

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1987)
<b>Heft:</b>	13: Collaboration Rebecca Horn
<b>Artikel:</b>	Rebecca Horn : der Vogel in der künstlerischen Sprache von Rebecca Horn = the bird in Rebecca Horn's work
<b>Autor:</b>	Davvetas, Demosthenes / Van Dyk, Karen / Josing-Guntert, Wolfgang
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679761">https://doi.org/10.5169/seals-679761</a>

### 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:** 17.01.2026

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

# DER VOGEL IN DER KÜNSTLERISCHEN SPRACHE VON REBECCA HORN

*DEMOSTHENES DAVVETAS*

Über das Werk von Rebecca Horn sprechen heisst, sich nicht auf Kunst als die Grundlage für jenes zu beziehen, das sich auf verbales oder optisches Ergötzen beschränkt, sondern die Kunst als etwas nehmen, das vermittels der Sprache oder des Auges an eine «andere» Realität röhrt, an Ekstase, an Vision, an weit zurückreichende kollektive Erinnerung, an etwas nicht Ausschnitthaftes, vielmehr Sphärisches, an etwas, das sich wie ein Ritual entfaltet: Die Wörter (z.B. in ihren Gedichten) oder die Bilder (ihrer Werke) sind nicht Selbstzweck, formieren nicht das Feld, auf das sich ihre schöpferische Energie beschränkt, sie sind im Gegenteil Fragmente, Elemente, Klänge aus einem Wirken, das sich nach und nach entfaltet. Zu Anfang mit Behutsamkeit, um schrittweise eindringlicher zu etwas Unmittelbarem zu werden, das sich sogar zu äusserster Heftigkeit steigern kann, zu etwas, das in sich Erinnerung und Gegenwart trägt als eine andere Realität denn diejenige

---

*DEMOSTHENES DAVVETAS* ist Schriftsteller und lebt in Paris. Er schreibt regelmässig für *Libération* und ist Autor des Romans «Oreste», erschienen 1986 bei Flammarion.

ringsum, eine Realität also, die das Kunstwerk zu erschaffen weiss. Deswegen dürfen die Fragmente, die Elemente, die wie ein Kreisen fixer Ideen im Werk von Rebecca Horn kommen und gehen, nicht anders denn als ständig bewegte Materialien ihrer künstlerischen Sprache gesehen werden, einer Sprache, die in ihrem Wesen in sich die Voraussetzungen birgt, uns die Dimensionen eines Werkzeuges anzunehmen.

#### DIE SPRACHE ALS WERKZEUG

Diese «Sprache als Werkzeug» hat eine doppelte Funktion: zu beschützen und zu provozieren. Wie die Titelfigur «Emilianos Monais, Alexandriner» in einem Gedicht von Konstantinos Kavafis sagt:

Aus Worten, der Erscheinung, dem Betragen  
werde ich mir eine wunderbare Rüstung schaffen;  
und ich werde so den schlechten Menschen gegenüberstehen,  
ohne dass ich ängstlich oder kraftlos wär.

Sie werden mich verletzen wollen. Aber keiner von all denen,  
die in meine Nähe kommen, wird je wissen,  
wo denn meine Wunden, meine schwachen Stellen liegen...

– so wird auch für das Werk Rebecca Horns das Konzept des «Schutzes» zu einem der Fundamente: Die Vogelfedern, die Eierschalen, die mechanischen Geräte, die Masken, die Gedichte sind der Körper dieses Schutzes, wobei «Schutz» nicht allein im Sinne von Verteidigung und Abwehr definiert sein, nicht nur vorsorglich einen Wall bauen will, um in der Folge hinter dieser Sicherung in Deckung zu bleiben. Statt dessen sucht der Schutz Risiko, will die Gefahr, will die Öffnung zu neuen, unerforschten Horizonten, will den Dialog, die Kommunikation und die Kenntnis des Unbekannten. Und ein solches Bestreben bedarf natürlich der Unterstützung durch ein sphärisches Denken, durch ein Denken, das nach der Einheit des Inneren mit dem Äusseren sucht, des Teilchens mit dem Sphärischen, des Einen mit dem Andern, des Logischen mit dem Alogischen, des Rationalen mit der Intuition. Ein solches Denken, welches unausweichlich das Gegenüber, den Betrachter mit einbezieht, bedarf einer Sprache, die sich die Symbole, die Metaphern aneignet – oder in einer kosmischen Realität, wenn man so will, die Zeichen. Diese Symbole in dieser «Sprache als Werkzeug» sollen jedoch nicht als geschlossene, statische Organismen gesehen werden, sondern als die Inkarnation von Bewegung, des Übergangs vom Einen ins Andere, vom Negativen ins Positive. Sie sind keine Symbole von unmittelbar bevormundender Lehrhaftigkeit, sondern schlicht Vorschläge, die sich an das Denken, das Empfinden, die Erinnerung und die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters richten. Es sind gewisse Fragmente, die der Betrachter interpretieren und nach seinem Gutdünken zusammenfügen mag. Es sind Materialien, die sich anbieten für Reisen in die andere Realität, in jene des Kunstwerks, welches Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu vereinen weiss. Es sind Materialien, die sich zur Analyse anbieten, eine Analyse, die stets doppeldeutige Ergebnisse zeigt. Und das, weil diese Materialien, selbst wenn sie sich auf den ersten Blick dem Wagnis ihrer Entschlüsselung scheinbar leicht stellen, im selben Augenblick ein Geheimnis bergen: Das Denken Rebecca Horns sucht nicht nur die eine Ansicht der

Dinge, sondern die Koexistenz der einen und der anderen Ansicht. Die Einheit von «Jenem» mit seinem Gegenteil und so weiter. Aus diesem Blickwinkel müssen auch manche dieser Symbole ihrer «Sprache als Werkzeug» betrachtet werden.

#### DER VOGEL IST DER AUSLÖSER

Der Vogel zum Beispiel ist ein Sinnbild für die befreite Seele und für deren Autonomie im himmlischen Urstoff. Er ist die geistige Freiheit, umfangen von der Vergänglichkeit des Körpers, er ist Träger einer Wunde. Die Schönheit seines Flugs ist empfindlich für Verwundung, und wie der Sonnenstrahl ist der Vogel ein Bruder jenes Vogels, der fiel, der gefangen und im Käfig eingeschlossen wurde. (Liegt im Menschen denn nicht die Enttäuschung darüber begraben, dass er nicht fliegen kann? Und woher denn bewahren wir uns die Freude am Fliegen, wie es etwa in Träumen geschieht?) Der Vogel ist unser nächtliches Lächeln oder unser verlorenes Paradies, die Inkarnation des Geistes. Eine zu Boden gefallene Feder, die, in Rebecca Horns eigenen Worten, «nach dem Tod des Vogels weiterlebt», ist eine Erinnerung an den Tod, ist Zeichen für Vergehen und Entstehen, ein magisches und kulturanzeigendes Zeichen. Die Schamanen, teilt Mircea Eliade uns mit, besetzten ihre Kostüme mit Federn. Dies ist nichts anderes als ein symbolischer Akt: ein Hinweis auf die Fähigkeiten des Geistes und den höchsten menschlichen Wunsch – zu fliegen und dem Tod zu entfliehen.

Das Ei, ein anderes Element im Werk von Rebecca Horn, symbolisiert die Seele der Dinge, wie es ebenso für manche Religionen gilt. In Griechenland beispielsweise schlagen die Gläubigen an Ostern Eier aneinander, das Ei ist die Inkarnation der Auferstehung, es ist der Wille des Volks-Glaubens, der die Unsterblichkeit sucht.

In bezug auf diese metaphorische und symbolische Denkart müssen auch einige andere Elemente betrachtet werden, die Rebecca Horn in ihrer Arbeit verwendet. Die Federn, die Fächer, das Schlagen von Hämtern, das Schwingen von Pendeln, die Quecksilberbehälter, die Spiegel sind nichts anderes als Elemente in ihrem zentralen

Konzept, das «der Vogel» ist. Der Vogel ist der Auslöser. Ihm verdanken die anderen Materialien in ihrer Arbeit ihre Existenz. Ein jedes dieser Elemente eröffnet eine eigene Sphäre von Bedeutungen. Ein jedes hat eine eigene Existenz und seinen eigenen Lauf. Von dem Moment an aber, wenn sie miteinander in Beziehung treten, verwandeln sie sich, werden zu Materialien in der zyklischen Realität des Kunstwerks. Keines dieser Elemente ist durch Zufall eingesetzt, sondern im Gegenteil bewusst gewählt; dermassen bewusst, dass jedes Element im Lauf seines eigenen Wirkens gezwungenermassen eine andere Dimension annehmen kann. Und das, weil all diese Elemente polymorph sind, wie das ganze Werk von Rebecca Horn. Jedes Element ist Träger einer Erinnerung und gleichzeitig ein Werkzeug, das ständig in die Tiefen dieser Erinnerung gräbt. Wie es der Dichter Seferis sagt –

Das Gedicht

versenk es nicht an den tiefen Platanen  
nähr es mit dem Sand und dem Fels, den du hast.  
Die meisten –  
grab am selben Ort, sie zu finden

– so sind auch die Elemente dieser «Sprache als Werkzeug» von Rebecca Horn die Träger der Energie, der Bewegung, der Geistigkeit, eines vor allem kollektiven Geists.

EINIGE WERKE

In den siebziger Jahren setzt Rebecca Horn die Feder auf eine sinnliche Weise wiederholt in Installationen ein: sie fertigt Masken aus Federn. Eine von ihnen öffnet ihre Flügel zur Aufnahme eines zweiten Gesichts: Die beiden Gesichter zeigen sich nackt unter dem Schutz dieser zweiten Haut, die ist wie jene Haut, die dem Ei die Wärme spendet. In ihrem Werk PARADISE WIDOW von 1974 gibt es eine mit schwarzen Federn überdeckte Säule, ein Objekt, das Beunruhigung auslöst, das sich langsam zu zwei Seiten öffnet, Flügeln gleich, und so eine nackte Frau aufdeckt, die sich im Inneren befindet. Die Flügel artikulieren hier den Dialog zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, dem Inneren und dem Äusseren. Sobald sie sich öffnen,

decken sie einen Körper auf, der unvollendet scheint, in seiner Nacktheit. Immer wieder taucht die Feder auf als eine Art von «Schutz»; sie verbirgt und bedeckt den Körper gänzlich: Wie ein Gleichnis zur natürlichen Realität des Eis. Die Feder ist das Zeichen, welches allem etwas Ätherisches verleiht. Das Ei zeigt eine Welt als Antipoden zur unsrigen, bereit, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Die Federsäule aus PARADISE WIDOW öffnet sich wie eine Auster, als Ort, wo das Leben seinen Beginn nimmt. Den gleichen Eindruck, einem «Angebot» gegenüberzustehen, vermitteln die Werke von Rebecca Horn immer dann, wenn grosse mechanische Apparate sich öffnen und uns die Welt in einem Zustand des Ausschlüpfens zeigen – begleitet von Poesie, die diese Welt wie eine zweite Haut umhüllt. Ein charakteristisches Beispiel ist jener Text von Rebecca Horn, der Buster Keaton unter dem Titel DIE INNERE ZWANGSJACKE DER ÄUSSEREN gewidmet ist.<sup>1)</sup>

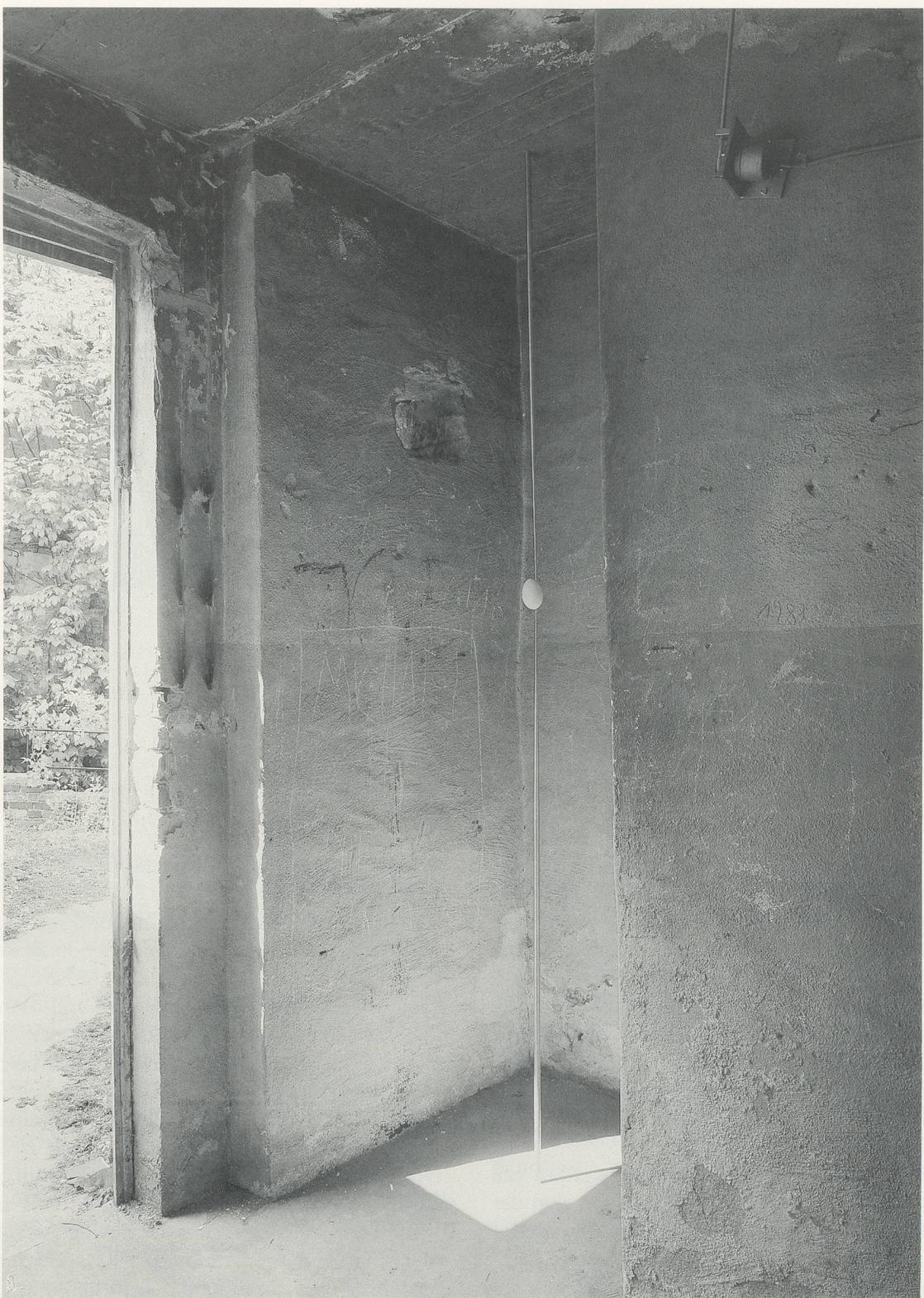
Buster Keaton ist der wahrhafte Wundertäter, befähigt, sich aus seiner Zwangsjacke zu befreien, dank einer von seinem Patenonkel Houdini gelehnten Kunstfertigkeit. Einmal mehr ist die Weitergabe von Kraft und deren Bewegung von innen nach aussen offensichtlich. Wir können den Geist der Künstlerin begreifen: Wir können mit der Welt diesen Akt ihres Ausschlüpfens erleben. Das ist eine Bewegung, die nicht nur eine einzige Richtung hat, sondern zweiwegig ist: von innen nach aussen und umgekehrt, als Versuch, beides zu vereinen wie in den Klopfbewegungen der Maschinen.

Bei einem anderen ihrer Werke unter dem Titel HAHNENMASKE, 1974, «erträumte» Rebecca Horn eine Maske als die Negativform ihres Profils, an welche Federn geheftet sind, deren Rand das Gesicht einer zweiten Person liebkost. Hier wirkt die Feder als sinnliches Wollen. In ähnlicher Weise entfaltet sich in einer anderen Arbeit die Empfindungsfülle der Feder in den alltäglichen Raum hinein, indem die Federn sich, in einem Fächer-Apparat geordnet, öffnen und schliessen.

Die Maske vermittelt zwischen Innen und Außen und wirkt als Bruchstelle. Hinter der Innen-

<sup>1</sup> in: Katalog Kunsthau Zürich, 1983, p. 93

*Rebecca Horn*





REBECCA HORN, KAKADUMASKE, 1973.

VORHERGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:

REBECCA HORN, INSTALLATION «SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER», 1987, DETAIL.

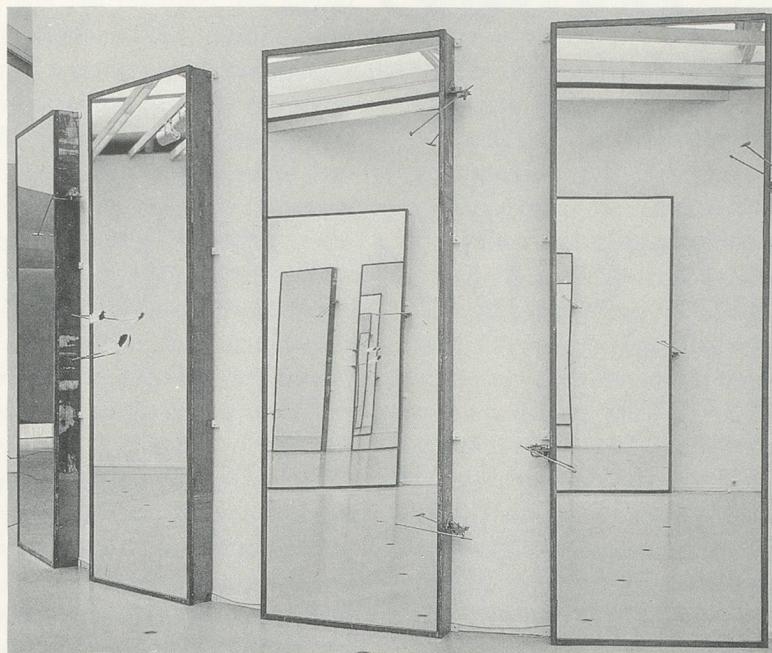
(Photo: Rudolf Wakonigg)

seite der Maske ist das Gesicht von der Welt abgeschlossen. Das innere Auge wird schärfer, und seine Beziehung zur Welt wird erneuert und regeneriert. Die Maske deutet Wahrnehmung als einen Vektor. Auf ihrer einen Seite ist man in der Situation des ursprünglichen Subjekts und auf der anderen Seite im Wahrnehmungsbereich, welcher uns zum Teil der Welt macht. Die Feder, die den Bindestrich zwischen beiden darstellt, ist ein blindes Teil. Ein Irrlauf der Wahrnehmung findet statt; die Federn berühren etwas, ohne zu fühlen.

In BALLET DER SPECHTE, 1986, werden die kleinen Hä默chen in ihrer Bewegung von der Oberfläche des Spiegels überrascht, die sie wieder zurück schnellen lässt, wie durch eine uralte Erinnerung angetrieben. So kontrolliert die äussere

Welt jene der Gefühle, die stets auf der Suche nach Kontinuität sind.

Die PFAUEN-MASCHINE öffnet und schliesst sich wie ein Fächer. Die sich ausdehnende Bewegung neigt zur Vereinigung von Innen und Aussen, des Objekts mit dem Raum in einem endlosen Wirken. Die andauernde Entfaltung der spitzen Glieder im Raum ist ein Versuch der Verschmelzung und des Neuanfangs. Die gebärende Bewegung zeigt ein Erscheinen an. Der Wechsel von Ausdehnung zu Rückzug in sich selbst ist innere Notwendigkeit. Die Rückkehr in die anfänglich zurückgezogene Stellung ist das, was den fortwährenden Wiederbeginn der Bewegung möglich macht. In einer bestimmten Phase beginnt die Maschine zu vibrieren, als ob in hemmungsloser



REBECCA HORN, BALLET DER SPECHTE / BALLET OF THE WOODPECKERS, 1986,  
INSTALLATION, ARC PARIS.

Erotik Befriedigung und Schmerz in Einklang gebracht würden. Je mehr sich die Bewegung steigert, desto mehr scheint sie zum Träger der Verwandlung zu werden. Die anhaltende Spannung, die von einem Hammer in seinem Gefängnis ausgeht (z.B. in TWIN HAMMER, 1982), ist dafür ein unumstößlicher Beweis: Die Bewegung überwindet das, was sie umgibt, verändert es, verwandelt es, versetzt es in eine andere Zeit-Dimension als jene, in der wir leben. Das ist eine Verwandlung, über den «Schutz» hinausführend, die neue Horizonte aufzureißen weiss und die vor allem einen anderen Gebrauch der Zeit vorschlägt. Diese Metamorphose träumt, kurz gesagt, davon, ein Vogel zu sein; erträumt sich in einen Zustand von Ekstase.

Das Werk von Rebecca Horn entspringt einem unablässigen und harten Kampf zwischen der Poesie und den mechanischen Geräten. Von diesen zwei in ihrem Innersten gegensätzlichen Elementen siegt keines. Beide scheinen gefangen im steten Kreislauf der Schöpfung: ihr dauernder Kampf ist nichts anderes als, einmal mehr, die Bestätigung dafür, dass ein Kunstwerk nicht entsteht als dekorativ gemeintes Auswahlverfahren, sondern als Notwendigkeit. Ein Kunstwerk ist das Produkt von Besitz ergreifen und von Entbehren, es ist das Kind der Gegensätze.

(aus dem Griechischen übersetzt von Wolfgang Josing-Guntert)

# THE BIRD IN REBECCA HORN'S WORK

DEMOSTHENES DAVVETAS

Talking about the work of Rebecca Horn means taking art not as a game restricted to verbal orgasm or optical pleasure, but rather as something which, through language or the eye, touches on "another" reality, an ecstasy, a vision, a distant collective memory, something less segmental and more spherical, something which folds in on itself like a ritual. Words (in poems) or pictures (in art) for this German artist do not comprise a field in which her creative energy exhausts itself (that is to say they are not an end in themselves), but are instead fragments, echoes of a liturgy that unfolds slowly. In the beginning with a certain gentleness so that it can gradually grow more intense, more immediate (even quite violent), carrying with it memory and the present moment, that is to say another reality from that which exists around us, a reality which knows how to give birth to a work of art. For this reason these fragments, which like a circle of persistent ideas come and go in the work of Rebecca Horn, should be viewed as nothing more than the constantly shifting material of an artistic language, a language which is made up of the very preconditions which allow it to become an instrument.

---

DEMOS THENES DAVVETAS is a writer who lives in Paris. He writes regularly for "Libération" and is the author of the novel "Oreste" published by Flammarion in 1986.

#### THE INSTRUMENT OF LANGUAGE

The instrument of language has a double function: it protects and provokes. As one of Constantine Cavafy's poems "Aimilianos Monai, Alexandrian, A.D. 628-655" states,

Out of talk, appearance, and manners  
I'll make an excellent suit of armor;  
and in this way I'll face malicious people  
without the slightest fear of weakness.

They'll try to injure me. But of those  
who come near me none will know  
where to find my wounds, my vulnerable places...<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard

The concept of "protection" is also one of the basic premises in Rebecca Horn's work: bird plumes, eggshells, mechanical apparatus, masks, poems, all make up the body of this "protection" which shouldn't necessarily be construed in defensive terms; it doesn't simply want to construct protective armor and then reside safely within the confines of this armor. On the contrary, it wants to take risks, to be in danger; it seeks openings to new horizons, dialogue, communication; it undertakes to meet the unknown. And any such attempt requires the support of spherical thought, a kind of

thought which seeks the union of inner and outer, segmental and spherical, one and the other, the logical and the illogical, the rational with the intuitive. Such thought, which inevitably involves the viewer, needs a language which appropriates the symbols, the metaphors or, if you will, the signs of a cosmic reality. But the symbols and metaphors of this instrument of language must not be viewed as static organisms; they are rather the embodiment of motion, of the passage from one to the other, from the negative to the positive. They are not symbols with an immediate paternalistic didacticism. They are simply suggestions that can be woven into thought, feeling, memory and the viewer's perceptions. They are fragments which the viewer can interpret and reorganize at will. It is material which is ready to journey to another reality, the reality of the work of art which succeeds in uniting the past, present and future. It is material which is ready for analysis, an analysis which always leaves things unsettled. And this is because, even if at first glance the material is easily imagined to be the bold visualization of a secret writing, it still carries with it a mystery: Rebecca Horn's thought doesn't simply seek the one appearance of things but also the simultaneity of several perspectives, the union of the "that" with its opposite, etc. Certain of the symbols in her instrument of language are best viewed in this light.

#### THE BIRD AS INITIATOR

The bird for example is a metaphor for the free spirit and autonomy of the heavens. It is spiritual freedom projected onto the wear and tear of the human body; it is the bearer of a wound. The beauty of its flight is enhanced by its vulnerability; this bird, like a ray of sun, is the brother of the bird that fell, and was captured and locked up in a cage. (Could it be that man cannot hide his disappointment at not being able to fly? And where do we get this idea that we might fly? From dreams?)

The bird is our night smile or our lost paradise, the embodiment of spirit, a fallen plume in the street which, in the words of Rebecca Horn, "continues to live after the bird's death." It is the memory of death, the sign of a disappearance and an appearance, it is a magical and cultural sign. Mircea Eliade informs us that the Shamans cover their costumes with feathers.

This is nothing but a symbolic act, a way of expressing the power of the spirit, of expressing man's deepest desire to fly and flee death.

The egg, another fragment in the work of Rebecca Horn, symbolizes the spirit of things, as it does in various religions. In Greece for example, believers knock eggs against each other every Easter. The egg is the embodiment of the resurrection; it is the will power of faith in search of immortality.

This metaphorical and symbolic approach is reflected in other fragments frequently used by Rebecca Horn, such as feathers, fans, the tapping of hammers, the swinging of blades, containers for mercury, mirrors... they are nothing but fragments of her central concept which is the "bird." The bird is the initiator. All these other fragments of her work owe their existence to the bird. Each one of these fragments opens up its own sphere of signification. Each has its own existence and journey. However, from the moment they come in contact with each other they are transformed; they become the substance of an artwork's circular reality. No use of these fragments is by chance. On the contrary each fragment is consciously selected and placed, so consciously, in fact, that the fragments inevitably take on new dimensions. And this is because they are polymorphous, like all of Rebecca Horn's work. Each fragment is a bearer of memory and simultaneously an instrument to dig in the depths of this memory. As the poet George Seferis once wrote,

*The poem  
Don't immerse it in the depths of plane trees,  
nourish it with the soil and stone you have.  
To find most other things -  
dig in the same place.*

In the same way the fragments of Rebecca Horn's instrument of language are bearers of energy, of motion, of spirituality, of a largely collective spirit.

#### A FEW OF HER PIECES

In the seventies, Rebecca Horn uses the feather in a sensual manner through its repeated integration in diverse installations; she constructs masks from feathers. One of these opens its wings to reveal a second face: the two faces are discovered to be naked under the protective covering of a second skin, like the skin that holds in the

*Rebecca Horn*



warmth of an egg. In her work *PARADISE WIDOW* of 1975 there is a column covered in black feathers; it is an object that provokes unease as it slowly opens into two parts, like wings, revealing a naked woman inside. The wings here articulate a dialogue between the seen and the unseen, the inner and the outer. As soon as they open, the body is there for everyone to see, a body which seems incomplete in its nakedness. The feather appears again and again as a kind of "protection": it hides and covers the body, like a simile for the egg's physical reality. The feather is the sign which lends everything a sense of the ethereal. The egg represents a world that is antipodal to ours, a world that is ready to turn back on itself. The feather column of *PARADISE WIDOW* opens like an oyster which is the place where life begins. This sense of presenting an "offering" is conveyed by Rebecca Horn's pieces especially when her large mechanical contraptions open up and show us the world in the process of hatching, accompanied by poetry which encases it like a second skin. Characteristic of this is the text *Rebecca Horn dedicated to Buster Keaton*, titled, *THE INNER STRAIT-JACKET WITHIN THE OUTER*.<sup>2)</sup>

Buster Keaton is the real miracle worker who is able to free himself from his strait-jacket thanks to a trick he learned from his godfather Houdini. Once again the release of power and its movement from inside to outside is evident. The act of hatching enables us to understand the artist's spirit, to live that other reality. It is a two-way street: from inside out and back again. It is an attempt at uniting the two which happens, for example, in the throbbing machines of *Rebecca Horn's* work.

In another piece entitled *COCKFEATHER MASK* from 1974, *Rebecca Horn* "dreams up" a mask of her own inverted profile onto which a pile of plumes is nailed, whose edges caress the face of a second person. Here the feather functions like sensual desire. In another work, the emotional potential of the plume becomes apparent in a fan-like apparatus that opens and closes in an ordinary space.

The mask, fixed between inside and outside, is like a breaking point. Behind the mask's interior the face is isolated from the world. The inner eye becomes more penetrating and its relationship with the outer world is

continually reconstituted and regenerated. The mask interprets feeling like a vector would, both from the side of the mask which is involved with the original subject and from the other side which is caught up in the world. The plume, which provides the hyphen between the two, plays an unconscious role. There is an erring of sensation – the plume touches without feeling.

In *WOODPECKER'S BALLET* of 1986 small hammers are interrupted in their motion by the surface of the mirror which reflects them back again, as if driven by an ancient memory. Thus, the external world controls the feelings that seek some kind of continuity.

In *MACHINE-PAWN*, the blades of a fan open and close. This fan-like motion of expansion tries to unify the inside with the outside, the object with the space around it, in an endless effort. The incisive folding and unfolding of the blades in space is an attempt at fusion and at a new beginning. There is an epiphany within the motion as it is born. The shift from expansion to retraction is internally compelling. The return to the original closed position is that which allows for constant renewal of movement. At one point the machine begins to vibrate with an uninhibited eroticism in which satisfaction and pain seem to be in harmony with each other. The more momentum the movement gains the more it seems to be the barer of metamorphosis. The obsessional tension of an imprisoned hammer (as in *TWIN HAMMER* of 1982) is unshakable evidence: the movement is greater than its parts, it changes them, it alters them, it puts them into a time which is altogether different from the temporality in which we exist. It is a metamorphosis which not only understands "protection," but also how to break new ground and most importantly how to offer us another use of Time – in short it dreams that it is a bird: it dreams itself into a state of ecstasy.

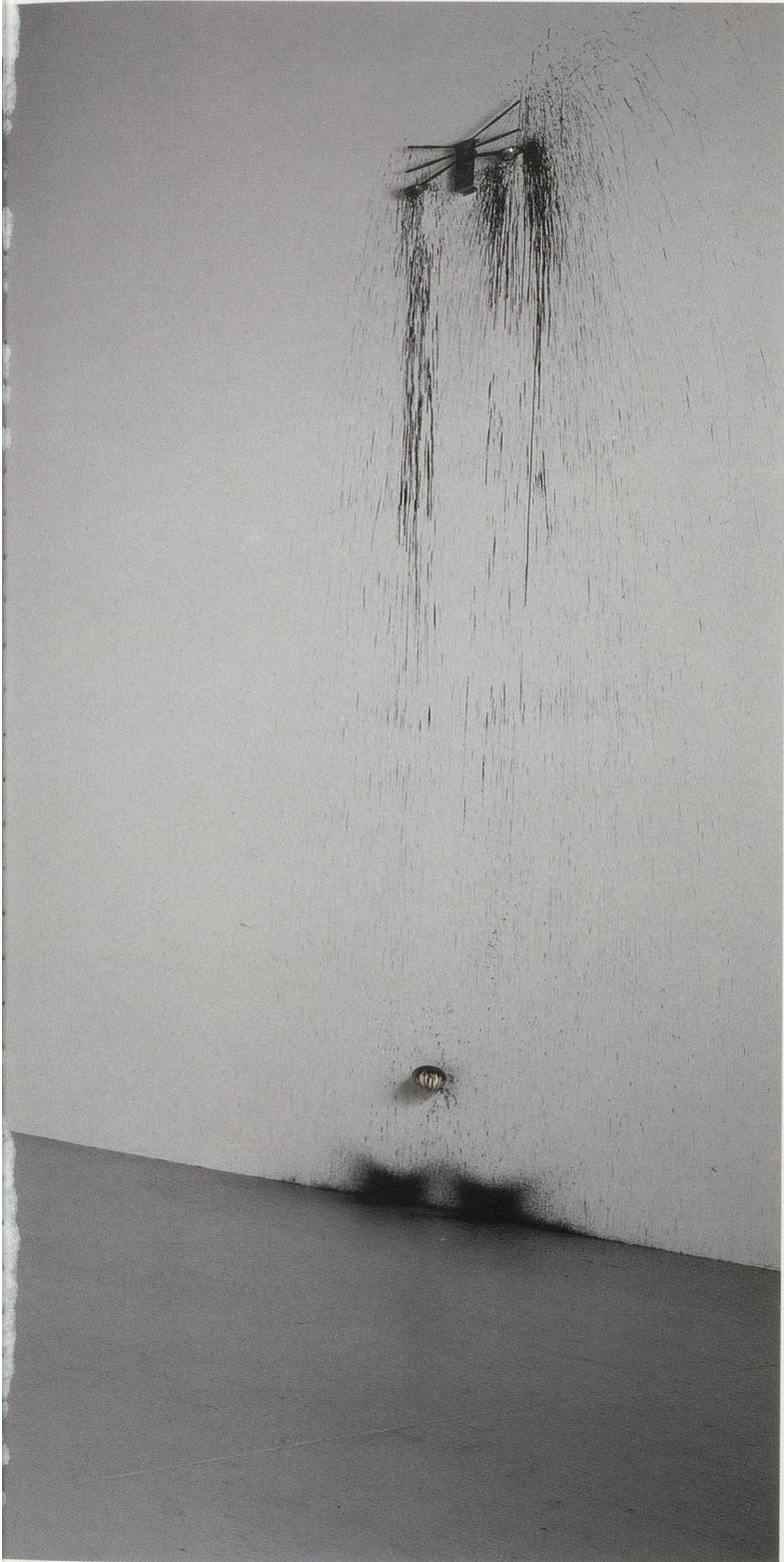
One could say that the work of *Rebecca Horn* is born in a perpetual and harsh battle between poetry and her mechanical devices. Between these two intrinsically contradictory substances, between these two rivals there is no winner. They are both imprisoned in the persistent circle of creativity: their ongoing battle is proof again that a work of art is not the result of a decorative choice, but is born of necessity. It is the product of possession and loss; it is the child of contradictions.

(Translated from the Greek: Karen Van Dyck)

<sup>2)</sup> in: Catalogue Kunsthaus Zurich, 1983, p. 93

*Rebecca Horn*





VORHERGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:

REBECCA HORN, DAS BAD DER VERSPIEGELTEN TAUTROPFEN /  
*THE BATH OF THE REFLECTED DEW DROPS*, 1985,  
INSTALLATION, «PROMENADE» AUSSTELLUNG /  
EXHIBITION, PARC LULIN GENÈVE.

REBECCA HORN, THE YELLOW-BLACK RACE OF PIGMENTS /  
DER GELB-SCHWARZE WETTLAUF DER PIGMENTE, 1986,  
INSTALLATION, MOCA, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART  
LOS ANGELES, 1986/87.