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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Artikel: Rachel Harrison : enigmarelle the statuesque = Enigmarelle das Statuenhafte

Autor: Hawkins, Richard / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680107

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: 11.08.2025

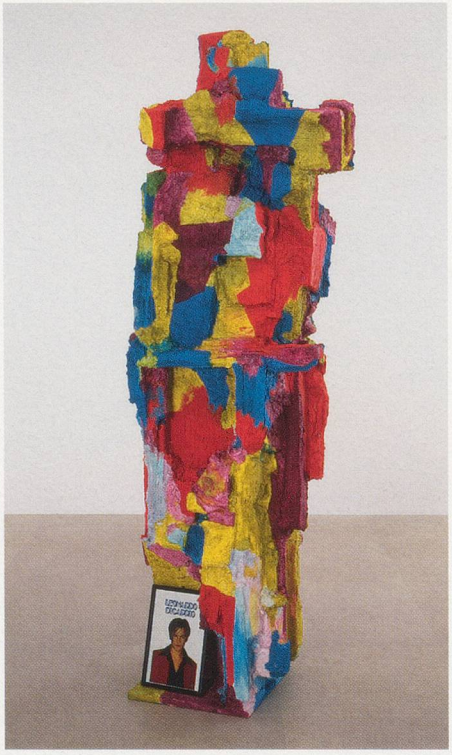
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RACHEL HARRISON, RAINER WERNER FASSBINDER, 2007, mannequin, latex Dick Cheney mask, cornstarch bio-degradable peanuts, Flo-pak regular and heavy duty peanuts, eyeglasses, athletic wear, 67 x 90 x 33" / Puppe, Dick Cheney-Gummimaske, Verpackungschips, Sonnenbrille, Sportkleidung, 170 x 229 x 384 cm. (ALL PHOTOS: GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)

Rachel Harrison

Enigmarelle The Statuesque

RICHARD HAWKINS



RACHEL HARRISON, AMERIGO VESPUCCI, 2006, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, Leonardo DiCaprio mirror, 3 artificial apples, 86 1/2 x 31 x 29" / Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Leonardo DiCaprio-Spiegel, 3 künstliche Äpfel, 220 x 79 x 74 cm.

Distinctions between the figurative and abstract are never of much use. However, many tend to see Rachel Harrison's sculptures as abstract chunks on which figures appear, as sculpted display racks for varied bric-a-brac treasures. But this seems to largely miss the point. By decoding the brash pop-cultural references in Harrison's work, the tendency is to ignore the dense, equally punning layers of the artist's allusions to sculpture's primarily figurative past, that is statues.

Harrison's work has almost always included an investigation into the conventions of figurative art and of statues in particular, which can be reduced to several genres: upright on a human scale and with some indication of a face located somewhere on its vertical mass. Take for example CINDY (2004). It would be impossible to make an upright sculpture piled up to at least movie-star height, plop a wig on top, call it by a girl's name and n o t be insisting on some connection to a whole host of historical examples from Ancient Egypt forward.

Harrison's set of fifty-seven inkjet prints, VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), provides a thumb-nailed index to her interest in this history. While many of the images come from non-art "popcult" contexts (mannequins in particular) and Corsican *menhirs*, the inclusion of images of works by Maillol, Brancusi, Dubuffet, Rodin's THE BURGHERS OF CALAIS (1884), in close proximity with a diversity of commemorative statues of Judge Blackstone, Lady Bird Johnson, and the frumpy Bryant Park statue of Gertrude Stein drive the point home: the world is more filled with statues than sculptures.

RICHARD HAWKINS is an artist living in Los Angeles. He is an Associate Professor in the MFA program at Art Center College of Design, Pasadena.

RACHEL HARRISON, MR. GOODNIGHT, 2007, wood, chicken wire, cement, Parex, acrylic, rug, BMX bicycle, pole, dyed sheep skin, Prince, handbag, potato, purple imitation Crocs, 99 x 86 x 54" / HERR GUTENACHT, Holz, Maschendraht, Zement, Parex, Acryl, Teppich, BMX-Fahrrad, Stange, gefärbtes Schaffell, Prince, Handtasche, Kartoffel, violette Imitat-Crocs, 251,5 x 218,4 x 137,2 cm.

RACHEL HARRISON, SPHINX, 2002, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, sheetrock, wheels, C-print, 96 x 48 x 65" / Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Gipsplatten, Räder, C-Print, 243,8 x 50,5 x 165,1 cm.

It seems apparent that figurative statuary breaks neatly into five categories: 1) the standing or sitting single figure, 2) the reclining figure, 3) multiple figures, 4) the equestrian, and 5) the bust—the first being the most commonly invoked in Harrison's work. CINDY is indeed an obvious example, but pick any of them from JOHNNY DEPP (2007) to AMERIGO VESPUCCI (2006) and you have enough assigned names and indicated faces (an earring, a Leonardo DiCaprio mirror) on human-proportioned vertical masses to award them the classification of being statuesque.

Whether in THE DYING GAUL (c. 230–220 BC), THE BARBERINI FAUN (c. 200 BC) (Winckelmann's spread-eagle favorite)[1], Bernini's ECSTACY OF ST. TERESA (1652), the dearth of many a holey Henry Moore, Anthony Caro's DÉJEUNER SUR L'HERBE II (1989), the reclining figure (which would otherwise be upright) is found in a suspended, relaxed, or prone state. If one considers the set of casters in Harrison's THE EAGLE HAS LANDED (2006) as an indication of its once-vertical/now horizontalness, then the casters can be seen as feet and the draped flag at the other end becomes something between a wig, a shroud, and a Mask of Horus.

The multiple-figure category is easier to identify in Harrison's work than one might expect (LAOCOÖN, c. 160–20 BC, and FARNESE BULL, c. 100 BC). If TREES FOR THE FOREST (2007) can be seen as an amassment of uprights, many of which have attending portraits, an equation between forest, trees, and faces in the crowd is not lost. This said, the indexing of THE BURGHERS OF CALAIS in the artist's VOYAGE OF THE BEAGLE lexicon seems all the more deliberate.

The equestrian statue, however, is a little more difficult to parse out. A form that combines man and animal might cause one to think of any chimerical combination of the two—satyrs, fauns, centaurs, sphinxes, horuses, the Feejee Mermaid, Rauschenberg's MONOGRAM (1955–59). But it seems to be complicated by the fact that the front of the statue is inevitably the side of that which it portrays: horse and rider. Standing face-to-face with the statue, one may recognize, say, Marcus Aurelius or Ichabod Crane but miss much of the sculpture's majestic mass, its broader side. And from the rear, though it still may be recognizable as the horseman's backside, there is... well... always a horse's ass to contend with.

Disputable fronts, rears, sides, faces, and masses are the norm with equestrian sculptures, which prompts us to see Harrison's sculptures as contemporary examples of this genre. THE HONEY COLLECTOR (2002) and BUSTLE IN YOUR HEDGEROW (1999) are two exemplary equestrian statues but the appropriately titled SPHINX (2002) may be even more pertinent. In it, there is a section of drywall that divides the sculpture into a distinct front and back. The broadside is its face which is actually two faces, Sister Wendy looking at (again, appropriately enough) an historical statue's face. (I'll leave it to the reader to decide whose face is more horsey.) The side of the sculpture is the side of the wall, from which angle faces become obscured. And then there's the rear—the sculpture's primary mass—a big pink pile.

To understand the breadth of Harrison's investigations, it's important to look back at the moment (or rather decades) when sculpture radically broke from the tradition of the statue while still attempting to invoke it. One immediately thinks of the use of tailor's dummies and mannequins among the Dadaists and Surrealists; specifically, "The Boulevard of Mannequins" at the "Exposition Internationale du Surréalisme" in 1938, a hallway of shop-window mannequins gussied up by Sonia Mossé, Masson, Tanguy, Ernst, Dalí, Duchamp, Man Ray, and others. While historians have forged a connection between mannequin, window display, commercialism, and streetwalkers, it seems equally evident that allusions and parodies of sculpture's past—and all the primitivism, paganism, fetishism, totemism, conventionality, academicism, classicism, neoclassicism, colonialism, valorization, and commemoration that might imply—are also at play.

But more to the point is the work of Kurt Schwitters, particularly an installation from 1923 called ZWEITE MERZSÄULE (Second Merz Column) that was destroyed by Allied bombings over Hannover in 1943. In it one can find many of the mainstays of Harrison's practice. Its pedestal, which is plastered with printed material, betrays the history of the pedestal's conventionally intended disappearance.[2] Parts of Schwitters's sculpture and pedestal double as an exhibition wall for framed or propped two-dimensional pictures (rife in Harrison's work, but see SPHINX in particular). The abstract, geometric, and planar conglomeration from which or onto which other objects sit or hang is far too close to Harrison's oftentimes very evident understructure to be ignored. Though it would take an historian or archivist to figure out if Schwitters's hanging and sitting objects originate from the dime store, the souvenir shop, the thrift store, or the junk heap, all—either separate or combined—would be enough to draw a connection to Harrison's use of novelties, canned goods, and celebrity photos.

The ultimate point of bringing up Schwitters, though, is that MERZSÄULE is topped off with a face, forcing an accumulation of both found and raw materials to invoke and simultaneously undermine the conventions of the figurative. (The fact that the column's face, by the way, is actually a death mask of the artist's infant son makes it fit into a history of not only figurative but commemorative statuary.) By embellishing relatively abstract chunks with the names and (arguably) faces of Amerigo Vespucci, Alexander the Great, Attila the Hun, Shelley Winters, and others, Harrison refers not only to the dismemberment and adornment of the figure in Dada and Surrealism but to the long history to which those artists in turn refer.

1) Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, trans. by Harry Francis Mallgrave (Los Angeles: Getty Research Institute, 2006), p. 200.

2) See the priority mail and fax machine boxes at the bottom of Harrison's CLAUDE LÉVI-STRAUSS (2007). Both being instruments of communication technology, they reveal even more strongly Harrison's connection to Schwitters's fetish for the printing press.

ENIGMARELLE[1)] DAS STATUENHAFTE

RICHARD HAWKINS

Die Unterscheidung zwischen figürlich und abstrakt hat noch nie viel gebracht. Dennoch neigen Leute gern dazu, Rachel Harrisons Skulpturen als abstrakte Klötze zu verstehen, auf denen Figuren zu sehen sind, als wären es plastisch gestaltete Trägermedien zur Präsentation diverser kurioser Kostbarkeiten. Doch das wird der Sache bei Weitem nicht gerecht. Beim Entschlüsseln von Harrisons rotzfrechen Verweisen auf die Popkultur, übersieht man allzu leicht ihre dicht gestreuten, nicht minder witzigen Anspielungen auf die vorwiegend figürliche Tradition der Bildhauerkunst, nämlich Statue und Denkmal.

Harrisons Arbeit schliesst fast durchwegs eine Auseinandersetzung mit den Konventionen figürlicher Kunst, insbesondere jenen der Statue mit ein, die auf wenige Gattungsmerkmale reduziert werden können: aufrecht stehend, in menschlichem Massstab und mit einem angedeuteten Gesicht irgendwo auf der vertikal ausgedehnten Masse. Nehmen wir beispielsweise CINDY (2004). Es wäre unmöglich, eine aufrecht stehende Skulptur zu machen, mindestens so gross wie eine Schauspielerin, ihr eine Perücke aufzusetzen und einen Mädchennamen zu geben, o h n e damit zwangsläufig einen Bezug zu einer ganzen Heerschar historischer Vorläufer herzustellen, die bis ins alte Ägypten zurückreichen.

Harrisons VOYAGE OF THE BEAGLE (Die Fahrt der Beagle, 2007), ein Ensemble aus 57 Inkjet-Prints, liefert gleichsam ein Verzeichnis ihrer Beschäftigung mit dieser Geschichte *en minia-*

RACHEL HARRISON, NINE OF DIAMONDS, 2004, metal, wood, hot glue, terrorist playing cards, craft balls, photographs, 54 x 24 x 24" / KARO NEUN, Metall, Holz, Schmelz-Klebstoff, Terroristen-Spielkarten, Bastel-Kugeln, Photographien, 137,2 x 61 x 61 cm.

RICHARD HAWKINS ist Künstler und lebt in Los Angeles. Er ist Associate Professor des MFA-Studiengangs am Art Center College of Design in Pasadena, Kalifornien.

RACHEL HARRISON, THE EAGLE HAS LANDED, 2006, wood, polystyrene, chicken wire, cement, Parex, acrylic, wheels, pillowcase, table, 43 1/4 x 31 3/4 x 48 3/4" / DER ADLER IST GELANDET, Holz, Polystyrol, Maschendraht, Zement, Parex, Acryl, Räder, Kopfkissenbezug, Tisch, 110 x 81 x 124 cm.

ture. Auch wenn viele dieser Bilder auf nicht künstlerische Kontexte der Popkultur zurückgehen (besonders die Puppen) oder auf korsische Menhire, so bringt doch der Einbezug von Abbildungen der Werke Maillols, Brancusis, Dubuffets und von Rodins DIE BÜRGER VON CALAIS (1884) – auf engstem Raum mit diversen anderen Denkmälern, etwa von Judge Blackstone, Lady Bird Johnson und der altmodisch-schwerfälligen Statue von Gertrude Stein im Bryant Park – die Sache auf den Punkt: Es gibt auf der Welt wesentlich mehr Statuen als Skulpturen.

Das figürliche Standbild lässt sich offensichtlich in fünf klar getrennte Kategorien unterteilen: 1. die stehende oder sitzende Einzelfigur, 2. die liegende Figur, 3. mehrteilige Figuren, 4. das Reiterstandbild, 5. die Büste. Dabei kommt die erste Kategorie in Harrisons Werk

am häufigsten zum Zug. CINDY ist ein besonders deutliches Beispiel dafür, aber egal, welche man herausgreift, von JOHNNY DEPP (2007) bis AMERIGO VESPUCCI (2006), man wird auf genügend Namenszuweisungen und angedeutete Gesichter (ein Ohrring, ein Leo-DiCaprio-Spiegel) auf vertikalen Körpermassen mit menschlichen Proportionen treffen, um sie als Statuen klassifizieren zu können.

Ob beim STERBENDEN GALLIER (um 230–220 v. Chr.), beim BARBERINISCHEN FAUN (um 200 v. Chr.), Winckelmanns erotisch hingespreiztem Favoriten, bei Berninis VERZÜCKUNG DER HEILIGEN THERESA (1652), bei der hungrigen Pose so vieler löcheriger Henry Moores, bei Anthony Caros DÉJEUNER SUR L'HERBE II (1989): Immer nimmt die liegende Figur (die andernfalls aufrecht stünde) eine hängende, entspannte oder hingestreckte Haltung ein. Versteht man die Rollfüsse von Harrisons THE EAGLE HAS LANDED (Der Adler ist gelandet, 2006) als Hinweis auf seine einst vertikale, nun horizontale Lage, werden sie tatsächlich zu Füssen und die am anderen Ende hingebreitete amerikanische Flagge verwandelt sich in etwas zwischen Perücke, Leichentuch und Horus-Maske.

Die Kategorie der mehrfigurigen Statue (klassische Beispiele: LAOKOON, um 160–120 v. Chr., und FARNESISCHER STIER, um 100 v. Chr.) ist in Harrisons Werk leichter auszumachen, als zu erwarten wäre. Wenn man TREES FOR THE FOREST (Bäume für den Wald, 2007) als Ansammlung aufrechter Figuren verstehen kann, von denen zudem viele mit einem Porträt versehen sind, so zielt ein Vergleich zwischen Wald, Bäumen und Gesichtern in der Menge nicht ins Leere. Dies vorausgeschickt, dürfte Harrisons Aufnahme der BÜRGER VON CALAIS in ihr lexikalisches Verzeichnis VOYAGE OF THE BEAGLE nicht minder bewusst erfolgt sein.

Das Reiterstandbild ist allerdings etwas schwieriger zu bestimmen. Bei der Kombination von Mensch und Tier könnte man an alle möglichen phantastischen Mischformen denken – an Satyrn, Faune, Zentauren, Sphinxe, Horusse, eine Meerjungfrau von den Fidschi-Inseln oder an Rauschenbergs MONOGRAM (1955–59). Erschwerend wirkt anscheinend die Tatsache, dass die Vorderansicht der Reiterstatue unweigerlich eine Nebenansicht dessen ist, was sie eigentlich darstellt, nämlich Ross und Reiter. In der Frontalansicht mag man, sagen wir, Marc Aurel erkennen oder Ichabod Crane, verpasst jedoch einen grossen Teil ihrer majestätischen Masse, ihre umfassendere Ansicht. Und von hinten mag zwar immer noch die Rückseite eines Reiters erkennbar sein, aber man hat es immer … na ja … mit einem dominanten Pferdehintern zu tun.

Fragwürdige Vorder-, Rück-, Seitenansichten, Gesichter und Massen sind die Regel bei Reiterstandbildern, für uns Grund genug, Harrisons Skulpturen als zeitgenössische Beispiele dieses Genres zu betrachten. THE HONEY COLLECTOR (Der Honigsammler, 2002) und BUSTLE IN YOUR HEDGEROW (Hektik in der Hecke, 1999) sind zwei typische Reiterstatuen, aber die SPHINX (2002) mit ihrem überaus passenden Titel ist vielleicht ein noch trefflicheres Beispiel. Hier gibt es ein Stück Gipskartonplatte, das die Skulptur ganz klar in Vorder- und Rückseite unterteilt. Die breite Seite ist die Frontansicht, die eigentlich aus zwei Gesichtern besteht: Sister Wendy,[2)] die (wiederum überaus passend) einer historischen Statue ins Gesicht schaut (ich überlasse es dem Leser/Betrachter, welches der Gesichter mehr einem Pferd ähnelt). Die Seitenansicht der Skulptur entspricht der seitlichen Ansicht der Gipskartonplatte; aus diesem Blickwinkel sind die Gesichter verdeckt. Und dann ist da noch die Rückseite – die Hauptmasse der Skulptur, ein grosser rosa Haufen.

Um den Umfang von Harrisons Untersuchungen zu verstehen, ist es wichtig, auf jenen Moment (oder vielmehr jene Jahrzehnte) zurückzublicken, als die Bildhauerei radikal mit der Tradition des Standbildes brach, obwohl sie sich immer noch darauf zu berufen ver-

suchte. Man denkt dabei unweigerlich an die Verwendung von Schneiderpuppen und Marionetten bei den Dadaisten und Surrealisten; insbesondere an die «Strasse der Puppen» an der Internationalen Surrealismusausstellung in Paris 1938, einem Spalier aus Schaufensterpuppen, die von Sonia Mossé, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Man Ray und anderen ausgestattet und aufgetakelt worden waren. Obwohl die Historiker eine Verbindung zwischen Marionette, Schaufensterauslage, Geschäftstüchtigkeit und Strassenstrich hergestellt haben, scheint es nicht minder einleuchtend, dass hier auch Allusionen und Parodien auf die Vergangenheit der Skulptur mit im Spiel sind – einschliesslich des gesamten Beiwerks an Primitivismus, Paganismus, Fetischismus, Totemismus, Konventionalität, Akademismus, Klassizismus, Neoklassizismus, Kolonialismus, Wertschätzung und ehrendem Andenken, das sich daran knüpfen mag.

Noch präziser bringt dies jedoch das Werk von Kurt Schwitters auf den Punkt, besonders eine Installation aus dem Jahr 1923 mit dem Titel ZWEITE MERZSÄULE, die 1943 während der Bombardierung Hannovers durch die Alliierten zerstört wurde. Hier begegnen wir zahlreichen entscheidenden Punkten, die sich auch in Harrisons Arbeitsweise wiederfinden. Dadurch dass der Sockel über und über mit bedrucktem Material übersät ist, übt Schwitters Verrat an der Tradition des unauffälligen Sockels.[3] Teile von Schwitters' Skulptur und Sockel dienen gleichzeitig als Ausstellungswand für gerahmte oder angelehnte zweidimensionale Bilder (die auch in Harrisons Werken häufig zu finden sind, ganz besonders bei SPHINX). Dieses abstrakte, geometrische und plane Materialkonglomerat, das als Träger zum Aufstellen oder Aufhängen anderer Objekte dient, ähnelt unübersehbar der oft betont offen sichtbaren Trägerstruktur bei Harrison. Obwohl man Historiker oder Archivar sein müsste, um festzustellen, ob Schwitters' aufgehängte oder aufgestellte Objekte aus dem Trödler- oder Souvenirladen, von der Abfallhalde oder aus der Brockenstube stammen, sie – jedes einzeln oder alle zusammen – legen es nahe, einen Zusammenhang mit Harrisons Umgang mit dem Kuriosen, dem Trivialen und den Photos berühmter Leute herzustellen.

Der entscheidende Grund, Schwitters hier anzuführen, ist jedoch der, dass MERZSÄULE einerseits von einem Gesicht gekrönt ist und anderseits eine Ansammlung von gefundenen Dingen und Rohmaterialien darstellt, welche die Konventionen des Figürlichen zugleich aufgreifen und unterlaufen. (Da das Gesicht der Säule tatsächlich eine Totenmaske des kleinen Sohnes des Künstlers ist, reiht sich das Werk in eine lange Tradition ein, und zwar nicht nur in jene des figürlichen Standbildes, sondern auch in die des Gedenksteins oder Denkmals.) Wenn Harrison verhältnismässig abstrakte Klötze mit den Namen und (wohl auch) Gesichtern von Amerigo Vespucci, Alexander dem Grossen, dem Hunnenkönig Attila, Shelley Winters und anderen versieht, nimmt sie nicht nur auf die Zerstückelung und Ausschmückung der Figur im Dadaismus und Surrealismus Bezug, sondern auch auf die lange Tradition, auf die sich diese Künstler ihrerseits berufen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Name des fiktiven «historischen» Automaten, dessen Auftritt an der Vernissage der Pariser Surrealismusausstellung 1938 in der Einladungskarte angekündigt war, der jedoch nicht wirklich in Erscheinung trat.
2) Sister Wendy Beckett (geb. 1930), Karmeliternonne und Kunstkommentatorin, bekannt durch ihre schwärmerisch vorgetragenen Kunstbetrachtungen im britischen und amerikanischen Fernsehen.
3) Vergleiche die entscheidende Bedeutung des Versandkartons und des Faxgerätes als Sockelfuss in Harrisons Installation CLAUDE LÉVI-STRAUSS (2007). Da es sich um Kommunikationsinstrumente handelt, machen sie Harrisons Nähe zu Schwitters' Vergötterung der Druckerpresse noch deutlicher sichtbar.

RACHEL HARRISON, VANITY FAIR, 2007, film still, video, 17 min. 8 sec.