

tion und Ekel war in gewisser Weise notwendig, um für seine neue Kunst, die an die Tradition der Tableaux anknüpfte, Raum zu schaffen.

Obwohl McCarthy in erster Linie ein Performance-Künstler ist, der sich zeitweise der Installation, dem Tableau und der Plastik zugewandt hat, spielte auch die Malerei in seinem Werk stets eine wichtige Rolle. Am Anfang von McCarthys Werdegang fanden die großzügigen gestischen Spuren seiner Aktionen eine Entsprechung in seinen *Black Paintings* (1967–68). Bei diesen Werken trug der Künstler mit den Händen brennbare Farbe auf seinen Körper auf, beträufelte diese mit Benzin und zündete sie an. In den siebziger Jahren schuf McCarthy in einer geschickten Parodie der Machismo-Attitüden Pollocks und anderer Maler des Action painting Bilder mit seinem Penis. In seiner neuesten Performance und dem dazugehörigen Video *Painter* (1995), in der eine Figur in Kittel und Maske mit einer übergroßen Rolle und Pinsel beim Action painting gezeigt wird, macht er sich schließlich über Willem de Kooning lustig.

Die Werke von Rebecca Horn und Gordon Matta-Clark unterscheiden sich grundlegend von den oft hemmungslosen Performances von Burden, Pane, Abramović, Ulay und McCarthy. In dem Jahr, in dem Acconcis erste reifere visuelle Arbeiten entstanden, erholte sich Horn gerade von einer schweren Tuberkuloseinfektion. Diese Erfahrung sollte ihr ganzes Leben verändern. Ihre großen Plastiken aus Polyesterharz – eine Technik, derer sich eine ganze Reihe von prozeßorientierten Künstlern bediente – wichen komplexen Arbeiten, die sich mit dem prekären Gleichgewicht zwischen Leben und Tod befaßten – ein Thema, das sie der Konfrontation mit ihrer eigenen Sterblichkeit verdankte.⁸⁴

In ihren Körperplastiken der späten sechziger und frühen siebziger Jahre entwarf Horn eine Reihe von mechanischen Geräten wie *Arm-Extensionen* (1968), die lebensnotwendige organische Funktionen thematisierten. Ihr Ziel war »eine persönliche Kunst mit einer begrenzten Anzahl von Teilnehmern, da interpersonelle Wahrnehmung nur in kleinem Kreis möglich ist.«⁸⁵ Das Kleidungsstück, aus dem die Arbeit bestand, wurde jeweils speziell für den Körper der Person gefertigt, die es tragen sollte. 1970 entstand eine Reihe von pseudo-medizinischen Plastiken wie *Überströmer* und *Cornucopia*, *Seance for Two Breasts*, die sich mit Prozessen körperlicher

und sensorischer Aufmerksamkeit befaßten und mit denen Horn ihre Achtung vor den biomechanischen medizinischen Geräten ausdrückte, die ihr das Leben gerettet hatten. In *Überströmer* halten vier horizontale Bänder acht Röhrchen, die an einem Glassockel angebracht sind, auf dem eine Person steht. Durch diese externen Blutgefäße pulsiert Blut, das vom Sockel hochgepumpt wird. *Cornucopia* bezieht sich dagegen direkt auf die Krankheit, die Horns Leben so radikal veränderte, und ähnelt einer schwarzen Lunge, die den Mund mit der Brust verbindet. Diese Arbeit steht für den Wunsch der Künstlerin nach einer innigeren Verbundenheit mit sich selbst.

In *Handschuhfinger* setzt sich Horn ebenfalls mit sensorischen und motorischen Wahrnehmungsprozessen auseinander: Das Werk besteht aus spitz zulaufenden Fingerverlängerungen aus mit Stoff bespanntem Balsaholz, die zum Fühlen, Berühren oder Greifen von Gegenständen aus der Entfernung dienen. In dieser Arbeit »intensiviert die Hebelwirkung der verlängerten Finger die unterschiedlichen sensorischen Informationen, die die Hand aufnimmt – die manuelle Aktivität wird völlig neu erlebt. Ich fühle, wie ich berühre. Ich sehe, wie ich greife. Ich kontrolliere den Abstand zwischen mir und dem Gegenstand.«⁸⁶ Im gleichen Jahr entstand auch *Bleistiftmaske*, ein Werk, dessen Technik auf die Action painters und Gutai-Künstler verweist. Es handelte sich um eine Performance, in der die Künstlerin eine Maske trug, auf der Reihen mit gespitzten Bleistiften so angeordnet waren, daß sie mit dem Kopf malen konnte. In *Aktion »Mechanischer Körperfächer«* (1972) führte Horn eine Reihe von axialen Bewegungen vor, die durch einen halbkreisförmigen Fächer, der auf ihren Schultern angebracht war, visuell noch verstärkt wurden – eine erweiterte Version von Valie Exports geometrisch strukturierten Photographien ihrer Körperaktionen im Freien. In dieser Serie von Performance-Plastiken, die aus Erweiterungen des Körpers der Künstlerin bestanden und nur dann vollständig waren, wenn sie durch Gebrauch aktiviert wurden, baute Horn auf der Tradition auf, die Tanaka mit *Electric Dress* begonnen hatte.

Gordon Matta-Clark erregte mit seinen Performances zwar nicht soviel Aufmerksamkeit wie Rebecca Horn, befaßte sich aber nach seinem Studium an der Cornell University von 1969 bis in die siebziger Jahre hinein mit plastischen Werken, die

84 Ein Überblick über Horns Gesamtwerk findet sich in: *Rebecca Horn*, Ausst.-Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993. Dieser Katalog enthält zwei Interviews mit der Künstlerin von Stuart Morgan, Aufsätze von Germano Celant, Nancy Spector, Katharina Schmidt und Guiliana Bruno sowie ein Werkverzeichnis.

84 Rebecca Horn in: *Rebecca Horn: Drawings/Objects/Video/Films*, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1977, S. 24.

86 *Ibid.*, S. 41.