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 : all dressed up = zurechtgemacht für Nirgendwo

Autor: Blom, Ina / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680108

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: 08.01.2026

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

All Dressed Up

INA BLOM

... The platform shoes and the doing your hair for two hours and that was all! We would maybe be able to make it to Tommy's car and that was about as much of a production that anybody could ... there was nowhere to go after that!
—Dee Dee Ramone[1)]

Had she only done painting, nobody would have worried so much. Painting protects all kinds of sins. Like the 3:43-minute rock song, painting today—having gotten over its most punitive exercises in self-referentiality—is the officially consecrated space of the *whatever*. It is the space where slackers, visionaries, lunatics, dreamers, cool dudes, sensitive flowers, and bravado narcissists of all kinds, all equipped with impeccable taste, wit, and visual intelligence, find their place without having to make a special plea. It is almost as if the portability of paintings defuses the critical issue of place or space, and the sense of accountability that goes with it.

In three-dimensional space, however, things tend to get more serious. Justifications have to be made, social relations mapped, responsibilities and alliances accounted for. Every articulation demarcates a site and every site opens onto a politics of space and with it an acute sense of the public sphere. And the public sphere is, of course, the place where you cannot just do anything, where you always have to explain: it's a construction, a negation of space, an intervention, a demonstration, a party, an archeology of institutional forms, an exercise in "being me," an approach towards "being you." No wonder the work of Rachel Harrison comes across as a puzzle. For one thing she just seems to revel, unapologetically, in the ugly, the crude, the hilarious, and the truly corny. Next, it is hard to know exactly what kind of spatial game she is playing. Defiantly sculptural and filled with references to various constructive legacies, her three-dimensional work seems to be continually on the verge of collapsing into the sliding surfaces of pure imagery. Color and texture dissolve the solidity of sculpture, cut up the unity of the *Gestalt*, blur efforts in the name of structure or system. Stuck-on photographs, notes, and incongruous objects mobilize vision in ways that contradict the axes and directions of the constructions; complex and delicate painterly effects make the eye zoom in on minute, random-seeming detail. Cheap wordplay and all sorts of cultural allusions bounce off the ensembles like cool teasers, promising deeper meaning mainly to the earnest and the gullible. (Those drawn to titles that reference Claude Lévi-Strauss and Rainer Werner Fassbinder might perhaps consider the precise meaning of the song titled "Jacques Derrida" by the 1980s post-punk band Scritti Politti, a band that named itself after Antonio Gramsci's *Scritti Politici* but changed the lettering so that it would sound more like tutti frutti.)[2)]

At play here is a mixture of blunt stupidity and blasé sophistication that tends to make Harrison's work come across as the ultimate articulation of the *whatever*-principle of rock transferred to three-dimensional space. But this should be qualified in

INA BLOM is an associate professor at the Department of Philosophy, Classics, History of Art and Ideas, University of Oslo, as well as an art critic and curator.

RACHEL HARRISON, TREES FOR THE FOREST, 2007, detail / BÄUME FÜR DEN WALD, Ausschnitt.

more precise terms. For what informs this *whatever*-mode is above all an intensive sensation of staging, a keen insistence on dramaturgy, on strategic focusing, and a carefully planned game of dress-up—all put to work for no recognizable reason. Ultimately, what seems to be activated is that essential trope of the mysteriously abject power of "the look": all dressed up, yet—apparently—nowhere to go.

Two works in particular—installed adjacent to each other during her 2007 exhibition at the migros museum für gegenwartskunst in Zurich—give off this unsettling sensation. Approach TREES FOR THE FOREST (2007) from a certain distance, and what you see is a dense accumulation of what might either be named pedestals or primary structures of different heights and thicknesses. The ensemble forms the kind of sculptural/spatial extension that might be grasped in a single glance but that might also open onto an infinite meandering trajectory between its column-like shapes.

Or, to be exact, this is what this arrangement m i g h t have been like had not the majority of the columns been covered in paint. For most of the

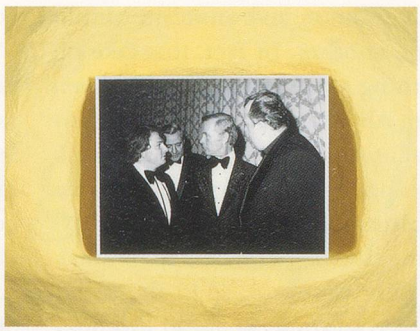
RACHEL HARRISON, TREES FOR THE FOREST, 2007, pedestals, paint, anonymous paintings, blanked, CD-R discs, canned pineapple, plastic wrap, bubble wrap, pink tissue, Pearl River candy, bag, portable radio, poster, magazines, dimensions variable, installation view migros museum für gegenwartskunst, Zürich / BÄUME FÜR DEN WALD, Sockel, Malerei, Gemälde, Decke, Disketten, Ananasdose, Plastikhülle, Blasenfolie, rosa Gewebe, Tasche, Kofferradio, Zeitschriften, Masse variabel, Installationsansicht.

pedestals are painted in a heady color scheme of yellows, oranges, and browns interspersed with pink, green, lime, and purple—a type of combination that comes across as a creative compromise between a colorist painter and a particularly bold interior designer. In addition, the largely monochrome pedestal-forms are broken up by a carefully chosen array of bold brush strokes, paint dribbles, dots, and spray can marks that seem placed with the dedication and precision of a master stylist from either field of competence. In any case, the effect is a complete overturning of whatever might have been "primary" about this accumulation of simple geometrical shapes. Sculptural space is here turned into a complex and ceaselessly shifting painterly surface that indicates a mobilization of the eye above and beyond the idea of the activated body in space generally associated with minimalist sculpture.

But this is just an overture. As you move in between the pedestal-forms, a veritable spectacle starts to unfold. Many of the painted pedestals turn out to function as a wall for a single portrait painting—a painting placed within a larger painting-ground that also provides a kind of vertical body for each portrait-head. Made by anonymous artists of all schools and stylistic persuasions and picked up in flea markets and second-hand stores, the collection features the usual array of women with hats and men with glasses, pipes, and beards. It features melancholic inwardness and inviting forthrightness, coyness, and courage, beauty and ugliness—as well as cats, tigers, monkeys, clowns, E.T., and a Cocteau-ish version of the head of Botticelli's Venus. Every single one of these neglected portraits, culled from the world's vast heaps of superfluous art production, looks not just good but fabulous: Having been given a new chance to shine, thanks to painted and textured backgrounds designed to bring out the best features in each, they come alive like the dejected participants in a "total makeover" reality show.

In fact, aliveness seems to be a key issue. Michael Fried may have claimed to feel a certain anthropomorphic presence in the supposedly neutral primary structures of minimal sculpture. But what you are confronted with here is something so explicitly and literally theatrical, it makes Fried's intuitions seem like the self-intoxication of an overly busy mind. For these portraits are not only as alive as portraits will ever be; placed on pedestal-bodies, they constitute a field of actors that direct attention, movement, and interest. They draw you into a dense forest of meaningful looks and glances, each one heavy with its own significance, each one implicating the others in its particular "situation." Wherever you look there is appeal and beckoning, instruction and admonishment, a perpetual "look at me" as well as "walk this way." It's a stage-field where things actually seem to happen according to a meticulously planned choreography. Moving between the pedestals you do not follow the continuity of sculptural forms but are subjected to a series of staged visual events. And it is also according to that same logic of staging and "production" that you are quite literally confronted with various choice items: a spring-green baby call apparatus. A stack of CD boxes (light blue, green, black, and yellow). A white and yellow can of tinned pineapple. Some magazines. A white supermarket plastic bag exclaiming "thank you thank you thank you" in delicate red print.

To mobilize the eye of the spectator in response to the movements of a troupe of meticulously dressed image-actors. To stage a production of gestures and glances within the confines of a brilliantly designed image-world. These are actions that evoke themes or modes of thinking that might seem a bit at odds with the set of concepts deemed productive in much contemporary art and art criticism. The question of the theatrical presence or aliveness of images tends to be either evaded or decried, associated—quite correctly—with the archaic practices of animism and fetishism, with the power of images to place spells and to breed unwanted behavior. Both the critique of the commodity and the critique of the society of the spectacle associate the power of images with irrational compulsion or out-of-control desire. Guy Debord in particular seems to imagine the contemporary image-world as a theatrical production so entrancing it manages to conjure away the realm of "actual" social relations. W.J.T. Mitchell is one of the few theorists who have tried to enter this conundrum from a different angle, suggesting that we might perhaps be a bit less interested in what images seem to



RACHEL HARRISON, 2 AM 2ND AVENUE, 1996, wood, papier-mâché, acrylic, 5 black-and-white photographs of Carroll O'Connor, who portrayed Archie Bunker, and late night talk show host Johnny Carson, 73 x 41 x 29" / Holz, Papiermaché, Acryl, 5 Schwarz-Weiss-Potographien von Carroll O'Connor, die Archie Bunker porträtierte und den TV-Show-Moderator Johnny Carson, 185,4 x 104,1 x 73,7 cm.

do to us and instead ask ourselves what it is that images themselves want.[3] To place images in the position of want or desire is a way of acknowledging that the mystical power ascribed to them is basically our own doing, part of our systematic construction of prejudices. But, even more importantly, it is a way of imagining the possibility that images may in fact have agendas that are genuinely and positively foreign to whatever desires we project onto them. Running through this line of reasoning is the idea that images constitute independent life-forms, albeit not in the strict biological sense of the word. It is not for nothing that for thousands of years human cultures have associated images with life and aliveness, and not just with a mimetic replication of life.

The question, then, is what Harrison's embodied images really want. It would be foolish to presume to have the answer to this, but at least one can have an inkling, even if it may turn out to be just another projection. As it happens, the question of the mobility as well as the mobilizing force of images takes an even more explicit turn in VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), the work installed adjacent to TREES FOR THE FOREST in the Zurich exhibition. This is a long series of portrait-like photographs of inanimate objects who present a "face" within the frame of the image, but whose sculptural "bodies" are also clearly articulated, if only as what falls outside of the picture frame. Stuffed animals, mannequins, dolls, prehistoric *menhir* stones, photographic images stuck to objects, trees shaped into figures, masks, toys, objects, figures from amusement parks and museum panoramas and sculptures and figurines from near and far, ancient as well as modern, all face the camera as personalities. And this even goes for those objects that (like stones, weird mood lamps, or abstract sculptures) are most obviously inanimate, referencing neither the human nor the animal. The whole series, mounted in a single sequence like stills in a filmstrip, plays the game of visual analogy. Small formal resemblances between totally disparate objects create a contiguity or line of influence that injects even the most obtuse *thing* with life and expression. The sequence could in fact be seen as an unbroken movement of expression where everything has a distinct "look" and where each "look" announces the next, as if in some runway fashion show.

It is a project where animation and animism cannot be separated from one another. In fact, this take on animation recalls nothing as much as the *mnemosyne* project of art historian Aby Warburg, whose uncanny sensitivity to the life of images was expressed through a research tool where images from numerous sources across cultures and history were juxtaposed in ways that brought out their gestural, pathos-filled, animated qualities. Images here were not, as in the somewhat later iconographic tradition, first and foremost units of signification, but elements in an essentially ritualistic handling of the world, traces or symptoms of the attempt to tame the inexplicable forces of nature and to reconstitute or reconfigure social relations. Images were at once symptoms and independent elements in a project of becoming, not so much forms as forces that implicated even the modern art historian in their centrifugal movement.[4)]

Strangely enough, this particular approach to the realm of images seems relevant to Rachel Harrison's project precisely because in her work movement is also, in a certain sense, arrested or suspended. Or, to be more precise, it comes across as arrested or suspended because it is unhinged from the type of narrative structures (associated with film but also with numerous other quasi-cinematic image-sequences) that seem to give animated images a goal and a reason, a sense of progress or direction, a teleology of sorts. The images—individually and as a sequence—are part of a production that is quite simply going nowhere. Animation is on, and in full force, but it does not activate any p a r t i c u l a r field of forces, such as, for instance, a distinct mythical universe. Despite the fact that each contributes to animating the others, every one of the weird and wonderful portrait-things chosen by Harrison is, in a sense, also returned to its own idiotic singularity, left standing there like a silent *menhir* (a secretive stone column with eyes), mobilizing nothing but the entirely indeterminate force of its own glory.

To ask what these images want, then, is to face the possibility that perhaps they want nothing at all, or nothing in particular. Except, of course, to stun and fascinate: to be allowed to "matter," to be taken into account, to be *seen*. And something in this scenario is of course reminiscent of the highly theatrical productions of rock, its quasi-ritualistic deployment of "looks" and "images" that revel in the crude, the incongruous, the over-sophisticated, and the plain stupid—in short, in the big *whatever*. More than anything, rock demonstrates the power of explicitly "social" or public images to mobilize around a core of emptiness or openness—that is, to mobilize beyond signification, in an open-ended project.

Whether embodied images or image-bodies, Rachel Harrison's sculptural work seems to hit a cultural nerve that may have its most explicit expression in the field of rock, but that is actually far more pervasive. Emphatically dressed, staged, and styled, appearing at once as complex artistic constructions and as living personae in public space, her sculptures might suggest a shift in the traditional understanding of "style" or "look" itself. Here, style no longer appears as an attribute to more general or substantial phenomena, but seems to emerge of its own accord, as a form of personhood or being, a "face" you encounter. And this existential approach to style may perhaps have some relation to a specific shift in the field of social and economic production: the fact that today both capital and mechanisms of social control seem to circulate around the so-called production of subjectivity—a production particularly invested in the sheer potentiality of open-ended self-becoming. The mechanisms at work in this form of production are most easily traceable in the realm of images, where ubiquitous practices of self-styling seem to express an infinite faith in the power of visual transformation. Here is, in fact, the point of attack of Harrison's work: to play off the social forces that give a wholly new significance to the old intuition about the independent life of images.

1) Dee Dee Ramone in: Michael Gramaglia and Jim Fields, *End of the Century: The Story of the Ramones* (Rhino, 2003), DVD.
2) A few lines from Scritti Politti's "Jacques Derrida" (1982): "I'm in love with Jacques Derrida / read a page and know what I need to / take apart my baby's heart / I'm in love."
3) W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 28–57.
4) Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2005).

Zurechtgemacht für Nirgendwo

INA BLOM

... Plateauschuhe und zwei Stunden für die Frisur und das war's dann auch! Wir schafften es vielleicht gerade bis zu Tommys Auto, das war Show genug, mehr kann doch keiner ... denn wo hätten wir danach noch hingehen sollen?
—Dee Dee Ramone[1)]

Wäre sie Malerin geworden, hätte sich niemand gross gekümmert. Die Malerei verdeckt Sünden aller Art. Sie ist heute, nachdem sie die bis zum Extrem getriebene Selbstreferenzialität überstanden hat – wie der 3:43 Minuten lange Rocksong –, ein offiziell sanktionierter Freiraum, wo alles geht. Nichtstuer, Propheten, Verrückte, Träumer, coole Typen, Mauerblümchen und eingebildete Narzissten jeder Schattierung, allesamt mit dem feinsten Geschmack, Geist und visuellen Verstand ausgestattet, tummeln sich dort, ohne sich rechtfertigen zu müssen. Es scheint fast, als würde die Mobilität des Gemäldes die Problematik von Ort und Raum aufheben, mitsamt dem damit verbundenen Verantwortungsgefühl.

INA BLOM ist Associate Professor am Institut für Philosophie, Klassik und Kunst- und Ideengeschichte der Universität Oslo sowie Kunstkritikerin und Kuratorin.

Im dreidimensionalen Raum wird die Sache schon ein bisschen komplizierter. Man muss Erklärungen abgeben, soziale Bande knüpfen, Pflichten wahrnehmen, Vereinbarungen respektieren. Jede Artikulation markiert einen Ort und jeder Ort zwingt zur Auseinandersetzung mit einer Politik des Raums wie auch mit dem spürbaren Einfluss der öffentlichen Sphäre. Letztere ist natürlich kein Ort, wo man tun und lassen kann, was man will, einfach so, ohne Angabe von Gründen: Sie ist eine Konstruktion, eine Negation des Raums, eine Intervention, eine Demonstration, eine Party, eine Archäologie institutioneller Formen, eine Übung im «ich sein» und eine Annäherung an das «du sein». Kein Wunder, dass die Arbeiten von Rachel Harrison so rätselhaft anmuten. Zum einen schwelgt die Künstlerin ungeniert im Hässlichen, Rohen, Komischen und im wahren Kitsch. Zum anderen lässt sich schwer bestimmen, auf welches Spiel mit dem Raum sie es eigentlich anlegt. Ihre dreidimensionalen Arbeiten, fast wie zum Trotz plastisch und voller Hinweise auf Konstruktionsstile aller Art, drohen ständig in eine reine Bildhaftigkeit zu kippen. Farbe und Textur lösen die Festigkeit der Skulptur auf, fragmentieren die Einheit der Gestalt, zerstreuen Ansätze zu Struktur oder System. Aufgeklebte Photographien, Notizen und heterogene Objekte lenken den Blick in Bahnen, die den Achsen und Richtungen der Konstruktion entgegenlaufen. Das Auge wird von komplexen und subtilen Maleffekten auf kleinste,

RACHEL HARRISON, CAR STEREO PARKWAY, 2005, installation view Transmission Gallery, Glasgow / Installationsansicht.

offenbar zufällige Details gelenkt. Die Assemblagen versprühen billige Wortspiele und ein Feuerwerk kultureller Querbezüge wie heisse Teaser, die einen tieferen Sinn versprechen – freilich nur den Ernsthaften und Leichtgläubigen. (Jene, die etwas für Titel übrig haben, die sich auf Claude Lévi-Strauss und Rainer Werner Fassbinder beziehen, sollten vielleicht einmal über die genaue Bedeutung des Songtitels «Jacques Derrida» der 80er-Jahre Post-Punk-Band Scritti Politti nachdenken, die für ihren Namen den italienischen Titel der politischen Schriften Antonio Gramscis, *Scritti Politici*, so verballhornt hat, dass er wie «tutti frutti» klingt.)[2)]

Wir haben es mit einer Mischung aus unverhohlener Dummheit und nonchalanter Raffinesse zu tun, die Harrisons Werke aussehen lässt wie Idealbilder des Alles-geht-Prinzips der Rockmusik, übertragen in den dreidimensionalen Raum. Aber man muss sich da schon präziser fassen. Denn die Alles-geht-Pose lebt in erster Linie vom leidenschaftlichen Hang zur Theatralik, vom sturen Beharren auf Dramaturgie, auf strategische Züge sowie von einer minutiös durchgeplanten Kostümierung – die alle ohne erkennbaren Anlass zum Einsatz kommen. Am Ende wird nichts anderes aktiviert als das Grundmotiv der unerklärlich dürftigen Macht des «Looks»: zurechtgemacht und fertig zum Ausgehen, aber, so scheint es, ohne eine Ahnung wohin.

Besonders stark tritt dieser beunruhigende Effekt bei zwei Werken in Erscheinung, die 2007 in Harrisons Ausstellung im Zürcher migros Museum für gegenwartskunst nebeneinander installiert waren. Wer sich TREES FOR THE FOREST (Bäume für den Wald, 2007) aus einer bestimmten Entfernung nähert, nimmt eine dichte Ansammlung von Objekten verschiedener Höhe und Breite wahr, bei denen es sich um Podeste oder Elementarformen handeln könnte. Das Werk schafft eine plastisch räumliche Situation, die sich mit einem Blick erfassen lässt, zugleich aber endlos verschlungene Wege zwischen den säulenartigen Blöcken freigibt.

Oder genauer gesagt einen solchen Eindruck würde man gewinnen, wenn die Pfeiler nicht bemalt worden wären. Prangen doch die meisten Podeste in einer gewagten Palette aus Gelb-, Orange- und Brauntönen, aufgelockert mit Rosa, Grün, Lindgrün und Violett – eine Zusammenstellung, die sich anlässt, als wären ein Meister des Kolorismus und ein radikaler Innenarchitekt einen kreativen Kompromiss eingegangen. Die dominierende Monochromie der Sockel wird durchbrochen von einem sorgfältig gewählten Register aus impulsiven Pinselstrichen, Farbtropfen, Punkten und Graffiti-Akzenten, aufgetragen mit der Konzentration und Präzision einer meisterlichen Hand, die der Künstlerin in beiden Disziplinen Ehre machen würde. Wie dem auch sei,

das Resultat ist auf jeden Fall eine völlige Umkehrung von all dem, was an dieser Akkumulation einfacher geometrischer Formen als «elementar» gelten könnte. Der plastische Raum wird in eine reich strukturierte, laufend changierende Maloberfläche verwandelt, die das Auge mit einer Intensität anregt, die weit über die üblicherweise mit der Skulptur des Minimalismus verbundene Idee des bewegten Körpers im Raum hinausgeht.

Doch all das ist nur Ouvertüre. Wer sich zwischen die Podeste begibt, wird Zeuge eines echten Spektakels. Wie sich herausstellt, dienen viele der bemalten Podeste als Wand, an der jeweils ein einziges Porträtbild hängt – ein Gemälde, umgeben von einer bemalten Fläche, die dem Bildniskopf eine Art Körper verleiht. Die Porträtgalerie, gefunden bei Trödlern und auf Flohmärkten, ist das Werk anonymer Künstler verschiedenster Schulen und Stilrichtungen. Versammelt ist das übliche Personal: Frauen mit Hüten und Männer mit Brillen, Pfeifen und Bärten, in deren Zügen sich melancholische Besinnlichkeit, einladende Offenheit, Scheu und Wagemut, Schönheit und Hässlichkeit spiegeln. Hinzu kommen Katzen, Tiger, Affen, Clowns, E. T. und ein Kopfbild der Venus von Botticelli, kopiert à la Cocteau. Jedes einzelne dieser verschmähten Porträts, gerettet aus den Abfallbergen der überproduktiven Kunstindustrie, sieht nicht bloss gut aus, sondern nachgerade bildschön: Harrison gibt ihnen erneut die Chance, sich von ihrer besten Seite zu zeigen, und die nutzen sie auch, nicht zuletzt dank der gemalten und strukturierten Hintergründe, die ihre Vorzüge strahlen lassen. Die Bildnisse erwachen zu neuem Leben wie die farblosen Kandidaten in der Reality-Show «Extreme Makeover».

Diese Lebendigkeit ist, scheint es, der Punkt. Michael Fried meinte, in den angeblich neutralen *Primary Structures* der minimalistischen Skulptur eine anthropomorphe Präsenz entdecken zu können. Harrison konfrontiert uns indessen mit einer Installation, die so ausdrücklich und augenfällig theatralisch ist, dass wir versucht sind, in Frieds Intuitionen die Selbstvergiftung eines überreizten Geistes zu sehen. Denn diese Porträts sind nicht nur so lebendig, wie Porträts überhaupt sein können: Sie bilden auf ihren Podest-Körpern ein Schauspielerensemble, das unsere Aufmerksamkeit, Bewegung und Neugier fesselt und uns in einen dichten Wald vielsagender Blicke lockt, von denen jeder mit seiner eigenen Bedeutung beladen ist und uns in einer spezifischen «Situation» verfängt. Wohin man blickt, überall ruft und winkt es uns herbei, befehlend und ermahnend, ein ständiges «schau mich an» und «wende dich dorthin». Ein Bühnen-Feld, wo jede Geste einer genau abgezirkelten Choreographie zu gehorchen scheint. Zwischen den Podesten folgt man nicht dem Kontinuum der plastischen Formen, sondern wird vielmehr durch eine Serie inszenierter visueller Ereignisse geleitet. Derselben Logik der Theatralik oder Show ist es auch zuzuschreiben, dass man recht unvermittelt einer Anzahl rarer Requisiten gegenübersteht: ein grünes Babytelefon, ein Stapel CD-Hüllen (hellblau, grün, schwarz und gelb), eine weiss-gelbe Ananasdose, ein paar Zeitschriften, eine weisse Einkaufstüte mit der Aufschrift «thank you thank you thank you» in zarten roten Lettern.

Das Auge des Betrachters als Reaktion auf die Bewegungen einer Truppe kostümierter Bild-Schauspieler aktivieren; eine Dramaturgie von Gesten und Blicken im Mikrokosmos einer virtuos entworfenen Bildwelt inszenieren – Akte wie diese evozieren Themen oder Denkweisen, die nicht so recht harmonieren wollen mit den Konzepten, die vom Gros der zeitgenössischen Kunst und Kunstkritik als produktiv eingeschätzt werden. Die Frage der theatralischen Präsenz oder Vitalität der Bilder wird entweder vermieden oder verschrien, bringt man sie doch – nicht zu Unrecht – mit den archaischen Praktiken des Animismus und Fetischismus in Zusammenhang, mit der Kraft des Bildes, Zauber auszuüben und anstössige Verhaltensweisen zu provozieren. Sowohl die Kritik der Warengesellschaft als auch die Kritik der Gesellschaft des Spektakels assoziieren diese Kraft des Bildes mit irrationalen Zwängen oder zügellosen Leidenschaften. Guy Debord im Besonderen stellt sich die heutige Bild-Welt offenbar als Schauspiel vor, das sein Publikum derart in Bann schlägt, dass die Sphäre der «realen» sozialen Beziehungen ausgeblendet wird. W. J. T. Mitchell zählt zu den wenigen Theoretikern, die von einer anderen Seite an dieses Problem herangegangen sind. Vielleicht sollten wir, schlägt er vor, weniger darauf achten, wie Bilder auf

uns w i r k e n , und uns stattdessen die Frage stellen, was Bilder eigentlich w o l l e n .[3] Indem wir Wunsch und Verlangen als inhärente Qualitäten des Bildes akzeptieren, tragen wir der Tatsache Rechnung, dass die ihm zugeschriebene mythische Kraft im Grunde aus uns selbst entspringt, als Resultat unseres systematischen Aufbaus von Vorurteilen. Wichtiger noch, wir beginnen dadurch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass Bilder in der Tat eigene Ziele verfolgen, die sich klar und deutlich von den Wünschen unterscheiden, die w i r auf s i e projizieren. In dieser Argumentation mitgedacht ist die Vorstellung, dass Bilder autonome Lebensformen darstellen, wenn auch nicht im streng biologischen Sinn: Nicht ohne Grund verbindet die menschliche Kultur seit Jahrtausenden das Bild mit den Phänomenen Leben und Lebenskraft, über die mimetische Nachahmung des Lebens hinaus.

Somit stellt sich die Frage, was Harrisons körperhafte Bilder wirklich wollen. Es wäre anmassend, umgehend eine schlüssige Antwort zu erwarten, aber man kann doch zumindest den Versuch einer Annäherung unternehmen, selbst wenn dieser wieder nicht über die Projektion hinauskommt. Zum Glück wird der Topos der Beweglichkeit und Bewegkraft der Bilder in jenem Werk, das in der Zürcher Ausstellung neben TREES FOR THE FOREST zu sehen war, noch stringenter behandelt. VOYAGE OF THE BEAGLE (Die Fahrt der Beagle, 2007) ist eine umfangreiche Serie von Photographien, die Objekte porträtartig festhalten. Sie präsentieren innerhalb des Bildrahmens ein «Gesicht» und beschreiben zugleich plastische «Körper», wenngleich nur mittels dessen, was sich ausserhalb des Rahmens befindet. Puppen, Stofftiere, Schaufensterpuppen, prähistorische Menhire, auf andere Dinge geklebte Photographien, Statuen aus gestutzten Bäumen, Masken, Spielzeug, Objekte, Figuren aus Vergnügungsparks und Dio-ramen sowie Skulpturen und Statuetten aus nah und fern, alt und modern – sie alle treten als Charaktere vor die Kamera. Dies gilt sogar für jene Motive, die eindeutig unbelebt sind und weder Mensch noch Tier nachahmen (Steine, seltsame Leuchten oder abstrakte Plastiken). Die Serie, gehängt in einer ungebrochenen Sequenz wie Einzelbilder einer Filmrolle, spielt mit visuellen Analogien. Formale Ähnlichkeiten zwischen Details von ansonsten völlig verschiedenen Objekten erzeugen eine Kette von Einflüssen, die sogar dem belanglosesten D i n g Leben und Ausdruck einhaucht. Man könnte die ganze Suite als fortlaufende expressive Bewegung auffassen, in der jedes Element einen markanten «Look» vorführt und jeder «Look» den nächsten ankündigt, wie auf dem Laufsteg einer Modeschau.

Animation und Animismus sind in diesem Werk nicht voneinander zu trennen. Der hier gezeigte Umgang mit der Animation ist wohl am engsten mit dem Bilderatlas *Mnemosyne* des Kunsthistorikers Aby Warburg verwandt, dessen ausserordentliches Gespür für das Leben der Bilder in einem Forschungsprojekt kulminierte, das Bilder aus verschiedenen kulturellen und geschichtlichen Quellen so anordnete, dass deren Gestik, Pathos und Animus klar hervortraten. Im Gegensatz zu der etwas später einsetzenden ikonographischen Tradition fasste Warburg Bilder nicht primär als Einheiten der Signifikation auf, sondern als Elemente in einer wesentlich ritualistischen Auseinandersetzung mit der Welt, als Spuren oder Anzeichen des Versuchs, die unergründlichen Naturkräfte zu zähmen und die sozialen Beziehungen wiederherzustellen oder neu zu knüpfen. Bilder waren zugleich Symptome und unabhängige Entitäten in einem Projekt des Werdens, nicht so sehr Formen als Kräfte, die sogar noch den modernen Kunsthistoriker in ihren Sog zogen.[4]

Auffallenderweise ist diese spezifische Sicht der Bilderwelt nicht ohne Parallelen zu Harrisons Projekt, vielleicht gerade deshalb, weil auch dort die Bewegung gleichsam angehalten oder aufgehoben wird. Oder besser gesagt, angehalten oder aufgehoben wirkt, da sie abgekoppelt ist von den narrativen Strukturen jener Art, die bewegten Bildern Ziel und Zweck geben, den Eindruck einer Entwicklung oder Richtung, eine Teleologie (und vor allem im Film anzutreffen sind, aber auch in anderen filmähnlichen Bildserien). Die Bilder – einzeln oder als Sequenz – sind Teil einer Show, die eindeutig keinem roten Faden folgt. Die Animation läuft auf vollen Touren, aber sie aktiviert nicht irgendein k o n k r e t e s Kraftfeld, wie zum Beispiel den Wirkkreis eines Mythos. Obgleich sich die eigenartigen und

RACHEL HARRISON, INDIGENOUS PARTS 3, 2003, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, sheetrock, plexiglass, birthday candles, rubber gloves, video monitors, speakers, ant video, auction video, dimensions variable, installation view Venice Biennial / EINHEIMISCHE BESTANDTEILE, Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Spachtelmasse, Plexiglas, Geburtstagskerzen, Gummihandschuhe, Video-Monitore, Lautsprecher, Ameisen-Video, Auktions-Video, Masse variabel, Installationsansicht Biennale Venedig.

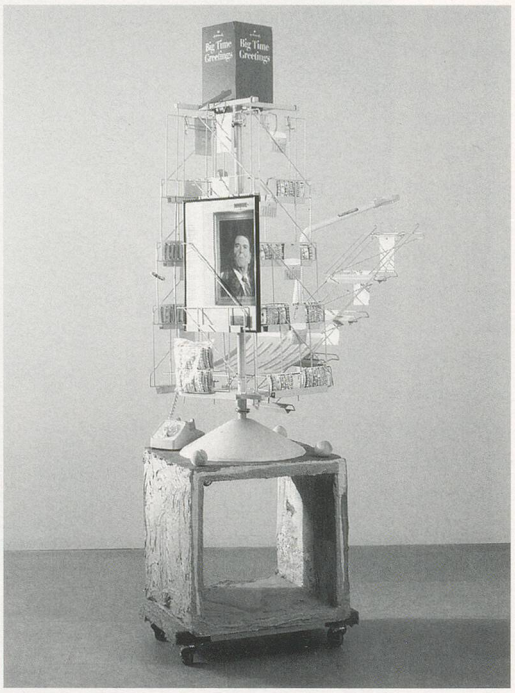
wunderbaren Porträt-Objekte in Harrisons Auswahl gegenseitig animieren, wird jedes für sich wieder in seine eigene idiotische Singularität zurückgeworfen und steht dort wie ein stummer Menhir (eine verschwiegene Steinsäule mit Augen), nichts anderes in Bewegung setzend als die völlig immensurable Kraft seiner eigenen Herrlichkeit.

Die Frage nach dem Wollen dieser Bilder konfrontiert uns mit der Möglichkeit, dass sie unter Umständen gar nichts wollen, oder nichts Bestimmtes. Ausser natürlich uns zu verblüffen und zu faszinieren: Sie wollen, dass man ihnen die Chance gibt, etwas zu bedeuten, beachtet und gesehen zu werden. Die ganze Konstellation hat unleugbar etwas, das an die überspitzte Theatralik von Rockshows erinnert, an deren ritualisierten Einsatz von Looks und Bildern, die im Rohen, Ungereimten, Überfeinerten und schlicht Blöden schwelgen – kurz, im grossen «Alles geht». In der Rockmusik zeigt sich deutlicher als anderswo die Fähigkeit explizit «sozialer» oder öffentlicher Bilder, sich um einen Kern der Leere oder Offenheit zu konzentrieren – das heisst jenseits der Signifikation, in einem offenen Projekt.

Sei es als verkörperte Bilder oder als Bildkörper, Harrisons Skulpturen treffen den Nerv unserer Kultur, deren wohl unmittelbarster Ausdruck die Rockmusik ist, obwohl sich ihr Formenreichtum damit bei Weitem nicht erschöpft. Diese Werke, extravagant kostümiert, inszeniert und gestylt in ihrer Doppelrolle als komplexe künstlerische Konstruktionen und lebende Personen im öffentlichen Raum, verlangen womöglich ein neues Verständnis der Begriffe «Stil» und «Look». Anstatt wie bisher eher allgemeine, grundlegende Phänomene zu bezeichnen, scheint «Stil» bei Harrison eine Eigenwertigkeit zu gewinnen, als Form der Personalität oder des Seins, ein «Gesicht», das uns entgegenblickt. Es ist denkbar, dass dieser existenzielle Stilansatz mit einer spezifischen Entwicklung im Bereich der sozialen und ökonomischen Produktion korrespondiert: zur Tatsache nämlich, dass sowohl das Kapital als auch die sozialen Kontrollmechanismen heute um die sogenannte Produktion der Subjektivität zirkulieren, die vornehmlich das reine Potenzial einer undeterminierten Selbstwerdung auszuschöpfen sucht. Die im Rahmen dieser Produktionsweise ablaufenden Prozesse lassen sich am besten im Reich der Bilder nachvollziehen, wo allgegenwärtige Praktiken der Selbststilisierung ein anscheinend unerschöpfliches Vertrauen in die Macht der visuellen Transformation bezeugen. Genau hier liegt der Angriffspunkt, den Rachel Harrison für ihre Kunst gewählt hat: ein Spiel zu treiben, das sich jener sozialen Kräfte bedient, die der alten Intuition vom unabhängigen Leben der Bilder eine grundlegend neue Bedeutung verleihen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Dee Dee Ramone, in *End of the Century: The Story of the Ramones*, Dokumentarfilm von Michael Gramaglia und Jim Fields, 2003.
2) Einige Zeilen aus «Jacques Derrida» (1982) von Scritti Politti: «I'm in love with Jacques Derrida / read a page and know what I need to / take apart my baby's heart / I'm in love».
3) W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), S. 28–57.
4) Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2005).



RACHEL HARRISON, NICE RACK, 2006, mixed media, 99 x 63 x 28" / HÜBSCHES GESTELL, verschiedene Materialien, 251,5 x 160 x 71,1 cm.