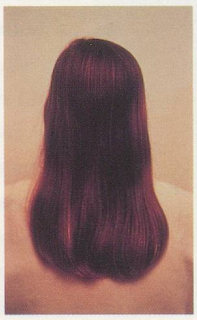
Her piece recalls one of the strangest fairytales, The *Three Heads in the Well*. When the heroine, the ill-favoured sister, goes to draw water, she pulls up a golden-haired head, who asks her to comb his hair; she does so out of the kindness of her heart, and finds that corn falls from the comb; then a second head appears, and makes the same request, whereupon silver coins fall from the comb, and on complying to the third request, she finds gold coins falling from the comb. When her wicked, beautiful sister hears of her good fortune, she also goes to the well, but maltreats the three heads and is consequently blighted by them. Something similar happens in the Grimms' tale of Frau Holle, when the good sister falls down the well, for she meets the old witch at the bottom and does her many kindnesses uncomplainingly, including combing her hair. Chadwick did not have the tale consciously in mind, but her piece, with its combination of water, mud, and hair, also conveys the idea of a magic well, a kind of oracular mouth where metaphorical births take place, of a new future and fortune for the petitioner (or the beholder).

Like Meret Oppenheim, who used the fur of a Chinese gazelle for her teacup, other artists have also glided sideways across the range of material metaphors for human hair to find eloquent visual analogues: Anselm Kiefer mingling straw with charcoal to convey the golden hair of Margarete, the ashen hair of Sulamith, in his series of paintings and works on paper that were inspired by the poet Paul Celan's great *Totenfuge* (Fugue of Death) on the Holocaust.

The Elizabethans were fond of comparing hair to wire – blonde to gold wire for instance – and the Brazilian artist Tunga has explored the possibilities of this metaphor in a continuing series of ambitious and powerful installations. He uses copper and steel wire, and its visual seductiveness – the liquid glints of red gold in the copper, the colubrine sheen of the black steel, the sinuous weight of hanks and tresses, its responsiveness to handling, to braiding and coiling, tying and draping give his work memorable sensuous presence. But as an artist he is drawn to

JEANNE DUNNING, RED DETAIL, 1990, cibachrome mounted on plexi, 40¾ x 27½"/103,5 x 70 cm; HEAD 4, 1989, 26 x 18¾"/66 x 47,6 cm; HEAD 8, 1990, 30 x 19"/76,2 x 48,3 cm.



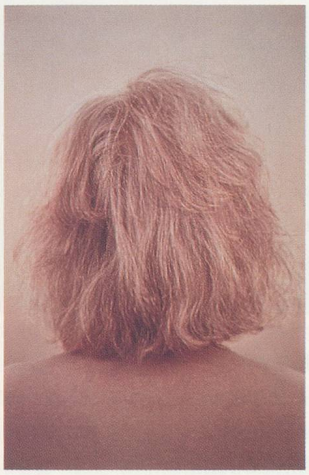


the invisible too. The "virtual space" defined by Naum Gabo as the volume described by an oscillating wire seems actual to Tunga, and he has carved figures to fill the void delineated between two women standing together, foreheads touching, for instance. In similar fashion, he is concerned with the impalpable presence of conductivity in copper and steel wire: in HUNG, DRAWN AND QUARTERED at the Cornerhouse in Manchester recently, he trailed hanks of wire from giant magnets, and then encrusted them with iron filings. The U-shaped magnets appeared as chthonic masses, charged with the forces of nature, with gleaming rivers of wire flowing between them and uniting them to six other, smaller drop-shaped magnets equally bristling and glittering with iron filings. But they also figured forth bodily remains, teeth, hair, abandoned, powerful *"restes d'un sujet."*

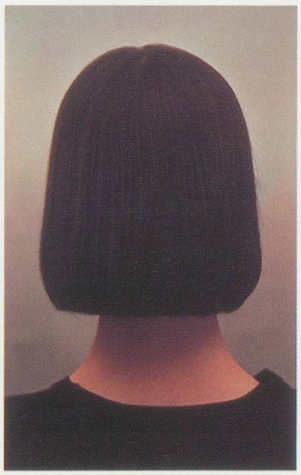
Tunga shares the fascination of contemporary writers in the West with the new physics, and the repositioning of human creatures in the chain of being. His sculptures introduce combs to become the gates and grids through which electricity passes; he evokes culture and exploitation by making a heavy plait tied with a frivolous bow, but lopped, like a trophy of a hunted enemy. In 1969 Jannis Kounellis drew attention to the textural pleasure in the coupling of a metallic surface and a tress of hair; Tunga has elaborated these mineral affinities more profoundly and disturbingly. The wire receives the energy passively and passes it on, invisibly.

The cascades of wire become a metaphor for narrative, too, not for a single author's thought, but for connective, popular tale-telling, and the role of the feminine with it, as he sees it. Tunga himself has written a fairytale which starts with Siamese twin girls who are joined by their hair; after death, a woman inherits their scalp and with two golden hairs from it, embroiders something she has dreamed. As she does so, the hairs turn to metal, perhaps to gold (if Tunga could afford gold wire, one imagines he would abandon steel and copper). In due course, the embroidering woman, and the scalp, find themselves in a temple where the inmates paint pictures on silk; they hold her captive, and give her sleeping draughts, so that she will continue to dream images for them to paint. When Tunga installs a piece like HUNG, DRAWN AND QUARTERED, he works from drawings on silk which he hangs up to guide him. The hair that connects the twins thus becomes the lore of a community, embodied by a dreaming woman and then incorporated into images woven out of hair, and they in turn inspire artists, like Tunga, to fresh involutions and entanglements. She is a doubled muse, with the magical hair of fairytale heroines like Mélisende or Pre-Raphaelite femmes fatales, but Tunga's makes her manifest with an originality of passion and execution.

As artists move closer to becoming hierophants, they are turning to ancient cultic practices, rituals of remembrances, conjurations of unity; as the beast within begins to look like a sign of grace compared to the vices and disorders of advanced industrial man, art evokes fellowship with creatures. In such an enterprise, hair provides a tangle of associations to be combed – for corn and gold and other gifts.

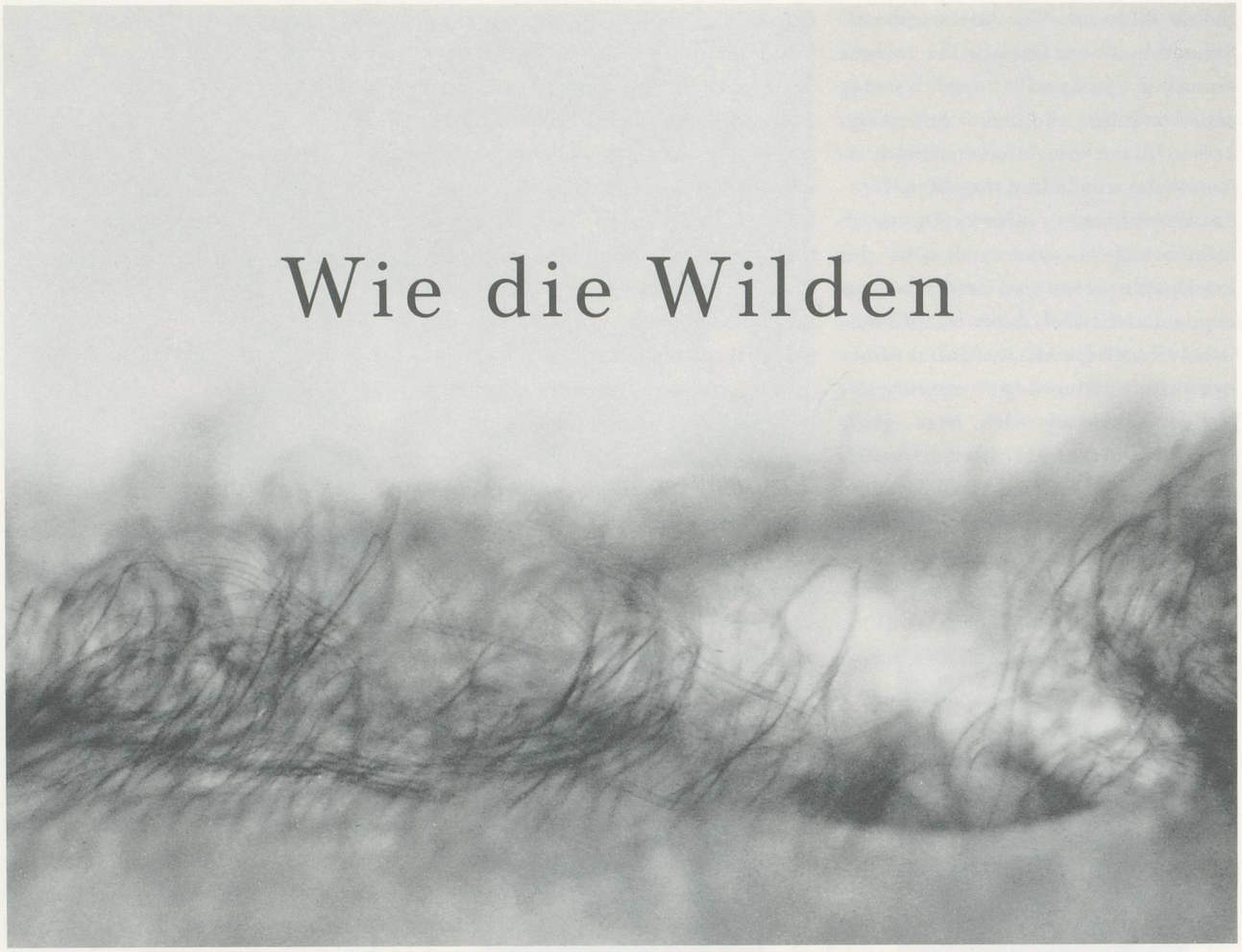


JEANNE DUNNING, HEAD 5, 1989, laminated cibachrome mounted on plexi, 26½ x 17½"/ 67,3 x 44,5 cm./HEAD 6, 1989, 30 x 19"/76,2 x 48,3 cm.



JEANNE DUNNING, UNTITLED/ OHNE TITEL, 1989, C-Print, 15 x 12"/38 x 30,5 cm.

Wie die Wilden



JEANNE DUNNING, STUDY AFTER "UNTITLED LANDSCAPE" (DETAIL), 1987/STUDIE NACH «LANDSCHAFT, OHNE TITEL», 1987.

MARINA WARNER

Wir könnten sicher sein, dass etwas Gravierendes geschehen ist, wenn plötzlich die persische Fernsehsprecherin ihr Tuch vom Kopf zöge und uns ihr Haar zeigte, oder wenn im gleichen Fall Rafsandschani seinen Turban löste, den Bart abrasierte und mit kurzgeschorenen, silbergrauen Schläfen und Nacken à la Bush erschiene. Jeanne d'Arc starb unter anderem dafür, dass sie sich die Haare kurz wie ein Junge schnitt.

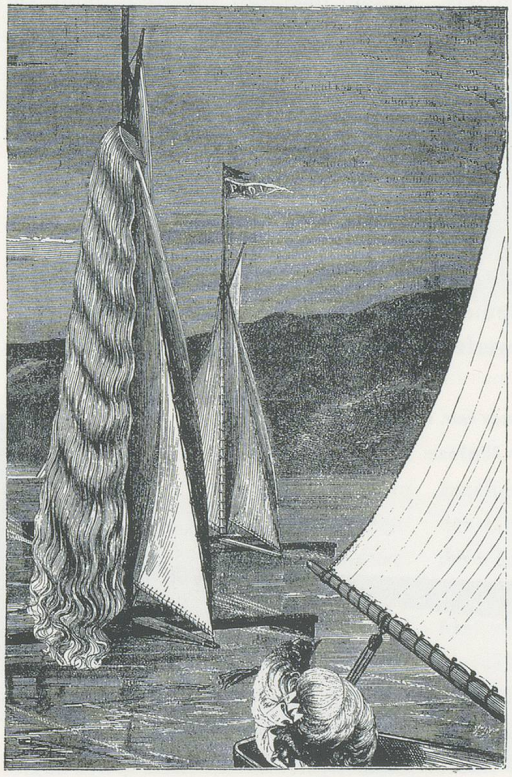
Ohne Haare würde die Sprache eine ihrer reichsten Quellen persönlicher und gesellschaftlicher Selbstdarstellung verlieren. Und wie die Fähigkeit zu lachen und der Umgang mit Werkzeugen ist auch die Frisur ein typisch menschliches Merkmal. Dennoch erinnern uns das Haar und der Umgang damit immer wieder an das Tier. Es ist unauslöschliches Zeichen unserer animalischen Natur; und wir verraten unsere wechselnde Sympathie dafür im Umgang mit dem Haar, indem wir einmal das Tier im Menschen lustvoll nachempfinden, um es dann wieder strikt zu verleugnen. In der griechischen und humanistischen Vorstellungswelt tauchen zottelige Satyrn und ihre Familien auf; in der christlichen Mythologie hat der Teufel zerzaustes Haar (und manchmal Schuppenhaut); Gelehrte hingegen sind glatt und unbehaart, wie aus parischem Marmor. Darstellungen aus dem deutschen Mittelalter zeigen «langhaarige, halbtumbe Jungfern», und bei den Elisabethanern gab es sogar das Sprichwort: «Wie die Wilden, mehr Haar als Verstand». Üppige Locken-

pracht wird mit dem Primitiven und den niedrigen Trieben, also mit der Sexualität verbunden.

Die wichtigste und ureigenste materielle Eigenschaft des Haars hängt damit zusammen, dass es keine Nerven enthält; sie macht es so symbolträchtig und weist auf seine Unvergänglichkeit hin. Es überdauert jeden anderen Teil des Körpers. (So kennen wir die Haarfarbe einiger Pharaonen, ihrer Königinnen, ja selbst die ihrer Sklaven.) Haare sind, obschon organisch, dem Verfall weniger preisgegeben als all unsere Organe. Und wie ein Fossil, wie eine Muschel bleibt es unverändert, wenn man es von jenem lebenden Organismus abtrennt, zu dem es einmal gehörte. Trotz seiner Fragilität, Leichtigkeit und Substanzlosigkeit ist das Haar jener Teil unseres Körpers, der am meisten dem Panzer einer Schildkröte gleicht. Seine Symbolträchtigkeit, die zentrale Rolle in der Körpersprache und die Vielfalt seiner Bedeutungen scheinen von seinem Doppel-Charakter abzuhängen, der sich niemals aufspalten lässt: Auf der einen Seite ist das Haar Zeichen des Animalischen im Menschen und der Natur bzw. dem Natürlichen, den niederen, bestialischen und verwerflichen Aspekten der Menschheit. Auf der anderen Seite ist das Haar auch das kleinste leibliche Produkt unseres Körpers. In seiner Dauerhaftigkeit scheint es die Sterblichkeit zu transzendieren und das Prinzip der Vitalität selbst zu verkörpern.

Das Haar spielt deshalb in der Magie eine zentrale Rolle, und natürlich vor allem in Fruchtbarkeits- und Trauer-Riten. Als Max Ernst in seinem Collagen-Roman *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Ein kleines Mädchen träumt davon, den Schleier zu nehmen) den Tenor der deutschen Märchen mit dem Stil eines Groschenromans verband, bediente er sich des Motivs der Nonne, die ihr Haar opfert, und säte schlaue Zwietracht mit dieser Parodie. Der Papst ruft Ernsts Heldin, Marceline-Marie, zu: *«La calvitie vous guette, mon enfant!»* (Kahlheit harrt auf dich, mein Kind). Er braucht ihr Haar, sagt er, zu seinem eigenen prächtigen, doch unsichtbaren Schmuck. Sie protestiert, und fleht ihn an, ihr Haar nicht zu berühren, doch er beharrt: *«De vos cheveux, bien chère enfant, le ciel est jaloux.»* (Mein liebes Kind, der Himmel ist begierig auf dein Haar.) Der Papst kriegt, was er will, wie in einem Strom fliesst das Haar hinweg, wirbelt wie in einer melodramatischen Katastrophe um zahllose Körper herum. *«Et la chevelure s'en va»* (Und das Haar entschwindet), steht lakonisch in der Legende; weiter geht es auf der nächsten Seite, wo das Haar der Heldin, wie ein Segel auf einen Mast gehisst, erscheint: *«...majestueuse.»*

Das ganze Stück hindurch spielt Ernst mit Haar-Analogien wie Wasser, Fluss, Erregung und erotischem Erguss. Wenn später Marceline-Marie das verlorene Haar fragt, weshalb es so aussieht und nicht anders, spricht das *Haar* mit den Worten des Wolfs von Rotkäppchen, der ja die Bedrohung verkörpert – die köstlich lustvolle



MAX ERNST, AUS/FROM: RÊVE D'UNE PETITE FILLE QUI VOULUT ENTRER AU CARMEL.

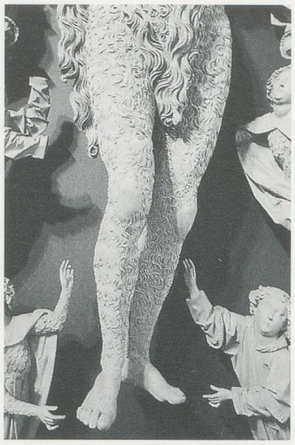
MARINA WARNER ist Schriftstellerin und Kritikerin. Sie lebt in London und unterrichtet dieses Jahr als Tinbergen-Professorin an der Erasmus Universität, Rotterdam. Ihre Buch-Veröffentlichungen umfassen u.a.: In weiblicher Gestalt: Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, 1989, Rowohlt Verlag. Der verlorene Vater, 1990, Rowohlt Verlag.

Bedrohung, überwältigt zu werden: *«C'est pour mieux t'étrangler, mon enfant.»* (Um dich besser erwürgen zu können, mein Kind.) In brillanter Dichte macht sich der Autor auch über die Obsession der vorhergehenden Generation von Frauenhaar lustig, über die verführerische, atemberaubende, greifbare Lokkenpracht der *Femmes Fatales* bei Klimt, Beardsley, Rossetti oder Segantini.

Ein Künstler wie Christian Boltanski hat mit seinen Sammlungen abgelegter Kleidung fremder Menschen und anderen *Corpora delicti* bzw. *«restes d'un sujet»* ein reiches Feld der Melancholie und Erinnerung erschlossen. In seiner Kunst geht es um das *Memento mori*, und wie immer bei Trauer-Ritualen spielt auch hier das Haar eine Rolle: Neben anderen Fragmenten aus vergangenen Zeiten legt er in Vitrinen ausgekämmte Haare aus – als Embleme des Todes. Hinter dieser Art von Kunst steht der katholische Reliquienschrein, wo kleine Knochen, Blut und manchmal Haarsträhnen von Heiligen ordentlich etikettiert in Reih und Glied liegen.

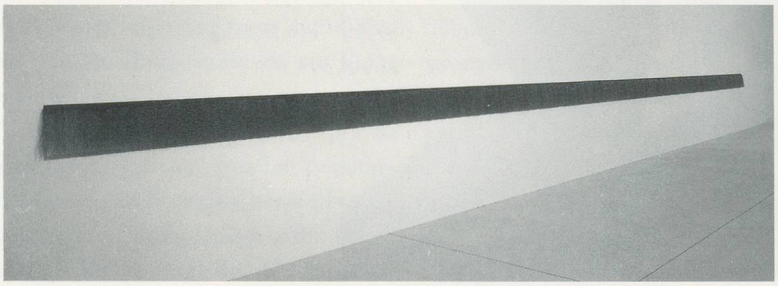
Ein bemerkenswerter Aspekt unseres ausgehenden Jahrhunderts ist die fundamentale Einsicht, dass die tierische Natur des Menschen nicht als blosse Quelle von Verderbtheit, Gewalt und «Bestialität» zu verwerfen ist; denn diese nur zu menschlichen Eigenschaften können soziale Anpassungsformen sein, erlernte, rationale Überlebenstechniken, die der Zivilisation eher entsprechen als der Wildnis oder dem Dschungel. Sich die Macht des Tieres zunutze zu machen scheint nicht mehr von Übel, sondern vielmehr ein notwendiger Schritt im Gesundungsprozess. Neuerdings hat sich das Bedürfnis nach einer Ökologie entwickelt, die jene Lebewesen, welche bislang als minderwertig galten, dem Menschen gleichstellt. Demnach wäre die Vertreibung aus dem Paradies ein doch recht tiefer Abstieg des Menschen, von seiner übergeordneten Position als Beherrscher der Tierwelt zum verheissungsvollen Anwärter auf einen Platz mitten in ihr. Die Menschen begreifen, dass sie möglicherweise eigenständige Monster-Mutationen waren, Feinde der Natur und des Guten, das man nun der Natur zuschreibt, und sie hoffen, dass dieser Zustand ein Ende fndet. Das ist ein komplizierter Gedankengang, tangiert aber zuweilen auch das Feld der bildenden Kunst, sowohl thematisch als auch in bezug auf das verwendete Material. Eine gewisse Demut, verbunden mit Verzweiflung, hat solch sterblichen und niederen Dingen wie dem Haar Eingang in die Kunst verschafft.

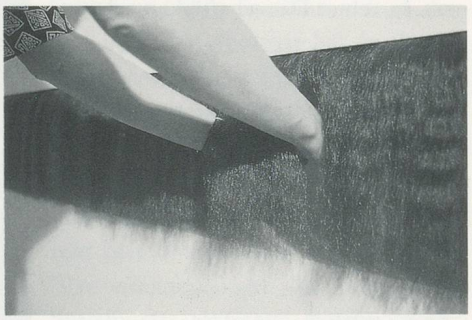
TILMAN RIEMENSCHNEIDER, HEILIGE MAGDALENA (DETAIL). (MÜNCHEN)



Kunst, in der Haar verarbeitet wurde, galt bislang als minderwertig – Folklore, Kunsthandwerk, Eingeborenenkunst, Frauenkunst. Aber natürlich ändert sich nun auch die Einschätzung dieser Genres und reflektiert damit die moralische Beunruhigung, die vom Zusammenbruch der letzten Ruinen menschlichen Daseins ausgeht. Echtes Haar wurde zum Beispiel verwendet, um die Lebensechtheit der Kreuzweg-Figuren auf den Sacri Monti im lombardischen Varallo zu verstärken; die lebensgrossen Figuren tragen dort echte Kleidung und haben Glasaugen. Auch das Jesuskind, das die Nonnen bei Weihnachtsriten und anderen

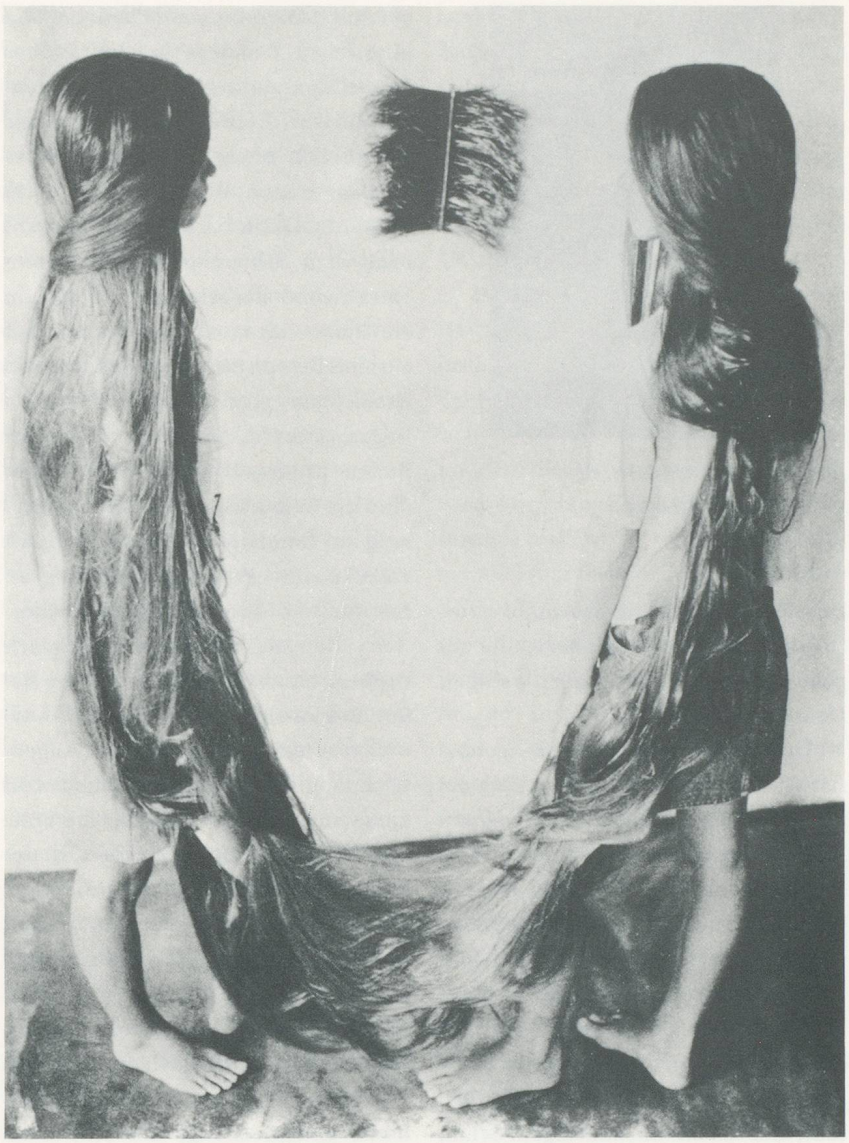
PATTY MARTORI, UNTITLED, 1990, human hair, 420 x 10 x 7"/ OHNE TITEL, 1990, Menschenhaar, 1070 x 25 x 18 cm.



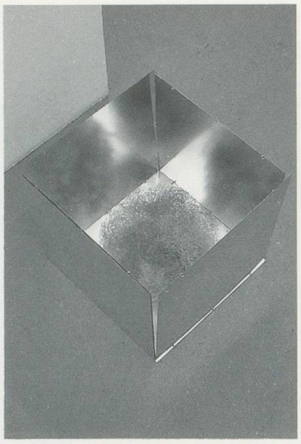


Mysterienspielen mit sakralen Wiegenliedern zu Bett legten, ist mit äusserst illusionistischem Geschick hergestellt, mit bemaltem Wachs und in Windeln gewickelt, die mit Edelsteinen besetzt sind, mit Glasaugen und echtem Haar. Kultgegenstände wie der *Bambino Santo* und das Christkind sind *Simulacra*; und das *Simulacrum* hat in jüngster Zeit wieder triumphalen Einzug in das Reich der Kunst gehalten. Das *Simulacrum* beansprucht Authentizität; so wie die Farbe zuweilen in der Abstraktion zugibt, nichts als Farbe zu sein und die Bildfläche nichts als Bildfläche. So macht das *Simulacrum* aus der Echtheit eine Tugend. Dies geschieht zuweilen mit verwandelnden Zauber-Methoden, wenn – um die angestrebte Illusion zu erzeugen – ein äquivalentes Material gefunden wird, weil das echte Material aus dem Originalbestand fehlt.

Simulacra – wie die Passionsfiguren in Varallo aus der Vergangenheit oder die behaarten Männerbeine, die der New Yorker Künstler Robert Gober heute aus Hosenbeinstulpen lugen lässt – rufen einen surrealistischen Schauder aus Schrecken und Lust hervor. Photos von echten Haaren enthüllen irritierend Vertrautes, etwa in Jeanne Dunnings geheimnisvollen Nahaufnahmen von Nasenlöchern. Aus solch ungewöhnlichem Blickwinkel betrachtet, erscheint das Haar als Teil des geheimnisvollen Körperinnern, verboten und erschreckend zugleich. Dunnings phantomhafte Köpfe, von hinten aufgenommen, zelebrieren das Haar nach der Tradition der Frisurenkataloge und der Shampoo-Werbung. Doch durch die Wiederholung und indem sie die Aufnahme so rahmt, dass der Kopf am Hals abgeschnitten wird, deklariert die Künstlerin den ganzen Kopf an sich zum Fetisch und schafft auf diese Weise ein zeitgenössisches, raffiniert irritierendes Pendant zur traditionellen Medusa. In seinem berühmten Aufsatz über den Fetischismus verband Freud Pelz und Samt mit dem Anblick des mütterlichen Schamhaars, «dem der ersehnte Anblick des weiblichen Körperteils folgen sollte». Der Anblick des Haares selbst, seiner Materialität und seines Erscheinungsbilds lässt den Schauder des Unheimlichen hervor, den Freud dem Kastrationskomplex gleichsetzte. Die in Polen gebürtige Künstlerin Marysia Lewandowska interpretierte dieses Freudsche Thema in ihrem Stilleben THE MISSING TEXT: SAW AND HAIR (Der fehlende Text: Säge und Haar) (1988); dort stellt sie eine verti-



TUNGA, COVER OF A CATALOGUE/KATALOGTITEL, 1985. (PHOTO: MANUEL VALENÇA)



LIZ LARNER, HAIR ON TIN, 1990, 13½ x 13½ x 13½"/HAARE AUF BLECH, 1990, 34,5 x 34,5 x 34,5 cm.

kale Bildfläche mit dem Abbild eines Sägeblattes neben eine Fläche, die ein glänzender Schwall langen, welligen Haares ausfüllt.

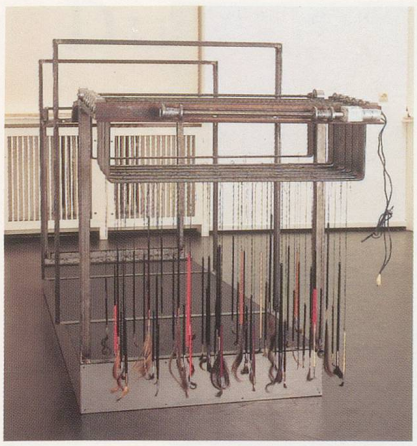
Doch gibt es auch andere zeitgenössische Arbeiten, die das Motiv über die Grenzen anthropomorpher *Simulacra* oder realistischer Photographie hinausführen und zugleich mit den zerstörerisch anthropomorphen Assoziationen des Haares spielen. Das – zu Recht – berühmteste dieser Stücke ist Meret Oppenheims LE DÉJEUNER EN FOURRURE von 1936, doch ihr PROJEKT FÜR SANDALEN aus demselben Jahr, das einen hochhackigen Schuh mit pelzbesetztem Fuss zeigt, fungiert als Erinnerung im Geiste dunklen Märchenhumors und des Tiers darin.

Die zeitgenössische Künstlerin Helen Chadwick hat eine Serie von Photoarbeiten mit dem Titel LAMPS (Lampen) geschaffen, in der sie die Metamorphosen gewöhnlicher Körperteile (Nabel, Ohr), mit einem ganz bestimmten, prüfenden Blick untersucht. Diese Arbeiten decken den Reim zwischen den inneren und den äusseren Formen auf, zwischen den erlaubten und den verbotenen Organen, den physischen Wundern auf kosmischer Ebene, den menschlichen Öffnungen. Bei Chadwick ist auch ein gewisser makabrer Witz am Werk, und so gibt es in dem neuen Werk aus der Serie NOSTALGIE DE LA BOUE (Sehnsucht nach dem Schlamm) ein Photo von einer Krone aus schwarzem Haar um ein Gefäss mit modrigem Wasser, und ein anderes von einem entsprechenden Kranz aus glänzenden, rotbraunen Regenwürmern, die sich auf dem Boden winden. Das Diptychon geht über die unmittelbar sichtbare Anspielung auf Genitalien hinaus und schafft einen positiv kribbligen Anklang an Kreatur und Kreatürlichkeit «niedersten» Ranges, die ebenfalls danach streben, hinabzusteigen in immer tiefere Regionen. Das Wasser, das Chadwick ins Haar giesst, perlt einen Augenblick lang auf den Strähnen und wird dann vom Loch verschluckt; die Würmer winden sich, wenn sie aus der Mulde gekippt werden, vergraben sich sodann und verschwinden. Helen Chadwick interpretiert diese Abwärtsbewegung als Bild des Bewusstseins im Kampf um das Primat des Homo Sapiens gegen die Niedrigkeit des Wurms und dessen visuelle und moralische Entsprechung, die schwarzen Haare.

Ihr Stück erinnert an das recht seltsame Märchen *Drei Köpfe im Brunnen:* Als die Heldin des Märchens, die benachteiligte Schwester, Wasser holen geht, zieht sie aus dem Brunnen einen Kopf mit goldenem Haar, der sie bittet, ihm das Haar zu kämmen. Weil sie ein gutes Herz hat, tut sie es und stellt fest, dass aus dem Kamm Getreide fällt. Dann erscheint ein zweiter Kopf und äussert dieselbe Bitte, worauf Silbermünzen aus dem Kamm fallen, und als sie dem dritten Kopf denselben Wunsch erfüllt, fallen Goldmünzen aus dem Kamm. Als ihre böse Schwester von diesem Glück erfährt, geht auch sie zum Brunnen, doch behandelt sie die drei Köpfe schlecht und wird deshalb von ihnen ins Verderben gestürzt. Etwas ähnliches geschieht im Grimmschen Märchen von Frau Holle. Dort fällt die gute Schwester in den Brunnen und begegnet auf dem Grund der alten Hexe; sie tut ihr klaglos manchen Gefallen und kämmt unter anderem auch ihr Haar. Chadwick ist zwar nicht bewusst von diesen Märchen ausgegangen, doch ihr Werk, das Wasser, Schlamm und Haare kombiniert, enthält ebenfalls die Idee des magischen Brunnens, eine Art orakelhafter Mund, aus dem metaphorische Geburten stattfinden, wie beispielsweise eine neue Zukunft und ein neues Schicksal für den Bittsteller (oder den Besitzer).

Wie Meret Oppenheim, die für ihre Pelztasse chinesisches Gazellenfell verwendete, haben auch andere Künstler – sozusagen indirekt – die Vielfalt von Materialien entdeckt, die menschlichem Haar entsprechen, und sie als eloquente visuelle Gleichnisse eingesetzt: Anselm Kiefer mischte in seiner Serie aus Bildern und Arbeiten auf Papier nach Paul Celans *Totenfuge* über den Holocaust Stroh mit Kohle, um auf diese Weise Margaretes goldenes Haar zu simulieren, das aschene Haar Sulamiths.

Die Elisabethaner verglichen gerne Haar mit Draht – blondes Haar zum Beispiel mit goldenem Draht; und der brasilianische Künstler Tunga hat die Möglichkeiten dieser Metapher in einer fortlaufenden Serie kraftvoll ehrgeiziger Installationen ausgelotet. Er arbeitet mit Kupfer- und Stahldraht, und dessen optischer Zauber – die



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL (MALMASCHINE), 1990, Eisen, Spanplatte, Künstlerhaar-Pinsel, 257 x 76 x 115 cm/UNTITLED (PAINTING MACHINE), iron, chipboard, paint brush of artists' hair, 101 x 30 x 45".

leuchtenden Funken von Rotgold im Kupfer, das schlangenhafte Schillern des schwarzen Stahls, die Windungen von Knäueln und Zöpfen, der Anklang an Wickeln, Winden, Flechten, Schnüren und Drapieren – verleiht seinem Werk eine eindringliche, sinnliche Präsenz. Doch als Künstler zieht ihn auch das Unsichtbare an. Bei Tunga scheint der «konkrete Raum» gegenwärtig, den Naum Gabo als das von einem pendelnden Draht beschriebene Volumen definiert; so füllt er zum Beispiel den Raum zwischen zwei beieinander stehenden Frauen, deren Stirnen sich berühren, mit geschnitzten Figuren. Ähnlich geht er mit der kaum merklichen Leitfähigkeit von Kupfer und Stahl um: In seiner Arbeit HUNG, DRAWN AND QUARTERED (Gehängt, ausgeweidet und gevierteilt), die er jüngst im Cornerhouse von Manchester installierte, leitete er Drahtstränge von riesigen Magneten ab und überzog sie anschliessend mit Eisenspänen. Die U-förmigen Magnete wirkten wie chthonische Massen, denen Naturkräfte innewohnen, mit schillernden Drahtströmen dazwischen, die sie ausserdem mit sechs weiteren kleineren Magneten in Tropfenform verbanden; auch diese trugen einen glitzernden Pelz aus Eisenspänen. Sie erinnerten an Körper-Relikte, an Zähne, Haare, verlorene und machtvolle *«restes d'un sujet»*.

Wie die zeitgenössischen westlichen Autoren ist Tunga fasziniert von dem neuen Naturbild und der Neubestimmung der Position, die die Menschen in der Reihe der Lebewesen einnehmen. In seinen Skulpturen werden Kämme zu Pforten und Gittern, durch die Elektrizität geleitet wird; Kultur und Ausbeutung evoziert er mit einem schweren Zopf, der gebunden ist mit einer frivolen Schleife, aber beschnitten wurde wie die Trophäe eines erjagten Feindes. 1969 zeigte Jannis Kounellis in einem Werk die lustvolle Materialverbindung einer Metallplatte mit einem Haarzopf. Tunga ist dem Motiv der Affinität von Haar und Metall weiter und beunruhigender auf den Grund gegangen. Der Draht empfängt die Energie passiv und leitet sie unsichtbar weiter.

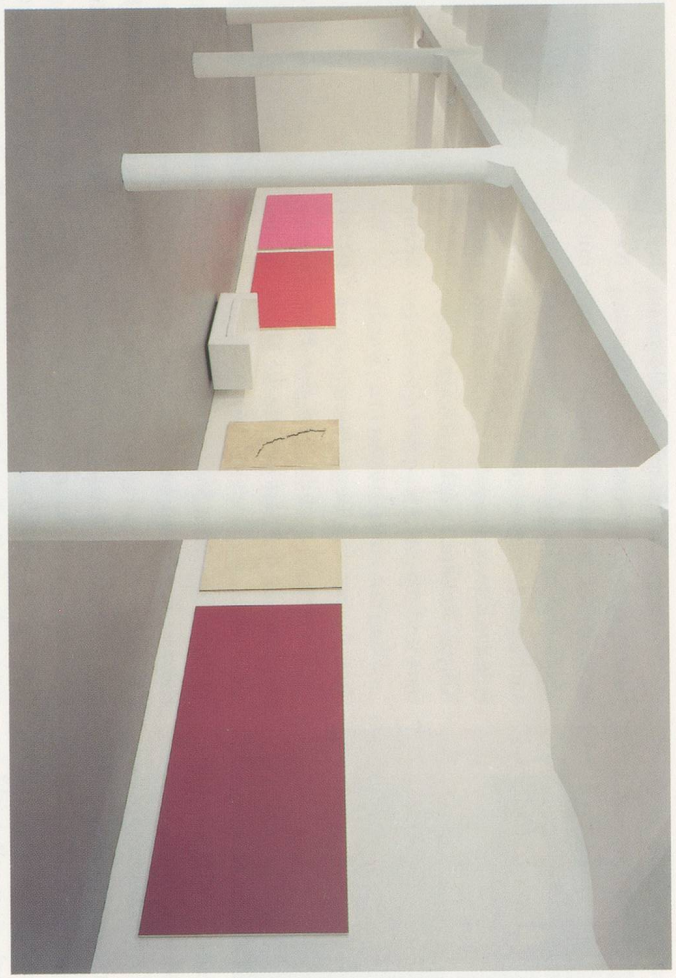
Die Drahtkaskaden werden zur Metapher für das Erzählerische, aber nicht für die Gedanken eines einzelnen Autors, sondern für das verknüpfende, volkstümliche Geschichtenerzählen und die Rolle der Frau, so wie er sie sieht. Tunga selbst hat ein Märchen geschrieben, das mit siamesischen Zwillings-Mädchen beginnt, die durch die Haare miteinander verbunden sind. Nach deren Tod bekommt eine Frau den Skalp und stickt mit zwei goldenen Haaren davon etwas, das sie geträumt hat. Während sie dies tut, verwandeln sich die Haare in Metall, in Gold vielleicht (wenn Tunga sich Golddraht leisten könnte, würde er vielleicht von Stahl und Kupfer absehen). Nach einiger Zeit ist die stickende Frau mit ihrem Skalp in einem Tempel, dessen Bewohner Bilder auf Seide malen. Sie halten sie gefangen und verabreichen ihr Schlafmittel, damit sie weiter Bilder träumt, die diese dann malen können.

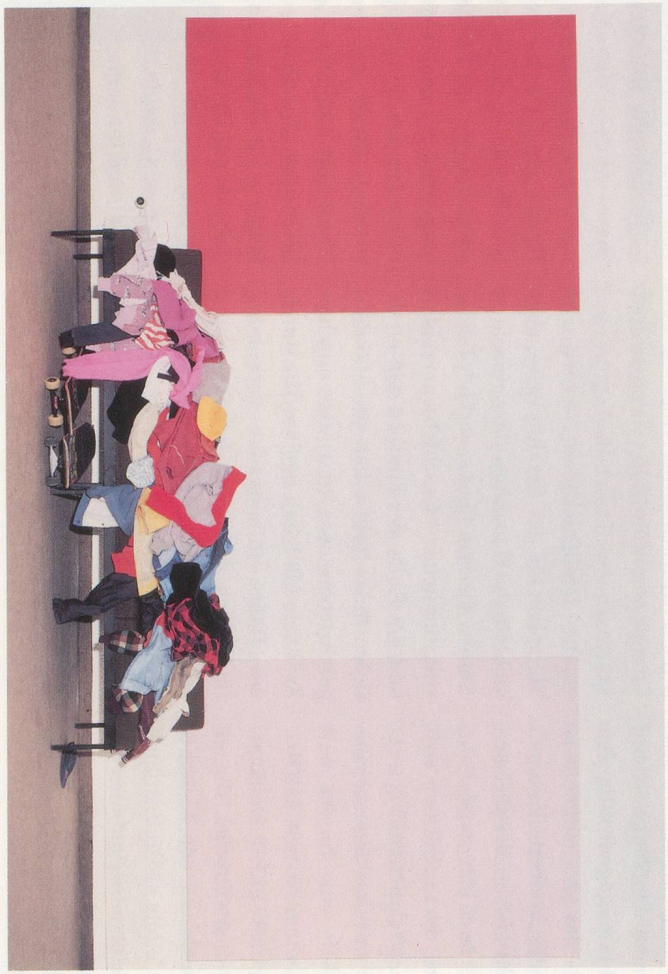
Wenn Tunga eine Arbeit wie HUNG, DRAWN AND QUARTERED installiert, geht er von Zeichnungen auf Seide aus, die er an die Wand hängt, um sich davon leiten zu lassen. Das Haar, mit dem die Zwillinge verbunden sind, wird also zum Zeichen der Gemeinschaft, verkörpert durch eine träumende Frau; das Ganze findet schliesslich Niederschlag in aus Haaren gewebten Bildern, die ihrerseits Künstler wie Tunga zu neuerlichen Verknüpfungen inspirieren. Die träumende Frau ist eine zweifache Muse mit dem magischen Haar der Sagen-Heldinnen wie Mélisande oder der präraphaelitischen *Femme Fatale*, doch zeigt Tunga sie mit ursprünglicher Leidenschaft und Darstellungskraft.

Je mehr die Künstler zu Oberpriestern werden, desto mehr wenden sie sich Kult-Praktiken zu, Gedenk-Ritualen und Beschwörungen der Einheit. Zu Zeiten, da das Tier in uns sich ausnimmt wie ein Zeichen der Gnade, verglichen mit den Vergehen und Zerrüttungen des fortschrittlichen industriellen Menschen, beschwört die Kunst die friedliche Koexistenz der Lebewesen. In einem solchen Unterfangen stellt das Haar ein Assoziations-Geflecht dar, das es zu kämmen gilt – auf dass Getreide, Gold und andere Geschenke herausfallen.

(Übersetzung: Nansen)

JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE 244, 1990, GALERIE TANIT, KÖLN.





JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE 237, 1990, acrylic on canvas, bench, two skateboards, childrens' clothes, 114 x 197 x 27"/
Acryl auf Leinwand, Bank, zwei Rollbretter, Kinderkleider, 290 x 500 x 70 cm. (MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE, PHOTO: MAURICE AESCHIMANN)