

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 : mind the gap = unüberbrückbare Kluft?

Autor: Baker, George / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680138>

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: 03.04.2026

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

 GEORGE BAKER

MIND THE GAP

That night I was eating chicken out of a bucket that my dad brought home. It wasn't a Kentucky Fried Chicken bucket either. It said "Deli Chicken" on the outside. I was eating it, and I put the mask on and then the bucket on my head. I went to the mirror. I just said "Buckethead. That's Buckethead right there." It was just one of those things. After that, I wanted to be that thing all the time.

Cited as a lonely exergue on the last page of a Rachel Harrison exhibition catalog produced in 2002, the guitarist Buckethead's words seemed to predict the future course of Harrison's art.¹ For her sculpture did not yet then but has since come to consist of a series of sculptural objects masquerading as people and, in the process, wearing sunglasses and wigs and Halloween disguises replete with objects perched atop their heads ranging from Slimfast cans to stuffed chickens (but not, alas, Kentucky Fried).² It is as if Buckethead's origin story has become Rachel Harrison's sculptural mantra.

What is this Buckethead principle of sculpture? Should we attend to the story's conversion of a person into a thing, of subjectivity attained by assimilating oneself to the status of an object, just as in Harrison's recent sculptures, where objects seem to be treated suddenly as people? Should we focus on

GEORGE BAKER teaches modern and contemporary art at UCLA and is the author of *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris* (The MIT Press, 2007).

the story's fixation on eating and its remainders, on food becoming the launching ground for a kind of excess, a new identity? Is the point of Buckethead's mirror recognition the connection of this new identity not just to objects but to names, a kind of sculptural nominalism? Should we then fixate on the connotation that "Buckethead" calls up in English, a word that seems to be ecstatically chosen by its wearer but which really just means "dumb"? In this vein, is Buckethead with his long curly locks offered up by Harrison not just as an analog for her sculptural objects, but as a stand-in for her authorial persona, an alter-ego *à la* Rose Sélavy (but in this case evidently an alter-ego squared)? And, with this, given the *Texas Chain Saw Massacre* (1974) or *Friday the 13th* (1980) trappings of Buckethead's garb, have we entered into a self-reflexive acknowledgement by Harrison of the condition of psychosis that Benjamin Buchloh has recently claimed for all sculptural production in the present?

Given, Buchloh writes, the "terror that emerges from both the universal equivalence and exchangeability of all objects and materials and the simultaneous impossibility of imbuing any transgressive definition of sculpture with priorities or criteria of selection," the subject today succumbs to "the totalitarian order of objects" and the sculptor is pushed "to the brink of psychosis." He concludes: "Since total submission to the terror of consumption is indeed the governing stratum of collective object-relations,

Rachel Harrison

RACHEL HARRISON, MARILYN WITH WALL, 2004,
sheetrock, aluminum studs, C-print, 136 x 120 x 50" /
MARILYN MIT WAND, Gipsplatten, Aluminium-Stäbe,
C-Print, 345,4 x 120 x 50 cm.



that psychotic state may well become the only position and practice the sculptor of the future can articulate."³⁾

Defined as the foreclosure of the paternal function or the withdrawal of all *cathexis* from external objects, psychosis seems both right and wrong as a description of the affect of Harrison's sculpture (and Buckethead's mirror stage). No more Daddy, perhaps; but *cathexis* in (and attachment to) objects, consumption (like girls) gone wild, the over-valuation of external reality, and objects used beyond their bounds: this seems closer to the heart of Harrison's practice than the terror of psychotic negation. John Kelsey has recently called Harrison's sculptures "complexes," punning on the familiar term for Robert Rauschenberg's "Combines."⁴⁾ Complexes seem to suggest neurosis instead of psychosis. They also suggest, for Freud, relational knots through which we all supposedly pass, the building (or unbuilding) blocks of subjectivity: Oedipus complex, Electra complex, castration complex.

The most neurotic sculptural project in the history of the medium would have to be Salvador Dalí and Brassai's photo-essay *Involuntary Sculptures* (1933). Here, a series of found objects that can barely be called objects—detritus such as stale bread, ripped and rolled bus tickets, a used bar of soap, spilled toothpaste—are nominated as sculpture through the newly universal conditions of neurotic manipulation, the compulsive washing of hands, the frenzied brushing of teeth, the nervous twitching, tearing, and jingling of objects in pockets. Dalí is not an artist that we hear much about in histories of sculpture, but since he did like to place food on his head, and on the heads of his sculptures, we will, like Buckethead, consider him here. Think of his deployment of the Surrealist *objet trouvé* in his OBJECT OF SYMBOLIC FUNCTION (1931), a bright red leather woman's pump, to which Dalí attached a pornographic photograph, a glass of milk, and his collection of decorated sugar cubes, adorned with drawings of more shoes or repulsive tangles of pubic hair. All of Harrison's sculptural tricks seem predicted here: her coy use of Day-Glo colors, her sly hanging of photographs on objects, her earnest collections of food stuff, her random aesthetic of

attachment and juxtaposition. Indeed, all of the major sculptural innovations of Surrealism are reactivated in Harrison's work to date: sculpture-as-found-object, sculpture-as-collection, sculpture-as-labyrinth, as in Harrison's PERTH AMBOY (2001), sculpture-as-mannequin or sculpture-as-mask (the Surrealists' 1938 International Exhibition, Harrison's "if i did it," 2007), sculpture-as-enigma (the wrapped objects of Man Ray, or of Harrison's PASQUALE PAOLI, 2007), sculpture-as-*informe* (Dalí's "psycho-atmospheric-an-amorphic objects," Harrison's polystyrene, cement, and papier-mâché blobs), sculpture-as-furniture or sculpture-as-design-object, sculpture-as-packaging, sculpture-as-photograph, sculpture-as-totem or sculpture-as-fetish, sculpture-as-base.⁵⁾

This sputtering list of sculpture becoming so many other things and activities, of a Surrealist "sculpture-as," was the very logic of the Dalí and Brassai neurotic objects. For just as important as the automatist mode of production of the *Involuntary Sculptures* was their condition as props for desire, their transformation from one thing into another—from everyday objects into almost living things—their bridging of the gap between object and subject. The *Involuntary Sculptures* were objects kept close to the body, to its maintenance and its sustenance, to its habits and hands. And in the process they were literally "rubbed" by this closeness, to the point that each object almost disappears and yet paradoxically takes on the condition of the body's "life": bread becomes a breast, toothpaste imitates a molar, tickets swirl into phallic erections, or tear symmetrically into labial folds, soap floats like a constipated child's pathetic turd.

Sculpture as a series of props for desire bridges the gap between object and subject. But in bridging this gap, props also move sculpture away from sculpture, one of Dalí's overriding concerns. Props move sculpture literally away from the traditional model of sculpture as analog for the vertical human body, and instead trace the pathways of so many objects that migrate off from the body, fall from it, lean up against it, or touch it, but also extend that body—and thus extend sculpture—into the world. This seems to be the very point of those experiments that Dalí would perform in the 1930s with what he called

"being-objects," placing shoes or sticks upon his veiled or draped head, holding fishes while perched upon or lying beneath Louis XIV tables: an exfoliation of objects from the body, and a parallel conversion of the body into an object. Sculpture here, indeed, is no longer an analog for the human body (everything has become bodily, and the body has been evacuated); in Surrealism, sculpture became instead a model of subjectivity.

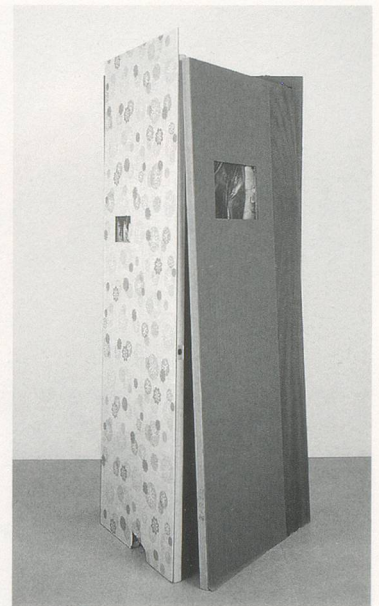
Propping, we could say, is the form that this modeling of subjective construction took within Surrealism; propping, we could also say, is the Buckethead principle of sculpture. It is an additive principle, a form of sculpture's extension. It is also a form of dialogue, between subject and object, identity and world, each taking on the other's characteristics in a scene not of mirrored duplication but mutual alteration. We see props everywhere in Rachel Harrison's sculptural projects. There are prop pieces like *MIND THE GAP* (1996); propped architectural fragments like *SPHINX* (2002), *CINDY* (2004), or *MARILYN WITH WALL* (2004); propped objects, leaning photographs, an entire sculpture perched upon a base of weight-lifting magazines. And everywhere too in Harrison's work, sculpture seems contemplated as a model of subjectivity. The exhibition "if i did it" makes this aspect of Harrison's work increasingly inescapable, with its focus on strangely failed male hero-subjects like Rainer Werner Fassbinder, Amerigo Vespucci, Tiger Woods, and Al Gore, but it was already the province of Harrison's earlier focus in her works on the subjectivity of "wounded" celebrity—Elizabeth Taylor, Michael Jackson, Marlon Brando. Indeed, long before the "being-objects" of "if i did it" and its mannequins, Harrison's sculptures always seemed uncannily alive. Salsa cans stared at paintings. Photographs were hung on sculptural surfaces at the level of the human face, like Marlon Brando in *THE HONEY COLLECTOR* (2002), as if the sculpture were as sentient as the troupe of staring plastic bears—packaging for different brands of honey—grouped on the sculpture's nether side. And in Harrison's recent photographic series, *VOYAGE OF THE BEAGLE* (2007), all of her collected objects stare back at us, slightly comical, a little abject, like so many faces, like so many living things.⁶ They are gazing enigmas

that also evoke so many returns, in fact, to the auratic space of the mother-child dyad. That moment can be seen as privileged and auratic, of course, for it was the moment when the subject-object split itself and was confronted for the first time, when objects themselves were born—but only at a moment of loss, the separation opened up by the mother's movement away from the infant, the institution of an unbridgeable gap. In *VOYAGE OF THE BEAGLE*, Harrison seems to set out in search of something like the origins of sculpture. What she finds as well are the origins of subjectivity.

This last point forces us to consider whether there is a deeper understanding of propping as a sculptural principle, a Buckethead principle, operating in Rachel Harrison's art. Propping may be a structural necessity in certain sculptural objects, but it is also a term of deep importance for Freud and for psychoanalysis. In English translations of Freud, we speak of "propping" as *anaclysis*, a Greek term chosen to translate the German *Anlehnung*, meaning "to rest upon, to lean on." *Anaclysis* refers to the fact that, for Freud, the sexual instinct had a "tight relationship" to certain bodily functions, or self-preservative drives. Hunger for instance: the baby's experience at the breast begins out of a drive of self-preservation, but it also involves an excess, a residue, a supplement. It produces not only satisfaction (of hunger), but also pleasure, physical pleasure: the warmth of the milk in the throat, the stimulation of the lips. The mouth now becomes an erogenous zone (to be dedicated later in life variously not just to eating, but to kissing and sucking, perhaps to smoking, drinking, and drugs).

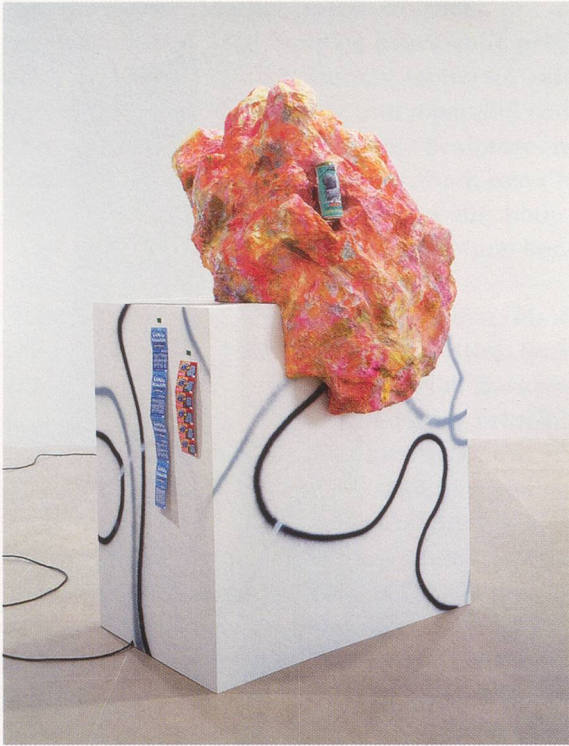
Think, in Harrison's work, of all the sculptures that begin with the scenario of eating and of food, not just as a reference to a sculpture of consumption, but of the split scenario of sculptural *anaclysis*. Think of the drinking straws piled high in *PERTH AMBOY*, of the cans of peas, olives, and salsa, of the packaged honey, barbecued beans, and Slimfast, an apple with a bite taken out of it, some plastic grapes, a can of lemonade. Think of Harrison's concerted mixture of mediums—of sculpture and painting, of sculpture and photography—not as a post-medium assertion announcing a generalized indistinction of form, but

of a propping of one form upon another, one medium locating its possibilities for continuance in another, in excess of the other. Think of all the support structures that Harrison deploys as the armature for a sculpture of propping: stools, tripods, shelves, and tables; niches, grottos, and drawers. Think of the bodily references of Harrison's work, which focus not just on the oral but also on the anal (if not the excremental), like MIND THE GAP with its embedded photographs focusing in progressively on a passerby's posterior. (Just like orality, the "anal zone" was one of the great sites for Freud's theory of anaclisis, a place of endless possibility for the propping of subjectivity and desire upon the foundation of the bodily.) Think of the linked aesthetic experiences of Harrison's sculpture, of its concerted amalgam of abstraction and representation, of image and object. Think, finally, of the possibilities for a sculp-



RACHEL HARRISON, MIND THE GAP, 1996,
wood doors, photographs, decorative veneers,
formica, papier-mâché, acrylic, 82 x 42 x 36" /
VORSICHT SPALT, Holztüren, Furniere, Laminat,
Papiermaché, Acryl, 208,3 x 106,7 x 91,4 cm.





RACHEL HARRISON, *TIGER WOODS*, 2006, wood, chicken wire, polystyrene, cement, Parex, acrylic, spray paint, video monitor, DVD player, NYC marathon video, artificial apple, sewing pins, lottery tickets, Arnold Palmer Arizona Lite Half & Half Green Tea Lemonade can, 79 x 48 x 43" / Holz, Draht, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Sprühfarbe, Videomonitor, DVD-Spieler, Video des New-York-Marathons, künstlicher Apfel, Nähadeln, Lotterielose, Limonaden-Büchse, 200,7 x 121,9 x 109,2 cm.

ture that extends not just from other mediums, like photography, but can prop itself upon entirely other social spaces, other social systems—the commodity and shopping, costumes and celebrity, even politics, even history.

With this, we understand that sculpture as a Buckhead principle, sculpture as an *anaclitic* object, will be a sculpture of excess. It will be a sculpture not of psychotic negation, but of promiscuous relation, what psychoanalysis might even call “polymorphous perversity.” *Anaclisis* also helps us to characterize other object experiences raised by Harrison’s work:

that such sculpture will be, literally, a “leaning sculpture,” a medium that we might imagine as tired, old, perhaps in need of help, even of rest, like a senior citizen hobbling along with a banged-up walker. But such sculpture will also be, in every sense of the term, a “support structure”—a sculpture holding up other objects, other forms, a sculpture of attachment, of juxtaposition, of connection. Propping, here, can be taken as both confession and as conceit, strength emerging from a condition of utter weakness: infinite construction, infinite excess. Sculpture—in our time, in Rachel Harrison’s work—has become an *anaclitic* form.

1) Rachel Harrison (Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2002), p. 64.

2) I have written about a similar sculptural masquerade in the recent work of Tom Burr, see “The Other Side of the Wall,” *October* 120 (Spring 2007), pp. 106–137.

3) Benjamin H. D. Buchloh, “All Things Being Equal,” *Artforum* (November 2005), p. 224. Buchloh’s essay concerns the recent work of Isa Genzken, who would seem a major precursor of Harrison’s sculptural forms and tactics. I would argue that this morphological similarity, however, masks an immense divide that separates the implications of Genzken’s and Harrison’s bodies of work.

4) John Kelsey, “Sculpture in an Abandoned Field,” *Rachel Harrison: if i did it* (Zurich: JRP Ringier, 2007), p. 120.

5) One could continue, perhaps, and contemplate the manner in which almost all of the formats and tactics of avant-garde sculpture more generally are reactivated in Harrison’s projects, from the readymade to the Constructivist object, assemblage to Anthony Caro, painted relief to architectural fragment, scatter piece to *scatole personali*, wreaking havoc on any account of these precedents as a form of source-finding. Rather, we deal, I think, with something like what psychoanalysis calls “remembering, repeating, and working-through” less found sources than lost objects. It is interesting however to think of the fact that, for a long time, Surrealism was thought to have contributed absolutely nothing to the history of sculptural form. When it was reclaimed, this occurred first in the context of Minimalism’s literalist sensibility (which revalued Giacometti’s real movements and objects inserted into real spaces), and then more recently, as the origin point for a counter-sculpture of the part object. Neither of these earlier reclamations of Surrealism for sculpture seems any longer to be Harrison’s own.

6) Another parallel can be forged here between Harrison’s work and Surrealist concerns, Dalí and Brassai’s illustrations of Art Nouveau architectural details for Dalí’s 1933 *Minotaure* essay, “De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture moderne style.” “Have you seen the entrance to the Paris metro before?” Dalí asks. “Eat me!” an architectural detail cries out. “Me too,” another answers.

GEORGE BAKER

UNÜBERBRÜCKBARE KLUF?

An dem Abend ass ich Hähnchen aus einem Pappbeimer, den mein Vater mit nach Hause gebracht hatte. Es war kein Bucket von Kentucky Fried Chicken; «Deli Chicken» stand darauf. Ich ass und setzte mir die Maske und anschliessend den KFC-Bucket auf den Kopf. Ich ging zum Spiegel. Ich sagte einfach: «Buckethead. Das da ist Buckethead.» Es war einfach so eine Sache. Danach wollte ich immerzu diese Sache sein.

Diese Worte des Gitarristen Buckethead, die auf der letzten Seite des Kataloges zu einer Ausstellung von Rachel Harrison aus dem Jahr 2002 als einsames Postskriptum angeführt sind, schienen vorherzusagen, in welche Richtung die Kunst Rachel Harrisons in Zukunft gehen sollte.¹⁾ Denn ihr plastisches Werk bestand damals noch nicht aus einer Reihe von plastischen Objekten, die sich als Menschen ausgeben und dabei Sonnenbrillen und Perücken tragen sowie Halloween-Kostüme samt aufgesetzter Objekte, von Slimfast-Dosen bis hin zu ausgestopften Hühnern (nur leider kein Huhn à la Kentucky Fried Chicken).²⁾ Die Ursprungs-Szene von Buckethead ist gleichsam zu Rachel Harrisons plastischem Mantra avanciert.

GEORGE BAKER lehrt moderne und zeitgenössische Kunst an der University of California in Los Angeles und ist Autor des 2007 bei der MIT Press erschienenen Bandes *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*.



Worin besteht dieses Buckethead-Prinzip der Plastik? Worauf sollen wir bei der Erzählung das Hauptgewicht legen: auf die Umwandlung einer Person in eine Sache, auf die durch Anverwandlung eines Objektstatus erlangte Subjektivität, wie bei den neueren plastischen Arbeiten, wo Gegenstände scheinbar wie Menschen aufgefasst werden? Auf die Fixierung der Erzählung auf Essen und dessen Überreste, darauf, dass Essen zum Ausgangspunkt für eine Art von Exzess, für eine neue Identität wird? Geht es bei Bucketheads Spiegelerkenntnis um die Beziehung dieser neuen Identität nicht nur zu Objekten, sondern zu Namen, also um eine Art von plastischem



Nominalismus? Sollte demnach insbesondere die Konnotation des englischen Wortes «Buckethead» in den Blick genommen werden, eine Bezeichnung, die von ihrem Träger offenbar voller Verzückung gewählt wurde, die aber tatsächlich einfach nur «Hohlkopf» bedeutet? Wird Buckethead mit seinem langen lockigen Haar in diesem Sinn von Harrison nicht nur als Entsprechung zu ihren plastischen Objekten aufgeboten, sondern auch als Double für ihre eigene auktoriale Rolle, als ein Alter Ego à la Rose Sélavy (ein in diesem Fall allerdings offensichtlich eher unzugängliches Alter Ego)? Und sind wir damit – angesichts der an Horrorfilme wie *Texas Chain Saw Massacre* (1974) oder *Friday the 13th* (1980) gemahnenden Insignien von Bucketheads Kostümierung – zu einer reflexiven Anerkennung jenes psychotischen Zustandes gelangt, den Benjamin Buchloh kürzlich für das plastische Schaffen der Gegenwart schlechthin postuliert hat?

Angesichts des Terrors, der laut Buchloh «sowohl der allumfassenden Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit der Objekte und Materialien entspringt als auch der gleichzeitigen Unmöglichkeit, in jeden erweiterten Begriff der Plastik Prioritäten oder Auswahlkriterien hineinzutragen», unterliegt das Subjekt heute «der totalitären Ordnung der Objekte» und der Plastiker wird «an den Rand der Psychose» getrieben. «Da die totale Unterwerfung unter den Terror des Konsums», so Buchlohs Fazit, «tatsächlich die dominierende Ebene der kollektiven Objektbeziehungen ist, kann dieser psychotische Zustand durchaus zur einzigen für den plastischen Künstler in Zukunft artikulierbaren Position und Praxis werden.»³⁾

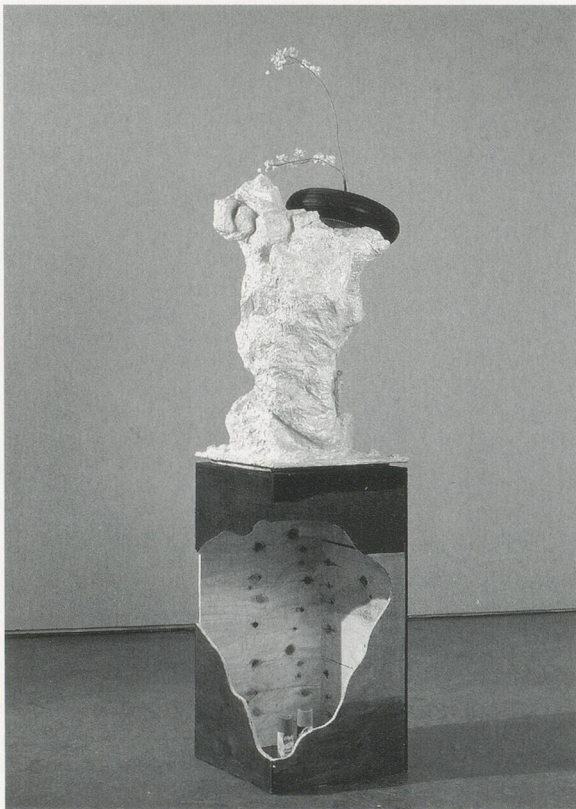
Der Begriff der Psychose, der als Wegfall der väterlichen Funktion oder als Entzug jeglicher Besetzung (Kathexis) von äusserlichen Objekten definiert

wird, erscheint als Beschreibung des Affekts der Plastik Harrisons (und des bucketheadschen Spiegelstadiums) zugleich treffend und verfehlt. Kein Papi mehr, mag sein; aber die Besetzung von Objekten (und unsere Bindung an sie), Konsum, der (wie Mädchen) ausser Rand und Band geraten ist, die Überbewertung der äusseren Wirklichkeit und die Zweckentfremdung von Gegenständen: Dies scheint dem Kern der künstlerischen Praxis Harrisons näherzukommen als der Terror der psychotischen Negation. John Kelsey hat Harrisons Plastiken in Anspielung auf den von Robert Rauschenberg bekanntlich verwendeten Begriff des *Combine* als «Komplexe» bezeichnet.⁴⁾ Der Begriff «Komplex» lässt eher an eine Neurose als an eine Psychose denken. Bei Freud verweist er zudem auf Beziehungsknoten, die wir alle angeblich durchlaufen müssen, die Elemente des Auf- und Abbaus der Subjektivität – Ödipuskomplex, Elektrakomplex, Kastrationskomplex.

Das wohl neurotischste Projekt in der Geschichte der Plastik dürfte die Photoserie *Sculptures Involontaires* (Unfreiwillige Skulpturen 1933) von Salvador Dalí und Brassäi sein. Eine Reihe von Fundgegenständen, die die Bezeichnung «Gegenstand» kaum verdienen – Überreste wie altes Brot, zerrissene und zusammengerollte Busfahrtscheine, ein benutztes Stück Seife, ausgelaufene Zahnpasta – werden kraft der neuerdings universellen Bedingungen der neurotischen Manipulation (das zwanghafte Händewaschen, das fanatische Zähneputzen, das nervöse Zupfen an, Zerreißen von und Klimpern mit Objekten in Hosen- oder Manteltaschen) zur Plastik erhoben. Dalí ist kein Künstler, über den wir in der Geschichte der Plastik viel zu hören bekommen, aber da er sich tatsächlich gerne Speisen auf den Kopf und auf die Köpfe seiner Skulpturen legte, werden wir ihn, wie Buckethead, hier berücksichtigen. Man denke daran, wie er das surrealistische *objet trouvé* einsetzte bei seinem OBJEKT MIT SYMBOLISCHER FUNKTION (1931), einem Damenschuh aus leuchtend rotem Leder, den Dalí mit einem pornographischen Photo, einem Glas Milch und verzierten Zuckerwürfeln versah, geschmückt mit Zeichnungen weiterer Schuhe oder ekelerregenden Schamhaarbüscheln. Die Kniffe und Kunstgriffe der Plastik Harrisons sind hier, so scheint es, allesamt vorweggenommen: ihr verhal-

RACHEL HARRISON, *I'M WITH STUPID*, 2007,
mixed media, 65 x 31 x 24" / ICH MIT DUMMKOPF,
verschiedene Materialien, 165,1 x 78,7 x 61 cm.

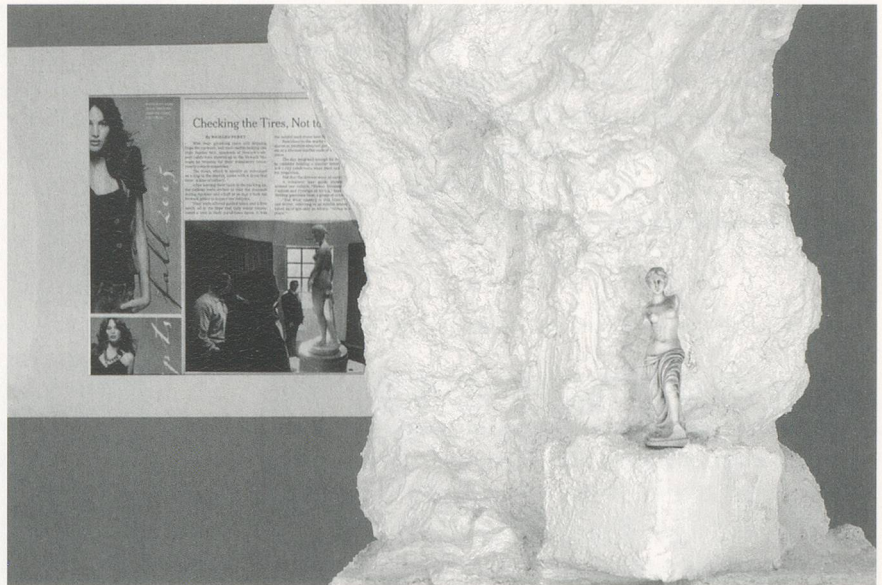
tener Einsatz von fluoreszierenden DayGlo-Farben, die listige Art, wie sie Photos an Gegenstände hängt, ihre ernstesten Ansammlungen von Essenssachen, ihre Zufallsästhetik der Aneinanderfügung und Nebeneinanderstellung. Tatsächlich kommen sämtliche wichtigen plastischen Neuerungen des Surrealismus in Harrisons bisherigem Schaffen erneut zum Tragen: die Plastik als Fundgegenstand, als Akkumulation, als Labyrinth (Harrisons PERTH AMBOY, 2001), als Puppe oder auch die Plastik als Maske (die Internationale Surrealistenausstellung von 1938, Harrisons «if i did it», 2007), die als Rätsel (die verpackten oder verhüllten Gegenstände Man Rays beziehungsweise von Harrisons PASQUALE PAOLI, 2007), als «Informe» (Dalís «psycho-atmosphärisch-anamorphe Gegenstände», Harrisons unförmige Gebilde aus Styropor, Zement und Papiermaschee), die Plastik als Möbel oder als Designobjekt, als Verpackung, als Photo, als Totem oder Fetisch und als Sockel.⁵⁾



Diese sprudelnde Aufzählung der zahlreichen Objekt- oder Tätigkeitsformen, die das plastische Werk annehmen kann – eine surrealistische «Plastik als etwas anderes» –, war genau die Logik der von Dalí und Brassáï dokumentierten neurotischen Objekte. Denn ebenso wichtig wie die automatistische Entstehungsweise der *Unfreiwilligen Skulpturen* war ihre Beschaffenheit als Träger der Begierde, ihre Verwandlung von einer Sache in eine andere – von Alltagsgegenständen in beinahe lebende Sachen –, diese Überbrückung der Kluft zwischen Objekt und Subjekt. Die *Unfreiwilligen Skulpturen* waren Objekte, die dicht am Körper, für dessen Pflege und Stärkung, und Angewohnheiten, aufbewahrt wurden. Dabei wurden sie durch diese Nähe buchstäblich «zerrieben», so weit sogar, dass die einzelnen Objekte nahezu verschwinden und gleichwohl sich in paradoxer Weise dem «Leben» des Körpers anverwandeln: Aus Brot wird eine Brust, Zahnpasta ähnelt einem Backenzahn, Fahrscheine rollen sich zusammen zu phallischen Erektionen oder bilden durch symmetrische Risse lippenförmige Wülste, Seife treibt im Wasser wie die erbärmliche Kacke eines an Verstopfung leidenden Kindes.

Plastik als eine Reihe von Trägern der Begierde überbrückt die Kluft zwischen Objekt und Subjekt. Dabei entfernen diese Träger die Plastik zugleich von der Skulptur, eines der Hauptanliegen Dalís. Die Träger entfernen die Plastik vom herkömmlichen Modell der Entsprechung des aufgerichteten menschlichen Körpers und zeichnen stattdessen die Wege so vieler Objekte nach, die vom Körper weg wandern, davon abfallen, sich dagegen lehnen, ihn berühren, ihn – und damit zugleich die Plastik – dabei aber auch in die Welt hinein ausgreifen lassen. Genau darum scheint es bei den Experimenten zu gehen, die Dalí in den 30er-Jahren mit von ihm sogenannten *être-objets* durchführte, etwa indem er sich Schuhe oder Stöcke auf den mit einem Schleier oder Tuch bedeckten oder verhüllten Kopf legte oder indem er Fische in der Hand hielt, während er auf oder unter einem Louis-XIV-Tisch sass oder lag: eine Abblätterung von Objekten vom Körper und eine gleichzeitige Umwandlung des Körpers in einen Gegenstand. Die Plastik ist hier tatsächlich keine Entsprechung des Körpers mehr (alles ist nunmehr

RACHEL HARRISON, *CHECKING THE TIRES, NOT TO MENTION THE MARBLE NUDE*, 2006, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, artificial plant, tire, Venus, tabloid and catalog pages, Glade Lavender Meadow and Air Wick Lavender & Chamomile air fresheners, Quadrille graph paper, restaurant delivery slip, blue masking tape, 79 x 21 x 21" / REIFENKONTROLLE, ABGESEHEN VON DER MARMOR FIGUR, Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Plastikpflanze, Reifen, Venusfigur, Magazin- und Katalog-Seiten, Glade und Wick Lavendel-Luftfrischer, Kamille-Luftfrischer, Quadrille Zeichenpapier, Restaurant-Lieferschein, blaues Abdeckband, 200,7 x 53,3 x 53,3 cm.



körperlich geworden und der Körper ist entleert); im Surrealismus wurde die Plastik stattdessen zu einem Modell der Subjektivität.

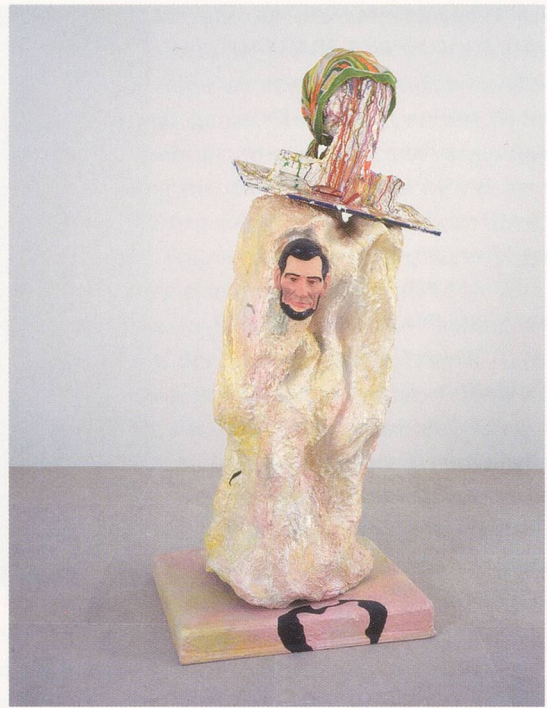
Man könnte sagen, dass das Stützen oder die Anlehnung die Form war, die dieses Modellieren der subjektiven Konstruktion innerhalb des Surrealismus annahm; die Anlehnung ist, wenn man so will, auch das Buckethead-Prinzip der Plastik. Es ist ein additives Prinzip, eine Art Erweiterung der Plastik. Es ist zudem eine Form des Dialogs, eines Dialogs zwischen Subjekt und Objekt, Identität und Welt, wobei beide sich nicht in gespiegelter Verdoppelung, sondern in einem Vorgang der gegenseitigen Beeinflussung Eigenschaften des jeweils anderen anverwandeln. Bei den plastischen Arbeiten Harrisons begegnen uns Stützen allenthalben. Es gibt das Stützen thematisierende Arbeiten wie *MIND THE GAP* (1996), das Stützen einbeziehende architektonische Fragmente wie *SPHINX* (2002), *CINDY* (2004) oder *MARILYN WITH WALL* (2004), angelehnte Objekte, angelehnte Photos, eine Plastik, die auf einem Sockel aus Bodybuildingzeitschriften ruht. In Harrisons Werk ist die Plastik auch immer wieder, so scheint es, als ein Modell der Subjektivität aufgefasst.

In der Schau «if i did it», in deren Mittelpunkt seltsam gescheiterte männliche Protagonisten wie Rainer Werner Fassbinder, Amerigo Vespucci, Tiger Woods oder Al Gore stehen, wird dieser Aspekt von Harrisons Werk unübersehbar, auch wenn er bereits ein zentrales Anliegen ihrer Arbeiten zur Subjektivität «verletzter» Berühmtheiten wie Elizabeth Taylor, Michael Jackson oder Marlon Brando war. Harrisons Plastiken wirkten tatsächlich bereits lange vor den *être-objets* von «if i did it» und deren Puppen stets unheimlich lebendig. Salsa-Dosen blickten unverwandt auf Gemälde. Photos wurden in Augenhöhe an skulpturalen Flächen aufgehängt wie Marlon Brando in *THE HONEY COLLECTOR* (2002), so, als wäre die Plastik in gleichem Masse empfindungsfähig wie die Schar vor sich hin starrer Plastikbären – Verpackungen verschiedener Honigmarken –, die im unteren Teil der Skulptur angeordnet sind. In Harrisons jüngster Photoserie, *THE VOYAGE OF THE BEAGLE* (2007), starren uns die von ihr zusammengetragenen Objekte an, die vielen Gesichter und ebenso zahlreichen lebenden Sachen, nicht ohne eine gewisse Komik, ja fast ein wenig erbärmlich.⁶⁾ Sie sind starrende Mysterien, die zugleich eine Rück-

RACHEL HARRISON, SCHMATTE WITH PRESIDENT,
2006, wood, styrofoam, acrylic, scarf, Lincoln mask,
71 x 21 x 27" / LAPPEN MIT PRÄSIDENT, Holz, Styropor,
Schal, Lincoln-Maske, 180,3 x 53,3 x 68,6 cm.

kehr zum auratischen Raum der Mutter-Kind-Dyade beschwören. Man kann diesen Moment selbstverständlich als privilegiert und auratisch auffassen, war er doch der Zeitpunkt der erstmaligen Konfrontation mit der Subjekt-Objekt-Spaltung, als Objekte an sich geboren wurden, wenn auch nur in einem Augenblick des Verlusts, der Trennung, die sich durch die Entfernung der Mutter vom Kind aufatet, der Einrichtung einer unüberbrückbaren Kluft. Harrison scheint sich mit *THE VOYAGE OF THE BEAGLE* auf die Suche nach so etwas wie dem Ursprung der Plastik zu machen. Dabei findet sie gleichzeitig den Ursprung der Subjektivität.

Dieser letzte Punkt zwingt uns zur Frage, ob in der Kunst Rachel Harrisons ein vertieftes Verständnis der Anlehnung als plastisches Prinzip – ein Bucket-head-Prinzip – zum Tragen kommt? Anlehnung mag bei bestimmten plastischen Objekten eine strukturelle Notwendigkeit sein, ist aber gleichzeitig ein Begriff von besonderer Bedeutung für Freud und für die Psychoanalyse. In englischsprachigen Freud-Übersetzungen wird sein Begriff der «Anlehnung» übersetzt mit dem griechischen Wort *Anaclisis*. Dieser Begriff bezieht sich auf die enge Beziehung, die laut Freud zwischen dem Sexualtrieb und bestimmten Körperfunktionen oder Formen des Selbsterhaltungstriebes besteht. Zum Beispiel Hunger: Die Erfahrung des Säuglings an der Brust entspringt zunächst einem Drang zur Selbsterhaltung, schliesst aber etwas ein, das darüber hinausgeht, einen Rest, etwas, das hinzukommt. Sie bringt nicht nur Befriedigung (des Hungers), sondern auch Wohlbehagen, körperliches Wohlbefinden: die Wärme der Milch in der Kehle, die Stimulierung der Lippen, die nunmehr zu einer erogenen Zone werden (mit einer im



späteren Leben sich jeweils unterschiedlich ausprägenden Ausrichtung nicht nur aufs Essen, sondern aufs Küssen und Saugen, vielleicht aufs Rauchen, Trinken und auf Drogenkonsum).

Man denke an all die Plastiken im Werk Harrisons, die mit dem Szenario des Essens und der Nahrung beginnen, nicht nur als Anspielung auf eine Plastik des Verzehrs, sondern als entzweitens Szenario der plastischen Anlehnung. Man denke an den Haufen aufeinander gestapelter Strohhalme der Arbeit *PERTH AMBOY*, an die Konservendosen mit Erbsen, Oliven und Salsa, an den abgepackten Honig, die Bohnen in Barbecue-Sauce und Slimfast, einen angebissenen Apfel, einige Plastiktrauben, eine Dose Zitronenlimonade. Man denke an das Nebeneinander verschiedener Medien, von Plastik und Malerei, von Plastik und Photographie – nicht als postmediale These, die eine verallgemeinerte Aufhebung des Unterschieds postuliert, sondern als ein Anlehnen der einen Form an eine andere, ein Medium, das seine Möglichkeiten der Fortsetzung in einem anderen

Medium, über dieses andere Medium hinausgehend, erkundet. Man denke an all die tragenden Gebilde, die Harrison als Grundgerüst für eine Plastik der Anlehnung einsetzt: Hocker, Dreifüsse, Regale und Tische, Nischen, Grotten und Schubladen. Man denke an die Körperbezüge von Harrisons Werk, die nicht nur das Orale, sondern auch das Anale (wenn nicht gar das Exkrementale) hervorheben, wie die Arbeit MIND THE GAP mit ihren eingelagerten Photos, die den Hinterteil eines Passanten nach und nach näher heranholen. (Ebenso wie das Orale war die anale Zone eine der klassischen Stätten für Freuds Theorie der Anlehnung, ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten, um Subjektivität und Lust auf die Grundlage des Körperlichen zu stellen. Man denke an das zusammenhängende Erleben der plastischen Kunst Harrisons, ihrer konzertierten Verbindung von Abstraktion und Repräsentation, von Abbild und Gegenstand. Man denke schliesslich an die Möglichkeiten einer Plastik, die nicht nur in andere Medien wie etwa die Photographie ausgreift, sondern die sich an ganz andere gesellschaftliche Bereiche oder Systeme anlehnen kann, sei es die Warenwirtschaft, Shopping, Kostüme und Prominenz oder gar die Politik, gar die Geschichte.

So verstehen wir, dass die Plastik als Buckethead-Prinzip, die Plastik als Objekt im Sinne der Anlehnung, eine Plastik des Exzesses sein wird. Sie wird eine Plastik nicht der psychotischen Negation, sondern der promiskuitiven Beziehung sein, das, was die Psychoanalyse gar als «polymorphe Perversität» bezeichnen mag. Die Anlehnung hilft uns auch, andere Objekterfahrungen zu beschreiben, die Harrisons Werk heraufbeschwört, nämlich dass eine solche Plastik buchstäblich eine «sich anlehende Plastik» sein wird, eine Kunstform, die wir uns als müde, alt, vielleicht als hilfs- oder gar ruhebedürftig vorstellen können, gleich einem Rentner oder einer Rentnerin, die mit der zerbeulten Gehhilfe dahinhumpelt. Eine derartige Plastik wird allerdings gleichzeitig in jedem Wortsinn eine «tragende Konstruktion» sein, eine Plastik, die anderen Objekten, anderen Ausdrucksformen Halt bietet, eine Plastik der Aneinanderfügung, der Nebeneinanderstellung, der Verbindung. Das Anlehnen kann in diesem Fall gleichzeitig als ein Eingeständnis und als Anmassung

aufgefasst werden, Stärke, die aus einem Zustand der äussersten Schwäche erwächst: unendliche Konstruktion, unendlicher Exzess. Die Plastik ist – in unserer Zeit, im Werk Rachel Harrisons – zu etwas sich Anlehnendem geworden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Rachel Harrison, Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2002, S. 64.

2) Siehe mein Beitrag «The Other Side of the Wall», in: *October*, Nr. 120 (Frühjahr 2007), S. 106–137, über eine ähnliche plastische Maskerade im neueren Werk Tom Burrs.

3) Benjamin H. D. Buchloh, «All Things Being Equal», in: *Artforum* (November 2005), S. 224. Buchlohs Beitrag ist dem neueren Werk von Isa Genzken gewidmet, einer allem Anschein nach wichtigen Vorläuferin der Formen und Strategien von Harrisons plastischem Schaffen. Diese sich an Formalem festmachende Ähnlichkeit scheint mir jedoch einen denkbar breiten Graben zu verdecken, der sich zwischen dem jeweiligen Werk von Genzken und Harrisons Werk auftut.

4) John Kelsey, «Sculpture in an Abandoned Field», in: *Rachel Harrison: If I Did It*, JRP Ringier, Zürich 2007, S. 120.

5) Man könnte vielleicht noch weitergehen und darüber nachdenken, wie nahezu sämtliche Formen und Strategien avantgardistischer Plastik ganz allgemein in Harrisons Projekten wieder aufgegriffen werden, vom Readymade bis zum konstruktivistischen Objekt, von der Assemblage bis Anthony Caro, vom bemalten Relief bis zum architektonischen Fragment, von der Arbeit aus verstreuten Elementen bis zu den *scatole personali*, womit jeder Darstellung dieser vorausgegangenen Beispiele als einer Art Quellensuche der Boden entzogen wird. Wir haben es meiner Ansicht nach eher mit etwas Ähnlichem zu tun wie dem sogenannten «Erinnern, Wiederholen und Verarbeiten» der Psychoanalyse – eher mit verloren gegangenen Objekten als mit gefundenen Quellen. Es ist allerdings interessant zu bedenken, dass der Surrealismus lange Zeit als eine Kunstrichtung galt, die nicht das Geringste zur Formgeschichte der Plastik beigetragen hat. Eine Neubesinnung auf den Surrealismus setzte zunächst im Kontext des Minimalismus ein, der das Konkrete hervorhob (und die konkreten Bewegungen der in den realen Raum gestellten Objekte Giacomettis neu bewertete), und war dann in jüngerer Zeit Ausgangspunkt für eine Gegenplastik des Teilobjekts. Diese früheren Formen der Wiederaufbereitung des Surrealismus für die Plastik sind inzwischen, so scheint es, nicht mehr etwas Harrison Eigenes.

6) Hier lässt sich eine weitere Parallele zwischen dem Werk Harrisons und surrealistischen Anliegen ziehen, nämlich zu den Illustrationen von Dalí und Brassai, die die 1933 im *Minotaure* erschienene Abhandlung Dalís, «De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style», begleiteten. Die Bilder zeigen Details von Art-Nouveau-Architektur. «Hast du den Eingang zur Pariser Métro vorher schon mal gesehen?», fragt Dalí. «Iss mich!», schreit ein Architekturdetail hinaus. «Mich auch», antwortet ein anderes.