Rebecca Horn : die List und die Prachtentfaltung = Trickery and display

Autor(en): **Soutif, Daniel / Rakusa, Ilma / Pearson, Kenneth**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1987)**

Heft 13: **Collaboration Rebecca Horn**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679765

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE LIST UND DIE PRACHT-ENTFALTUNG

DANIEL SOUTIF

IM WERK VON REBECCA HORN GEHT ES UM DIE NATUR, UM DIE KUNST ALS «TECHNÈ», UM DIE KUNST ALS BILDENDE KUNST, UM DAS LEBEN SELBST.

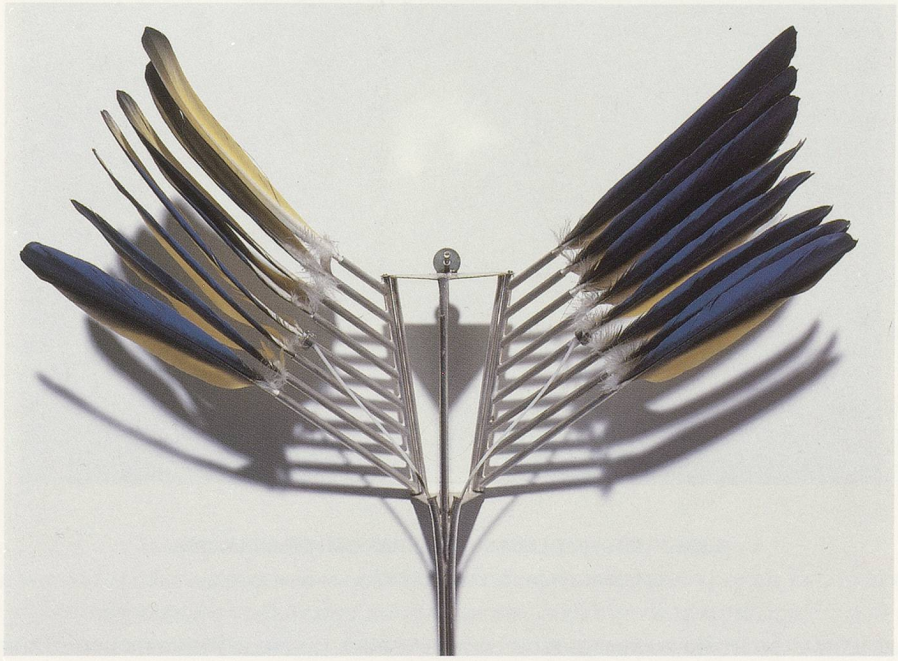
Rebecca Horn konstruiert Maschinen. Bestünde deren Absicht nur darin, zu überlisten, Kriegslisten zu erzeugen, wie die Grundbedeutung der altgriechischen Ausdrücke «mechanè» oder «mèchanaomai» lautet, würde es sich um eine simple technische Angelegenheit handeln. Doch im Unterschied zu allen anderen Maschinen begnügen sich diejenigen von Rebecca Horn gerade nicht mit der blossen Überlistung. Die zum Selbstzweck gewordenen Maschinenobjekte führen sich vor.

Gemäss einer alten, seit Descartes, ja Aristoteles produktiven Vorstellung wollte der Mechanismus das Leben und die Organismen begreifen, indem er deren Intelligibilität auf das Modell der Maschine übertrug, die der Mensch als Überlistungswerkzeug für eigene Zwecke erbaute. In einem vielzitierten Text aus der PRAXIS MEDICA von Baglivi, dem italienischen Arzt aus der Schule der Iatromechaniker, heisst es: «Was ist der zahnbewehrte Kiefer anderes als eine Zange? Der Magen ist ein Kolbenzylinder; die Venen und Arterien, das ganze Gefässsystem sind hydraulische Schläuche; das Herz ist eine Sprung-Feder; die Eingeweide sind Filter, Siebe; die Lunge ist ein Blasebalg; und was sind die Muskeln anderes als Stränge? Die Augenhöhlen anderes als Rollen und so weiter...»[1] Eine verführerische Metapher, die das aufregende Phänomen des Lebens hinreichend zu umschreiben glaubt. Die Materie verstehen hiesse demnach ein kleines mechanisches Geheimnis lüften. Das Lebendige begreifen käme der Tätigkeit gleich, unter den Kleidern und Federn die Räder und Rollen des Flötenspielers oder der gehenden, schnatternden und fressenden Ente von Jacques de Vaucanson (1709–1782) zu betrachten, welcher seine berühmten Androiden nur baute, um sie an der Reduktion des Geheimnisses des Lebens teilhaben zu lassen. Bloss kann, wie Georges Canguilhem grossartig aufgezeigt hat, der Mechanismus das Leben nur unter der Bedingung erklären, dass dieses zuvor die Maschine geschaffen hat. Ein Teufelskreis, den kein Automatismus je durchbrechen wird... Natürlich muss die Maschine, wenn sie eine mechanische Erklärung

DANIEL SOUTIF ist Kunstkritiker bei der Zeitung «Libération» in Paris und Philosophieprofessor.

des Lebens geben will, Autonomie erlangt haben, genauer: zum Automaten geworden sein. Dies ist seit Aristoteles der Fall, der – lange vor Descartes und dessen Menagerie von Tiermaschinen – die tierischen Organe mit Teilen von Kriegsmaschinen verglich, etwa mit jenen Katapulten, in denen die Kriegslist der Griechen ihren vollendeten Ausdruck fand. Dennoch bleibt auch der Automat, das heisst die vom Mechaniker scheinbar unabhängige Maschine, ein Produkt von dessen List und wäre nichts ohne ihn. Kurz, der Mechanismus scheitert

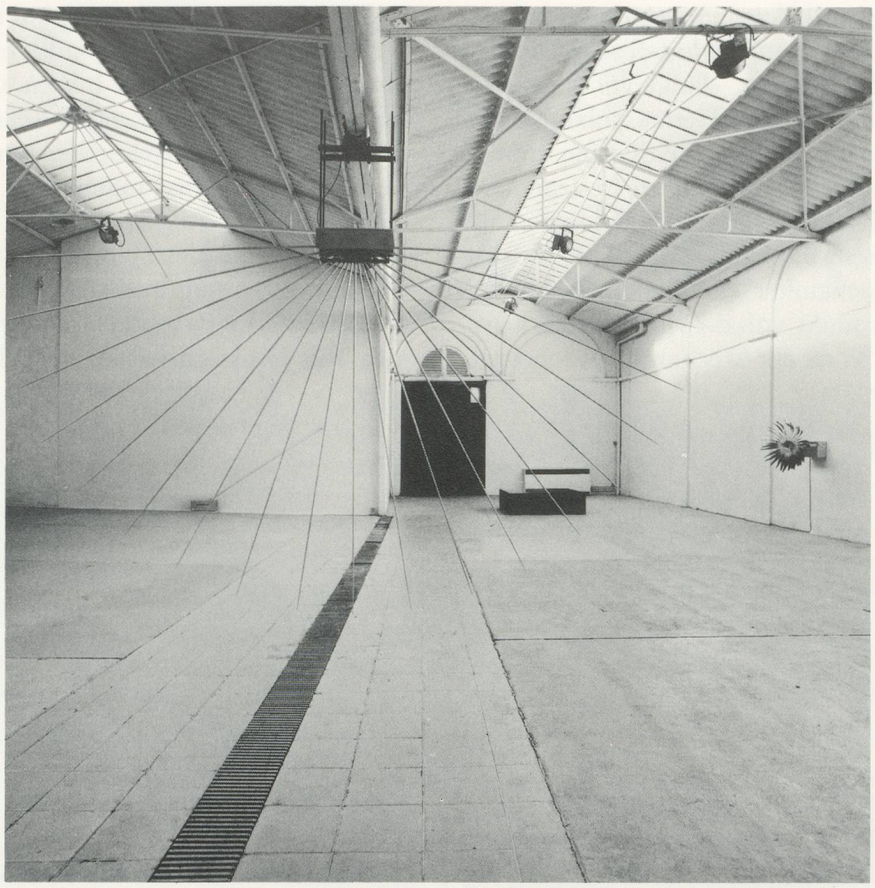
Die Maschine ist übrigens nur solange ein blosser Mechanismus, als man sie als solche zu betrachten gewillt ist. In ihrem Innern, in dieser Verbindung von sich bewegenden Teilen, die strengen kausalen Gesetzen gehorchen, entdeckt man keinerlei List. Die List macht sich erst bemerkbar, wenn man das Augenmerk auf den Zweck, das heisst den Plan des Geräts richtet, der natürlich von aussen kommt und nicht die Funktionsweise, sondern die Existenz desselben erklärt. «Während sich die Funktionsweise einer Maschine durch



REBECCA HORN, SCHMETTERLINGS-MASCHINE / *BUTTERFLY MACHINE, 1986.* *(Photo: Jon Abbott)*

als Metapher, um zur Metonymie zu werden. Die Maschine erlaubt es nicht, das Leben vermittels einer Analogie zu ergründen, zu deren erklärendem Ausgangspunkt es sich selber macht, aus dem einfachen Grund, weil die Maschine selber ein Teil, ein Produkt des Lebens ist. Der Mechanismus stolpert im Endeffekt über den Mechaniker. Denn es hat eines Lebewesens bedurft, um die Maschine zu erzeugen, die nur eine Verlängerung ihres Schöpfers ist. Ohne ihn kann die Maschine nicht bestehen. Den Erzeuger auf das Erzeugte zu reduzieren, wäre eine Synekdoche, die naturgemäss nichts erklärt.

reine Kausalitätsverhältnisse e r k l ä r e n lässt», schreibt Canguilhem, «lässt sich ihre Konstruktion nicht ohne ihre Finalität, nicht ohne den Menschen b e g r e i f e n.»[2] Anders ausgedrückt: Maschinen sind sehr wohl Überlistungsgeräte, allerdings eines Lebewesens, das es bei ihrer Herstellung versteht, Finalität vorübergehend in Kausalität zu verkehren; vorübergehend deshalb, weil die List zur Gänze auf der Annahme dieser Verkehrung beruht, die nur so lange dauert, wie dies für das Funktionieren der Mechanik erforderlich ist, nämlich von der Inangriffnahme bis zum Abschluss der Maschine. Zeigen Räderwerk und Zugfedern einer



REBECCA HORN, HÄNGENDER FÄCHER / *HANGING FAN, 1982, INSTALLATION, "GEWAD" GENT.* *(Photo: Piet Ysabie)*

«DIE METALLSTÄBE HÄNGEN DICHT ANEINANDERGEPRESST VON DER DECKE. LANGSAM ÖFFNEN SIE SICH ZU EINEM HALBKREIS.» / *"THE METAL RODS HANG FROM THE CEILING, TIGHTLY PRESSED TOGETHER. THEY SLOWLY OPEN OUT TO FORM A SEMI-CIRCLE."*

Uhr die Stunde an, so weil der Uhrmacher dieses Resultat, diesen Zweck beabsichtigte und, um beides zu vollenden, Ursache und Wirkung richtig aufeinander abgestimmt hat. Der Sinn der Maschine liegt in ihrer Verwendung, ausserhalb ihrer selbst.

«Entweder führt die Kunst aus, was die Natur nicht auszuführen vermag, oder sie imitiert sie.»[3] Die Kunst, von der Aristoteles hier spricht, beschränkt sich nicht auf unseren Begriff von bildender Kunst, sondern schliesst diese in das umfassendere Universum einer «technè» ein, die dem Modell der natürlichen Finalität folgt – mit einer einzigen Abweichung: während die Finalität den natürlichen Wesen immanent ist, ist sie den Erzeugnissen der Kunst durch einen äusseren Agenten eingeschrieben. Nach Aristoteles also unterscheidet sich die «technè» – und mit ihr die Maschine als ihre eindrücklichste Manifestation – ebenso von der Natur wie eine Sache, die ihre Bestimmung a u s s e r h a l b ihrer selbst hat, sich von einer anderen Sache unterscheidet, die ihre Bestimmung i n n e r h a l b von sich trägt. Ansonsten unterscheidet sich die Beziehung zwischen der «technè»

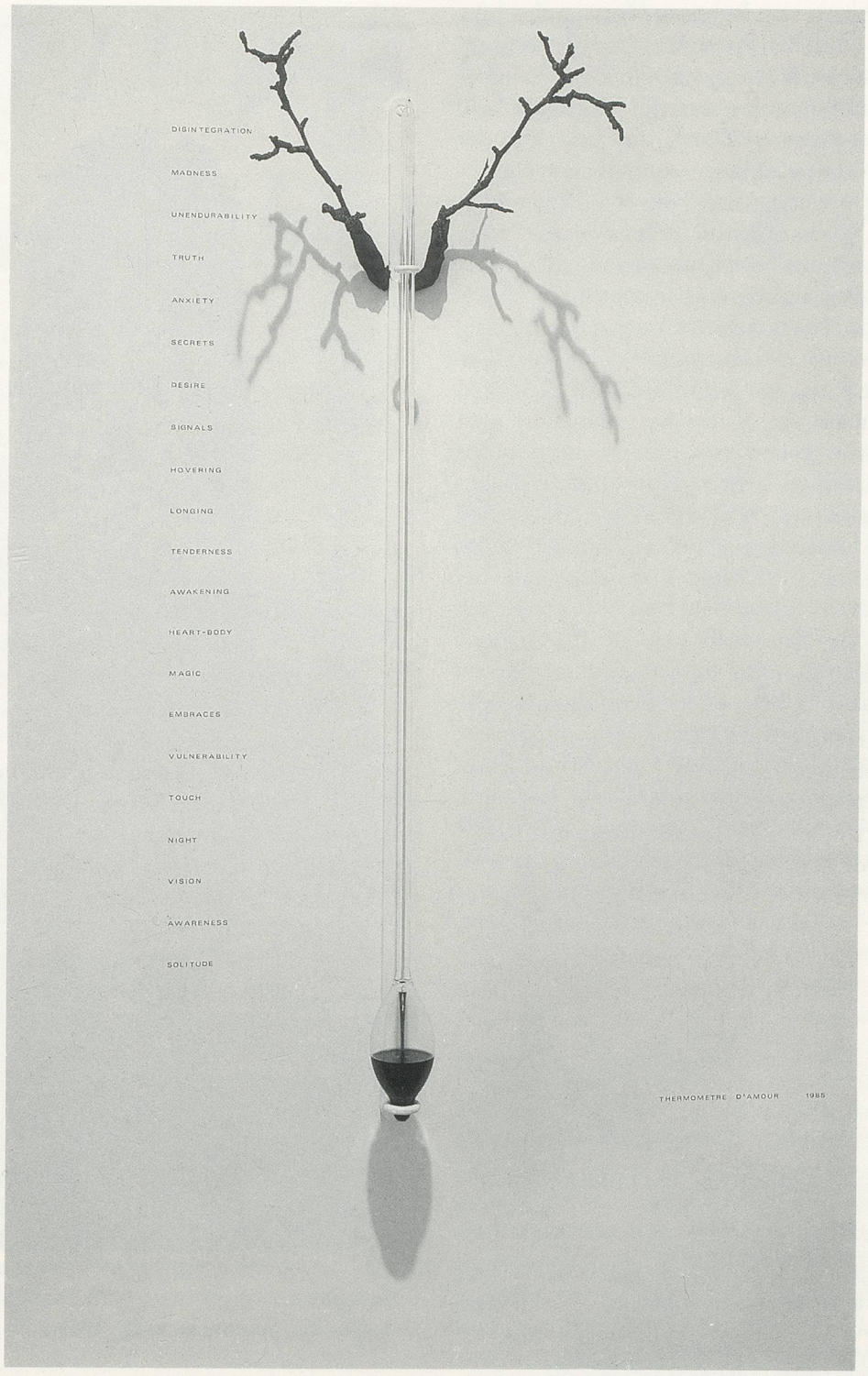
REBECCA HORN, KLEINES FEDERRAD / *SMALL FEATHER WHEEL, 1982.*
«DER HÄNGENDE FLÜGEL EINES SILBERKRANICHS SPREIZT SICH, BIS DIE ERSTE FEDER DIE LETZTE BERÜHRT.
FÜR SEKUNDEN DREHT SICH DAS FEDERRAD IM KREIS UND FÄLLT PLÖTZLICH,
IN SEINER BALANCE GESTÖRT, RUCKARTIG IN SICH ZUSAMMEN.» /
"THE HANGING WING OF A SILVER CRANE SPREADS ITSELF AROUND UNTIL THE FIRST FEATHER TOUCHES THE LAST ONE.
FOR A FEW SECONDS THE FEATHER WHEEL TURNS IN A CIRCLE AND THEN SUDDENLY COLLAPSES, OUT OF BALANCE, WITH A JERK."

und der Natur in keiner Weise von jener moderneren zwischen der Prothese und dem von ihr ersetzten Organismus. Auch heute noch beruht das typisch technische Verhältnis zwischen Maschine und Natur, Maschine und Leben auf Ergänzung und Imitation. Deshalb wird der Mechanismus, der dieses Verhältnis aus Unwissenheit verkehrt, indem er das Lebendige auf die Maschine, mithin den Organismus auf das Organ zu beschränken vorgibt, stets produktiv sein. Und falsch.

Im Unterschied zu den Automaten von Jacques de Vaucanson und dessen Nachfolgern sind die Maschinen von Rebecca Horn nicht mechanistisch. Sie imitieren das Leben, wollen aber nicht mit diesem verwechselt werden. Nichts verbindet sie mit der berühmten künstlichen Ente, die nach den bei Edgar Allan Poe zitierten Worten von Doktor Brewster «alle Verhaltensweisen und Gesten des Lebens», von der Nahrungsaufnahme bis zur Verdauung, «so vollkommen ausführte, dass sämtliche Betrachter der Illusion erlagen».[4] Nichts von diesem Mimetismus und Illusionismus ist in Rebecca Horns Maschinen zu finden. Selbst die wunderbare Pfauenmaschine von 1982 oder

die Schmetterlingsmaschine von 1986 geben sich schlicht als das, was sie sind. Schlichte Maschinen aus Pendeln, Hämmern, beweglichen Fächern, automatischen Federn... Denkt man bei diesen zum Teil beunruhigenden Apparaten ans Leben, so tut man es nie unter dem Eindruck einer oberflächlichen Analogie. Die Imitation, die Ähnlichkeit liegen tiefer. Wie die lebende Materie dienen diese Maschinen keinem sichtbaren Zweck. Wie diese zeigen sie bloss ihre Gestalt, wodurch sie sich nicht der mechanischen, sondern der ästhetischen, der bildenden Kunst zuordnen. Diese mechanischen Objekte sind – wie die Blumen, die Kant «freie natürliche Schönheiten» nennt[5] – freie künstliche Schönheiten. Ihre Bestimmung impliziert keinerlei List, da sie zur Gänze auf der Erscheinung und der Prachtentfaltung beruht.

Die heutigen Biologen wollen gemäss ihrem «zentralen Dogma»,[6] wonach die durch das chromosomenbestimmende DNS-Band im Zellkern gespeicherte Information ausreicht, um über die Proteinsynthese, mithin über die Organisation der lebenden Materie und ihrer Formen Auskunft zu geben, ja sie wollen in der Prachtentfaltung und in der Zierde, an denen das Leben so verschwenderisch reich ist, bloss den Effekt von Programmen sehen. Diese sehen sie dazu bestimmt, die Gattungen zu erhalten, das heisst sich selber zu wiederholen. Nach Jacques Ruffié zum Beispiel, der bei Vögeln beobachtet hat, dass «die Kopulation im allgemeinen nach einer Werbezeremonie erfolgt, die dazu dient, den potentiellen Partner anzulokken und zu stimulieren», sind Prachtentfaltung und Imponiergehabe nichts anderes als «eine ethologische Schranke, die die genetische Autonomie der Gattung schützt».[7] Das hiesse, dass Prachtentfaltung und Imponiergehabe die Funktion hätten, die natürliche Selektion vorwegzunehmen. «Jedes Sich-Schmücken, das im Zusammenhang mit einer erfolgreichen Kopulation steht», schreibt in ähnlichem Sinn Jacques Monod, «verstärkt und unterstützt den Selektionsdruck und begünstigt infolgedessen die Vervollkommnung des Sich-Schmückens.»[8] Die Bedeutung der Prachtentfaltung oder allgemeiner des Sich-Schmückens läge somit in der Anpassung. Prachtentfaltung und Sich-Schmücken hätten ihre Bestimmung ausserhalb ihrer selbst, in einer listigen Machination der Gattung, deren Erhaltung die Finalität, die Teleonomie der lebenden Materie konstituiert. Die belebte Materie hätte, selbst in ihren verführerischsten Manifestationen, nur den einen Sinn, sich gemäss der allgemeinen Entropie selbst zu erhalten. Diese Logik des Lebendigen, die letzteres als eine blosse Wucherung der Gene begreift und die Produktion durch Reproduktion erklärt, sieht sich somit gezwungen, die Prachtentfaltung metonymisch auf die Paarung zu reduzieren. Nichts verbietet indes die Umkehrung dieser Ordnung, es sei denn jenes metaphysische Postulat, das den kurzen Lebens- und Entfaltungsmoment des Individuums zugunsten einer unendlich langen Dauer der Gattung oder des Gens disqualifiziert. Weshalb nicht die Frage stellen, wozu die Reproduktion dient? Ist das Huhn weniger wert als das Ei? Weshalb taugen Prachtentfaltung und Zierde nur im Hinblick auf die Sexualität – ein Wort, das hier nicht Begehren meint, da es im Zusammenhang mit der Reproduktion steht? Weshalb den Kreis, um den es sich ja handelt, nicht in die umgekehrte Richtung drehen und im Eigenleben des Individuums, in Prachtentfaltung und Zierde, das Ende der Sexualität und der Reproduktion sehen? Diese Frage gehört freilich weniger in den Bereich der Biologie als der Ästhetik. Doch wäre es falsch, diesen Schritt zu verweigern; man riskiert, die Ausdrucksweise von Kunst und Natur nie zu begreifen. So verwundert es nicht, dass Kant, der die Schönheit keineswegs zufällig als «die Form der Zweckbestimmung eines Gegenstands, die in demselben als solche nicht zur Darstellung gebracht ist» definierte, inspirierter war als unser zeitgenössischer Ethologe, als er behauptete, «der Vogelgesang drücke Heiterkeit und Lebensfreude» aus, oder als er, um die schon erwähnte «freie Schönheit» der Blumen zu erklären, notierte, ausser den Botanikern wisse fast niemand, was eine Blume sei, um gleich darauf hinzuzufügen, «auch derjenige, der die Blume als Fortpflanzungsorgan der Pflanze erkennt, achtet nicht auf diese natürliche Bestimmung, wenn er nach seinem Geschmack urteilt».[9]



REBECCA HORN, THERMOMÈTRE D'AMOUR, 1985, 75 x 28 x 10,2 cm / *29½ x 11 x 4".* *(Photo: Jon Abbott)*

Die Maschinen von Rebecca Horn sind schön, weil sie sich – zwischen Produktion und Reproduktion – für die Verführung entscheiden. Von der Technik übernehmen sie nur die Mechanik und vergessen den äusseren Zweck, die List. Von der lebendigen Natur und ihrer unablässigen Reproduktion übernehmen sie nur die reine Zurschaustellung der Ordnung und vergessen die sogenannten teleonomischen Funktionen. In der Ästhetik ihrer rituellen, unbegrenzt wiederholten Bewegungen verknüpfen sich die heutzutage getrennten Fäden der Technik, der Kunst und der Natur. «Die Natur», sagte Kant, «ist schön, wenn sie gleichzeitig den Anschein von Kunst hat; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, dass es sich um Kunst handelt, während sie uns als Natur erscheint.»[10] Die Maschinen von Rebecca Horn entsprechen in schönster Weise dieser doppelten Forderung. Wie sollte man bei ihrem Anblick übersehen, dass es sich um Kunst handelt, wo sie sich doch explizit als einfache Maschinen präsentieren? Und wie sollte man sie nicht «als Natur» sehen, wo sie doch die absolute ästhetische Grundlosigkeit des Lebens imitieren? Im nichtreduzierbaren Moment objektiver Emotion, den diese Maschinen unablässig erneuern, gehen Kunst und Natur ineinander über. Die Prachtentfaltung triumphiert solchermassen über sämtliche Listen.

(Aus dem Französischen von Ilma Rakusa)

ANMERKUNGEN:

1 zit. bei Georges Canguilhem, «Machine et organisme», in LA CONNAISSANCE DE LA VIE, Vrin, S. 104.

2 Canguilhem, ebd., S. 114.

3 Aristote, PHYSIQUE, II, 8, 199a, übers. von Carteron, Bd. 1, Les belles lettres, S. 77.

4 Edgar Allan Poe, «Le joueur d'échecs de Maelzel», in HISTOIRES GROTESQUES ET SÉRIEUSES, übers. von Ch. Baudelaire.

5 Emmanuel Kant, CRITIQUE DE LA FACULTÉ DE JUGER (Kritik der Urteilskraft), § 16, übers. von A. Philonenko, Vrin, S. 71.

6 Der Ausdruck stammt von René Thom, PARABOLES ET CATASTROPHES, ENTRETIENS SUR LES MATHÉMATIQUES, LA SCIENCE ET LA PHILOSOPHIE, Flammarion, S. 63.

7 Jacques Ruffié, TRAITÉ DU VIVANT, Fayard, S. 576.

8 Jacques Monod, LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ, Le Seuil, S. 143.

9 ebd., § 17, 42 und 16, S. 76, 134 und 71.

10 ebd., § 45, S. 137.

REBECCA HORN, PARADIESWITWE / *PARADISE WIDOW, 1975.*

TRICKERY AND DISPLAY

DANIEL SOUTIF

THE WORKS OF REBECCA HORN RELATE TO NATURE, TO ART IN THE SENSE OF "TECHNÈ," ART IN THE SENSE OF THE FINE ARTS, AND FINALLY TO LIFE.

Rebecca Horn actually makes machines. If it were only a matter of trickery, of producing stratagems, as in the original sense of the ancient Greek words "mèchanè," "mèchanaomai," that would simply be a technical achievement, a sheer mechanism.

But unlike all other machines, those of Rebecca Horn are not limited to performing tricks; they show themselves off. Having thus become an end in themselves, these mechanical devices display themselves.

Mechanism is an old, fertile concept which since Descartes, even since Aristotle, has aimed to understand life and living organisms by means of explanations modelled on machines, which are tricks constructed by man to serve his own ends. Did not the Italian iatromechanist Baglivi write, in a frequently quoted passage in his PRAXIS MEDICA: "What are jaws armed with teeth, other than pincers? The stomach is only a chemical retort; veins and arteries, the whole vascular system, these are hydraulic tubes: the heart is a spring; the viscera are merely filters or sieves; the lung is only a bellows; what are muscles but ropes? What is the ocular angle but a pulley? And so on."[1] It is a seductive metaphor which seems to give an adequate account of that disturbing phenomenon, life. Comprehension of it would thereby be the equivalent of discovering some petty mechanical secret. Understanding live creatures would amount to the same thing as watching, beneath the garments or feathers, the wheels and pulleys of Vaucanson's flute player or duck. Incidentally, Vaucanson constructed his celebrated automata only as a contribution towards solving the mystery of living organisms. Except that – as Georges Canguilhem has admirably demonstrated – mechanism explains life only with the proviso that life first of all produced machines. This is a vicious circle that no automatism will ever break... Certainly in order to offer a mechanical explanation of life, a machine must have acquired its own autonomy, that is, it must have become literally an automaton. This explanation dates from Aristotle, who long before Descartes and his menagerie of animal-machines, identified the organs of an animal with the parts of military machines such as those catapults which were the m a i n mechanical tricks of the Greeks. Nevertheless, even as an automaton, that is to say apparently independent of the artificer, the machine is only his trick, and would be absolutely nothing without him. In short, mechanism fails because it is not a metaphor but a metonym. The machine could not justify a view of life based on an analogy of which it is the first, explicative term, for the simple reason that the machine is a part of life, one of its products. In the end, mechanism comes up against the artificer. A living being had to generate the machine, which is thus the extension of its creator. Without him the machine could not exist. To reduce the creator to the machine is at most a synedoche, which of course explains nothing.

DANIEL SOUTIF is an art critic for the newspaper "Libération" in Paris and a professor of philosophy.

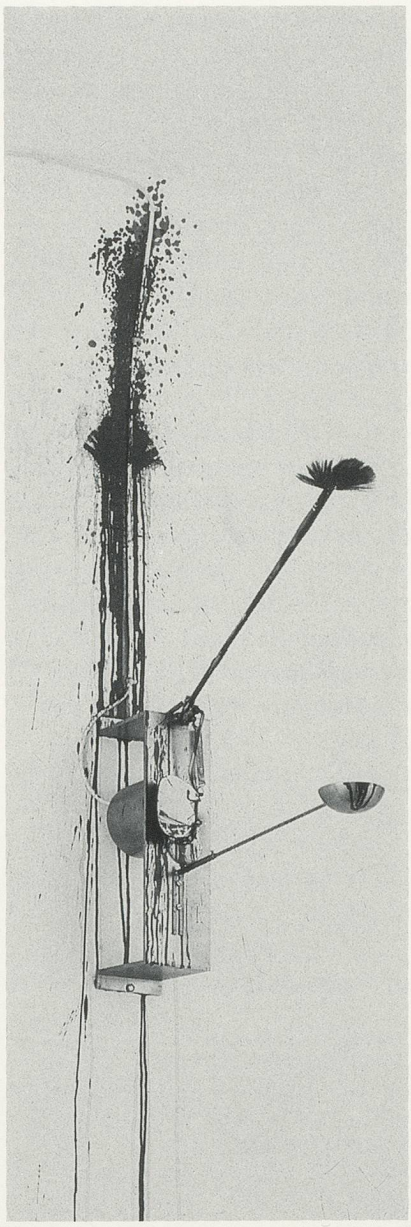
In any case, the machine is pure mechanism only insofar as it is considered as a thing in itself. Then there is no trickery in it, that is to say in its combination of moving parts acting strictly in accordance with the laws of causality. The trick appears only if the end is considered, namely the purpose, obviously external to the device, which explains not how it works but why it exists. As Canguilhem puts it, "the action of a machine may be explained by purely causal relations, but the construction of a machine cannot be understood without reference both to its ultimate purpose and to man."[2] In other words, machines are indeed tricks, but tricks of the living being who in order to produce them can temporarily invert ultimate purpose into causality. Temporarily, for the trick consists essentially in acceptance of this inversion, which lasts only as long as the mechanism is in operation, or to put it another way, the time that separates the entrance of the machine from its exit. If the geared wheels and springs of a watch show the time, it is because the watchmaker willed that result, that end, and knew how to attain it by regulating the order of causes and effects. The purpose of the machine lies in its use, outside itself.

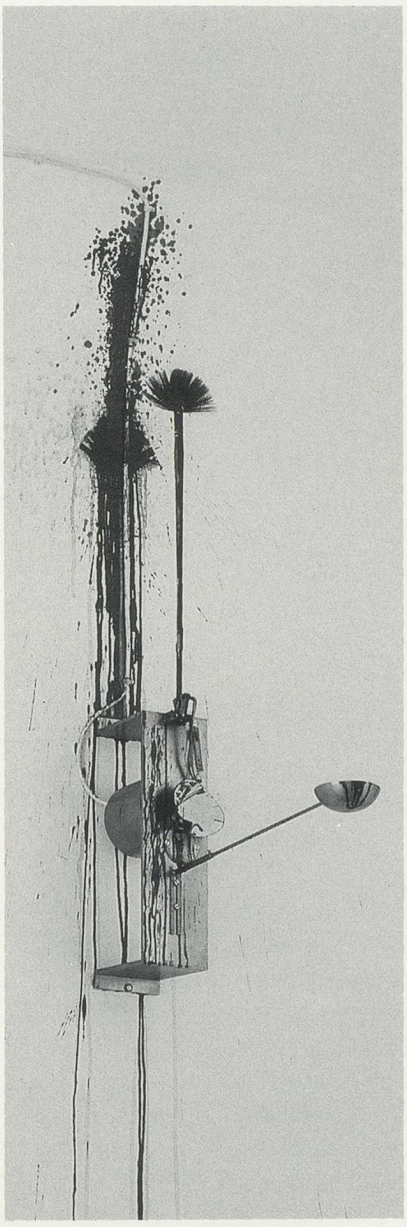
"Art either does what nature is powerless to effect or else imitates it."[3] The art thus defined by Aristotle is not confined to our fine arts, but it includes them in the more general universe of "technè" conceived on the model of natural finality, with the proviso that if finality is inherent in natural beings, it is on the contrary built into artistic products by an external agent. Thus, according to Aristotle, "technè," and with it the machines that are its most spectacular manifestation, are distinguished from nature as that which has a purpose beyond itself, as distinct from that which is an end in itself. In fact the relationship of "technè" to nature is almost identical with the modern relationship of a prosthesis to the organism that it completes. Such, up to the present day, is the typically technical link between machines and nature or life: complement, imitation. That is also the reason why mechanism, which ignores the link and inverts it by claiming to reduce the living being to a machine, and therefore the organism to the organ, will always be fertile. And false.

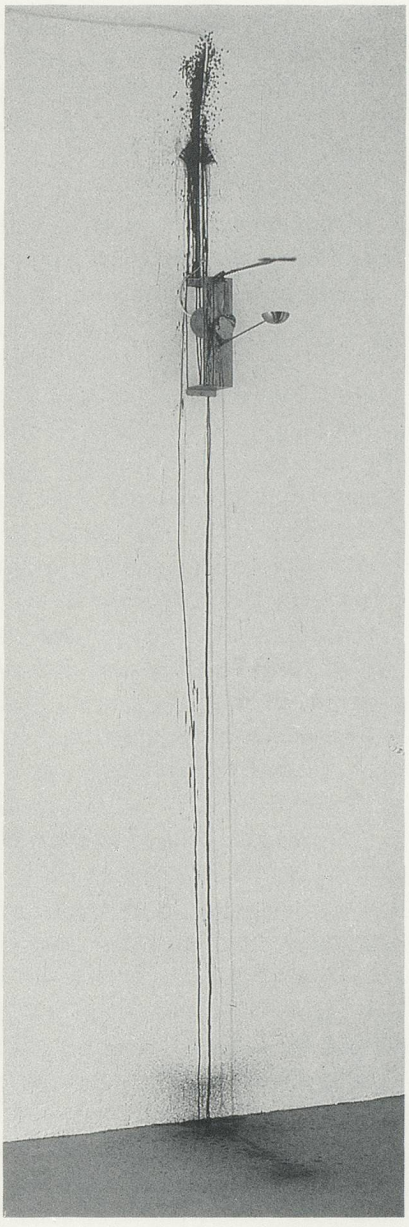
Unlike the automata of Vaucanson and his rare followers, the machines of Rebecca Horn are not mechanistic. They imitate life, but do not claim to be taken for it. They have nothing to do with the famous artificial duck which according to Edgar Allan Poe's Doctor Brewster simulated all the attitudes and gestures of life, from feeding to digestion, so perfectly that all who saw it were taken in by the illusion.[4] The machines of Rebecca Horn lend themselves to no mimesis or illusion of that kind. In their smooth metallic brilliance, all of them – even the admirable Peacock Machine of 1982, even the Butterfly Machine of 1986, present themselves simply as what they are: clocks, hammers, articulated fans, automatic tongues... If one thinks of life when looking at these sometimes disturbing devices, it is not the effect of a superficial analogy. The imitation and resemblance have a deeper origin. Like a living organism, these machines serve no apparent purpose. Like it, on the contrary, they only display their own composition. In so doing they are in the domain not of mechanical art but of aesthetic art, the fine arts. Like those flowers of which Kant speaks, calling them "free natural beauties,"[5] these mechanical contrivances are free artificial beauties. Their purpose implies no trickery, since it resides entirely in their appearance, their display.

Biologists at the present time, faithful to their "central dogma"[6] – according to which the information stored at the centre of the cell nucleus by the ribbon of dioxyribonucleic acid forming the chromosome adequately accounts for the synthesis of proteins, and thence for the organisation of the living organism and its forms – are unwilling to see, in the displays and adornments that life presents in such profusion, anything beyond programmed behaviour patterns concerned only to protect the invariance of species, that is to repeat themselves. If we are to believe for example Jacques Ruffié, who observes on the subject of birds that "coupling generally occurs after a nuptial display which attracts and stimulates the possible partner," the display represents only "an ethological barrier which protects the genetic autonomy of the species."[7] This amounts to saying that the sole function of the display

REBECCA HORN, POLLINATING BRUSH MACHINE, 1987 /
BESTÄUBUNGSPINSEL / *MACHINE WITH BRUSH, BLACK INK. /*
MASCHINE MIT PINSEL, SCHWARZE TINTE.
(Photos: Rudolf Wakonigg, Dorothee Fischer)







is to assure natural selection. Jacques Monod, taking the same view, notes that "all adornment associated with the success of coupling only reinforces and as it were confirms the initial pressure of selection, and consequently promotes any improvement of that adornment."[8] The value of display, and more generally of adornment, are taken to be purely adaptive. Display and adornment would thus have a purpose outside themselves, in a trick – a machination – of the species, whose invariance would constitute the entire final purpose, the entire teleonomy of the living organism. Even in its most seductive manifestations, the living order would have no other aim than to maintain itself against a background of generalised entropy. This logic of the living organism, which views it as a mere excrescence of its own genes and explains their production simply as reproduction, is thus obliged to reduce display by metonym to pairing. Yet there is no reason why that order should not be inverted, except a metaphysical postulate which disqualifies the brief moment of life and display in favour of the immensely long duration of the species or the gene. Why not ask what is the purpose of reproduction? Is the moment of the chicken not as valid as that of the egg? Why should display and adornment be justified solely in terms of sexuality – a term which in this case does not signify desire since it is concerned here only with reproduction? Why not turn the circle round the other way – for it is indeed a circle – and see the purpose of sex and reproduction in the individual and its own order, its displays, its adornments? Admittedly, that is perhaps no longer a question of biology but of aesthetics. It would however be wrong to refuse this step, for without it one would very probably cut oneself off for ever from understanding the interaction of art and nature. It is not surprising, then, that Kant, who – not by chance – defined beauty as "the form of an object's ultimate purpose, insofar as this is perceived in the object itself without the representation of an aim," was better inspired than our contemporary ethologists when he affirmed that "birdsong announces the joy and contentment of existence," or especially when, to explain the "free beauty" of flowers previously mentioned, he noted that "what a flower ought to be is known to few except the botanist," and added "even he, recognising in the flower the reproductive organ of the plant, does not take into account that natural purpose when he judges it according to his taste."[9]

The machines of Rebecca Horn are beautiful because between production and reproduction they contrive to stop at seduction. They retain only the mechanism of technical production, forgetting the external finality, that is the productive trick. They retain only the pure presentation of the order of living nature and its ceaseless reproduction, forgetting the so-called teleonomic functionalities. In the aesthetic of their ritually regulated and indefinitely repeated movements, the threads of technique, art and nature, to-day severed, are re-tied. To quote Kant once more – "nature was beautiful when at the same time it appeared to be art; and art can be called beautiful only when we are aware that it is art, and aware that this art appears to us as nature."[10] The machines of Rebecca Horn superbly fulfil this double requirement. Faced with them, how indeed can we fail to recognise that they are works of art, since they show themselves explicitly as simple mechanisms? How, at the same time, can we fail to see them also "as nature" since they succeed in imitating the absolute aesthetic gratuitousness of life? In the irreducible moment of disinterested emotion which these machines never fail to revive, the appearances of art and nature are reunited. Display then vanquishes all tricks.

(Translation from the French: Kenneth Pearson)

NOTES

[1] *Quoted by Georges Canguilhem, "Machine et organisme," in LA CONNAISSANCE DE LA VIE, Vrin p. 104.*

[2] *Canguilhem, op cit. p. 114.*

[3] *Aristotle, PHYSICS, II, 8, 199a.*

[4] *Edgar Allan Poe, "Maelzel's Chess-player," in TALES OF THE GROTESQUE AND ARABESQUE.*

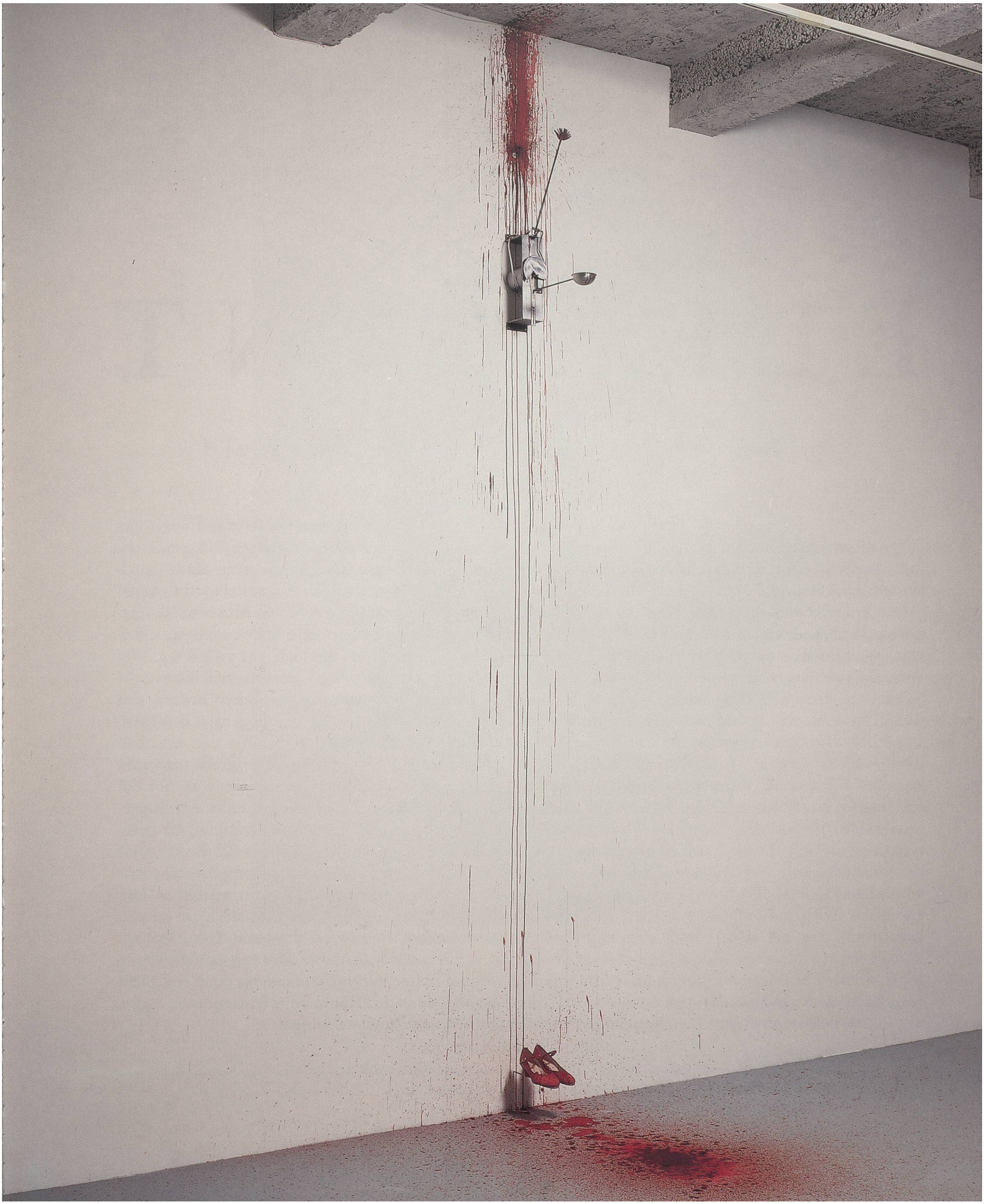
[5] *Emmanuel Kant, CRITIQUE OF JUDGEMENT, section 16.*

[6] *René Thom's expression, in PARABOLES ET CATASTROPHES, ENTRETIENS SUR LES MATHÉMATIQUES, LA SCIENCE ET LA PHILOSOPHIE, Flammarion, p. 63.*

[7] *Jacques Ruffié, TRAITÉ DU VIVANT, Fayard, p. 576.*

[8] *Jacques Monod, LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ. French edition, Le Seuil, p. 143.*

[9] *op. cit. § 17, 42 and 16, pp. 76, 134 and 71.*

[10] *op. cit. § 45, p. 137.*

REBECCA HORN, LOLA, A NEW YORK SUMMER, 1987,
METAL, PAINT, TAP SHOES / METALL, FARBE, STEPPSCHUHE,
146 x 10 x 12¼" / 370 x 25,4 x 31 cm. *(Photo: Jon Abbott)*