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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 76: Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie

Artikel: Just past : Rachel Harrison's Lagerstätten = Schon vorbei : Rachel Harrisons plastische Lagerstätten

Autor: Burton, Johanna / Himmelberg, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680335

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: 13.07.2025

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

Just Past: RACHEL HARRISON'S LAGERSTÄTTEN

JOHANNA BURTON

In my environment as a child I was very aware of relationships. The injustices of relationships. And I suppose I transferred that awareness to material, what we call "inanimate." I began to see things, almost anything along the street, as art. I don't think you can touch a thing that cannot be rehabilitated into another life.

—Louise Nevelson, *Dawns and Dusks*, 1976

Certain works of art have been produced with the museum inescapably in mind: Foucault argued that Manet produced the first "museum" paintings; Douglas Crimp argued that Rauschenberg, to very different effect, also worked *through* the "museum."[1] There's work that's made for the museum, and then there's work that's made for the "museum." The first would never admit—or even be aware of—its role, instead aiding in the smooth operational institutional logic whose job it is to have us believe in genius, originality, and qualitative hierarchies of taste (upon which we are all meant to agree). The second acknowledges—quite literally bears on its surface—its own self-conscious, troublesome, and trouble-making relationship to the contextual framework through which it is inevitably read.

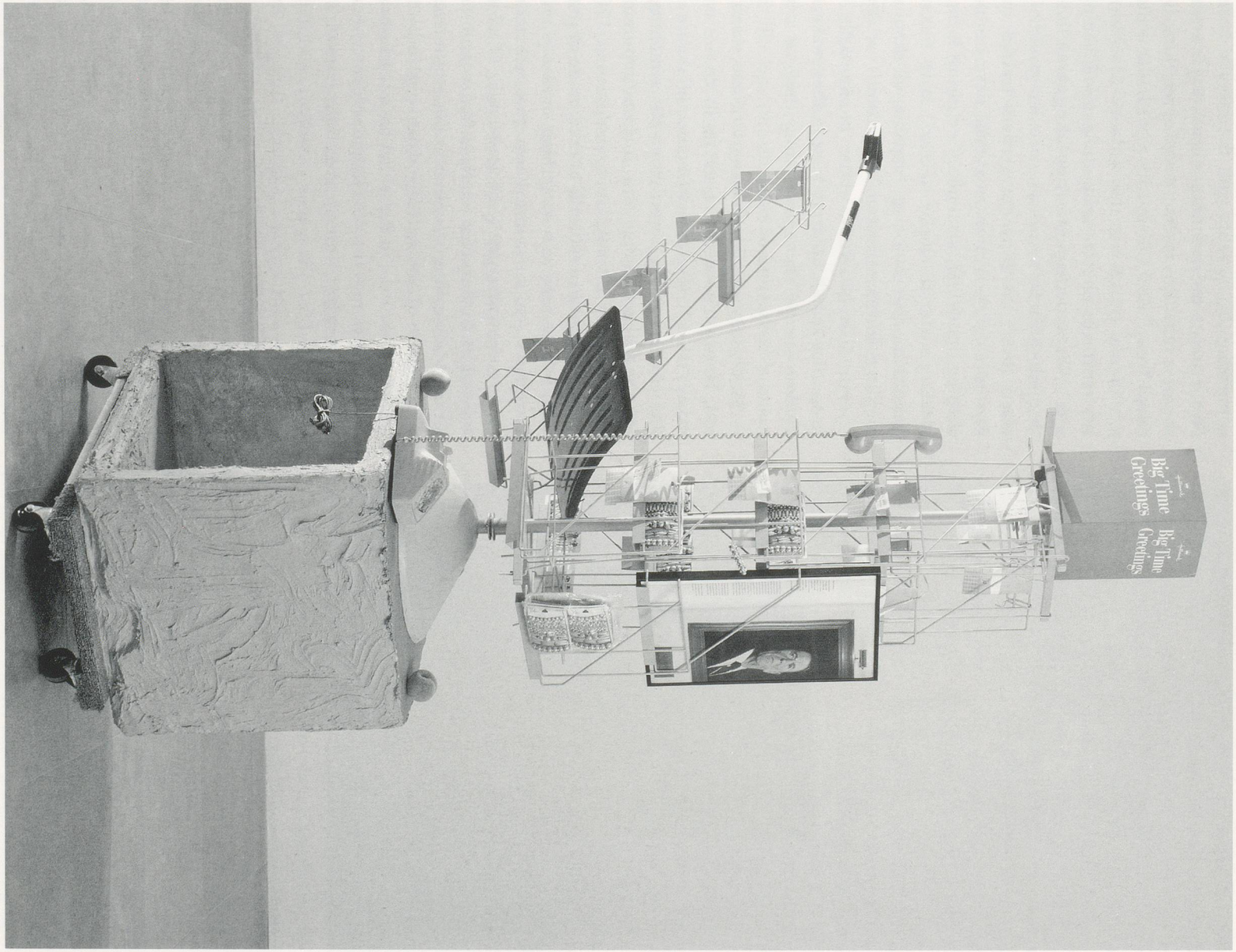
But it seems such clear-cut distinctions are becoming harder and harder to make. Context is now taken as the unsurprising primary source for most artworks' content; every disruptive procedure, as we've been well taught, is eventually absorbed by that which it resists. One could persuasively argue that today there is a tried-and-true look for work that announces itself as working critically while co-opting that look to do just the opposite. Indeed, contemporary connoisseurship readily celebrates "styles" of subversion that are easily understood and consumed. Is there still art that, placed either inside (or outside) the museum's walls, can shake up *museumness*? To put it another way: is there anything that refuses to pass easily through the digestive track of the museum, but instead sits like a stone in its stomach?

The museum has been criticized for its calcifying, instrumentalizing processes at least since Adorno equated it with the mausoleum.[2] Yet, rather than

JOHANNA BURTON is an art historian and critic living in New York.

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

(ALL PHOTOS: LARRY LAMAY, GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)



RACHEL HARRISON, ORIGINAL OR EXTRA CRISPY, 2006, mixed media, 32 x 25 x 20" / NORMAL ODER EXTRA KNUSPRIG, verschiedene Materialien, 81,3 x 63,5 x 51 cm.

comparing the museum with the morgue here, I'd like to turn to the institution's fossilizing functions—the ways in which, under its roof, everything is rendered "relic." And I do so with a particular artist and a particular practice in mind: Rachel Harrison and her version of what is traditionally called "the plastic arts." What is perhaps most appealing about thinking through the artist's work as a peculiar mode of "the plastic arts" (its procedures characterized in the Oxford English Dictionary as "the act of molding, shaping, modeling, fashioning, or giving form to a yielding material, as clay or wax") is its secondary definition—that of being "capable of shaping or molding formless matter." Harrison's sculptures operate like lava-flows whose momentarily fluid properties snatch up everything in their wake, then harden around them, presenting them as components of instant anti-monuments.

My analogy with lava-flows is, of course, metaphorical. Harrison's sculptures are no more hot roiling masses that cool into spontaneous shapes than Rauschenberg's works were reservoirs, switching centers, or garbage dumps. But, if it was important for Leo Steinberg to make such analogies in 1968 in order to point to a radically altered mode of production, I do so here with something similar in mind.[3)] Harrison's sculptures are buoys that maintain the importance (or at least the insistence) of all those cultural items that seem totally unfit for exhibition—all the while calling attention to the arbitrariness of such systems of intellectualized ranking. Indeed, she turns her attention to items that have hardly had the time to settle into the dust long enough to be mummified: last month's gossip magazines, last year's trin-

kets, and last decade's Super- (and sometimes not so Super-) stars. The anxiety that attends such signifiers comes, however, precisely from the way they refuse to be fully ensconced in the past, but continue to assert themselves as n e a r l y relevant, rather pathetic in their unwillingness to gracefully recede from the scene. Perched on, or in, bulbous carapaces that assert themselves as various space-taking t h i n g s—forms, *informs*, shelves, totems, architectural amoebas—these are objects that we strongly identify with (even if through a vehement dis-identification). How does a red, green, yellow, and pink akimbo tower that takes its noisy palette from a 99-cent-store Hanson mirror (yes, the Hanson of the nineties with its girly boy-band-brothers) make us feel—especially when we learn that the piece is titled FRANK STELLA II (2006)? We feel (I feel) at once greedy and grody—this is like opening a can of tuna whose expiration date reads a month overdue and wondering whether or not to eat it. Shelf life is as much in the mind as in the product. Do you consume something that's possibly turned if it still smells just fine?

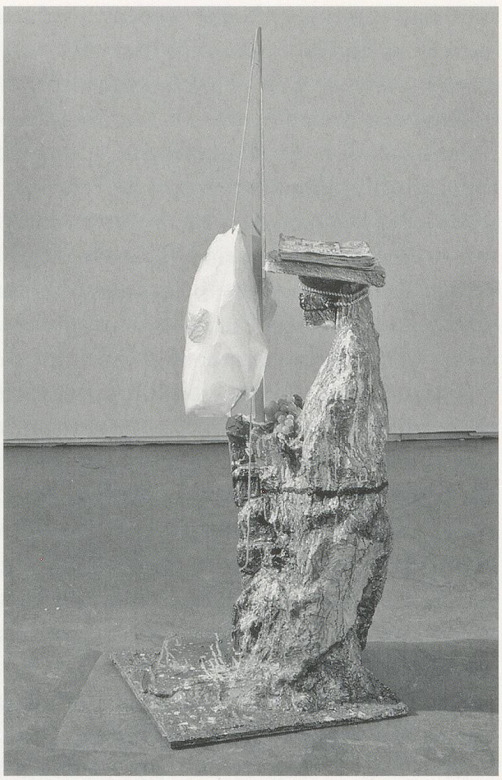
Harrison attends to the "just past" (as Benjamin would name anything not-quite-historical yet certainly-not-present). Like mini-Vesuviuses, her works present perfect (and perfectly strange) cultural deposits. These are the art museum's equivalents of bastardized *Lagerstätten*, fossil deposits that are said to give "snapshots" of a wide variety of life from a given time. *Lagerstätte* is translated roughly as "resting place" or "deposit place," (and nicely for our context, sometimes as "store place" or "stock place") and, when used with fidelity, is a term that refers to only a dozen or so sites in the world that have unusually rich fossil deposits (such as the La Brea Tar Pits in Los Angeles). Harrison's works, however, put to rest (and, therefore, put back on display) cultural *taxa* that are considered by few to represent valuable cultural data.

Just try to describe one. You will find yourself with a strange list of ingredients that can never be boiled down to an edible stew. In NICE RACK (2006), a greeting card stand is topped with its original sign ("Big Time Greetings") but filled with cheap faux-gold barrettes instead of condolence or celebration trifles. Despite the fact that the crooked yellow snow shovel (aerodynamic—less back pain!) appended to one side is the second cut-and-dry art historical reference in the piece to Duchamp, its addition merely adds to the aggressive confusion of the whole, which sits on a hollow, lumpy pedestal, itself shored up with a mover's dolly. A framed portrait of Ronald Reagan (borrowed from Hans Haacke's 1982 ÖLGEMÄLDE, HOMMAGE À MARCEL BROODTHAERS) is the work's sole dour element, but a phone off its receiver and several fake furry peaches render the visage of "The Great Communicator" simply one more in a line of harvested neo-Jurassic strata.

A second try: In THIS IS NOT AN ARTWORK (2000–2006), a cheap red wig (with its catchy *X-Tensions* label still attached) adorns a wig-store mannequin bust, whose long neck devolves into a patch of plastic potatoes. Nestled into the left rim of the redhead's cowboy hat is a Peter Criss action-figure (the original drummer for KISS, just in case you've never known the face behind the makeup). Dismantled from the rest of his body, a puny plastic right arm is on the other side of the hat, clutching a drumstick and, happily, paired with an equally diminutive drum. Head, potatoes, and solitary KISS member are planted squarely on a thickly frosted pedestal, its open side revealing a number of dried gourds and a rapidly rotating surveillance camera. The brightly colored yellow garage-sale table on which the whole is planted still bears adornment placed there by its former owner—likely a nine-year old girl given the smattering of horse stickers. While it's tempting to place the piece into a genealogy of feminist critique, THIS IS NOT AN ARTWORK admits nothing. (These days a girl has to be careful what she says.)

A final try: a little bobble-head man staring up not from a dashboard but from a partially peeled laminate pedestal toward a towering white totem that—anvil-like and covered with skeins of cheery paint—threatens to crush or enlighten him. I think the little man is Freud. He's Freud and the mountain is, well, you know. But I'm wrong—the title, ORIGINAL OR EXTRA CRISPY (2006), makes clear enough that this is the white-bearded icon of Kentucky Fried Chicken. But the fact remains, Freud and Colonel Harlan Saunders don't really look so different after all.

RACHEL HARRISON, FRUMPY AT 38, 2006, mixed media, 60 x 23 x 21" / HINÜBER MIT 38, verschiedene Materialien, 152,5 x 58,5 x 53 cm.



Harrison's work—made, as I have suggested, for the "museum" that may or may not ever house it—operates as neither neo-Dada assemblage nor next-generation Rauschenbergian "combine." Hers is not a process of amalgamation (which would suggest some resolution of otherwise incongruous elements) but rather one of dense accumulation, whose effect is, as Georgia O'Keeffe once said of Marsden Hartley's paintings, "the equivalent of a brass band in a small closet." Like Louise Nevelson, Harrison might be seen as attending to—and exacerbating—the "injustices of relationships" (a phrase that should bring to mind not only material and abstract relationships but social ones). Yet, as much as Harrison "rehabilitates" the objects that populate her works—affording them, as Nevelson puts it, "another life"—she also puts another set of nails into their coffins. Rendered irrelevant by the culture that outmodes products as quickly as they come into being, these are items that, smuggled into the museum, display their own partial mortification twice: they are neither relevant "out there" nor digested enough to fully assume the mantle of high culture "in here."

Harrison asks that we approach the world's details—lavender air fresheners, Mac-store bags, plastic grapes, Cézanne's bathers, *Star* magazine, a mink stole, braised duck, Saddam Hussein—not simply as ready-mades plucked cleanly out of circulation and transplanted into a new context. Rather, the feeble (but potently so) patina of use-value still animates these objects, and the embarrassment of "simpler" pleasures remains with them. While there is no doubt that Harrison's sculptures wear the signifier "museum" on their strange sleeves, they never completely lose their bad manners or behave properly. The artist's contemporary *Lagerstätten* posit cultural "detritus" as aesthetically pleasing in its own right but also as stubbornly material, totally irreducible to "ideas." After all, Duchamp may have shown us that by calling a urinal art, it becomes so, but at the end of the day, there are an awful lot of unanointed toilets to account for.

1) See Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins," (1980) in his *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993) and Michel Foucault, "Fantasia of the Library," in his *Language, Counter-Memory, Practice,* trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

2) Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum," *Prisms* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1981). Douglas Crimp discusses Adorno's idea of the *museal* in "On the Museum's Ruins."

3) See Leo Steinberg, "Other Criteria," in his *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972). Steinberg's essay was based on a lecture he gave at the Museum of Modern Art, New York in 1968.

Schon vorbei: RACHEL HARRISONS PLASTISCHE LAGERSTÄTTEN

JOHANNA BURTON

Als Kind nahm ich die Beziehungen in meiner Umgebung genau wahr, auch deren Ungerechtigkeit. Und diese genaue Wahrnehmung habe ich wohl auf das Materielle übertragen, auf das, was wir «unbelebt» nennen. Ich begann Dinge, fast alles, was es zu sehen gab, als Kunst zu sehen. Ich glaube, es gibt nichts, was nicht rehabilitiert, in ein anderes Leben eingeführt werden kann.

Louise Nevelson, *Dawns and Dusks*, 1976

Gewisse Kunstwerke sind mit festem Blick auf das Museum geschaffen worden: Für Foucault war es Manet, der die ersten «Museumsgemälde» schuf, und Douglas Crimp zufolge hat auch, in einem ganz anderen Sinn, Rauschenberg *durch* das «Museum» gearbeitet.[1] Es gibt Kunst, die für das Museum, und es gibt Kunst, die für das «Museum» geschaffen worden ist. Die Kunst der ersten Kategorie würde sich ihre Rolle nie eingestehen – oder auch nur bewusst machen; statt dessen fügt sie sich glatt in die institutionelle Logik des Kunstbetriebs ein, die die Aufgabe hat, uns an Genialität, Originalität und («allgemeingültige») qualitative Hierarchien glauben zu lassen.

JOHANNA BURTON lebt als Kunsthistorikerin und Kritikerin in New York.

Die der zweiten anerkennt ihre lästige und Unruhe stiftende Beziehung im kontextuellen Rahmen, durch den sie sich aber zwangsläufig Aufmerksamkeit verschafft. Sie ist sich dieser Beziehung bewusst und trägt sie buchstäblich auf ihrer Oberfläche.

Solche deutlichen Unterscheidungen sind jedoch offenbar immer schwieriger zu treffen. Für den Inhalt der meisten Kunstwerke wird heute der Kontext als Primärquelle vorausgesetzt; jeder störende Prozess wird, so ist uns beigebracht worden, letzten Endes von dem absorbiert, wogegen er sich auflehnt. Man könnte mit gutem Grund behaupten, dass Kunst, die sich als kritisch ausgibt, heute wie etwas Altbewährtes aussieht und sich dieses Erscheinungsbildes bedient, um genau das Gegenteil zu erreichen. Der Connaisseur von heute ergötzt sich an subversiven Stilen, die leicht begreifbar und konsumierbar sind. Gibt es heute noch Kunst, die – innerhalb oder ausserhalb der Museumsmauern – die «Musealität» erschüttern kann? Anders formuliert:

Gibt es etwas, das den Verdauungstrakt des Museums nicht glatt durchlaufen, sondern dem Museum wie ein Stein im Magen liegen will?

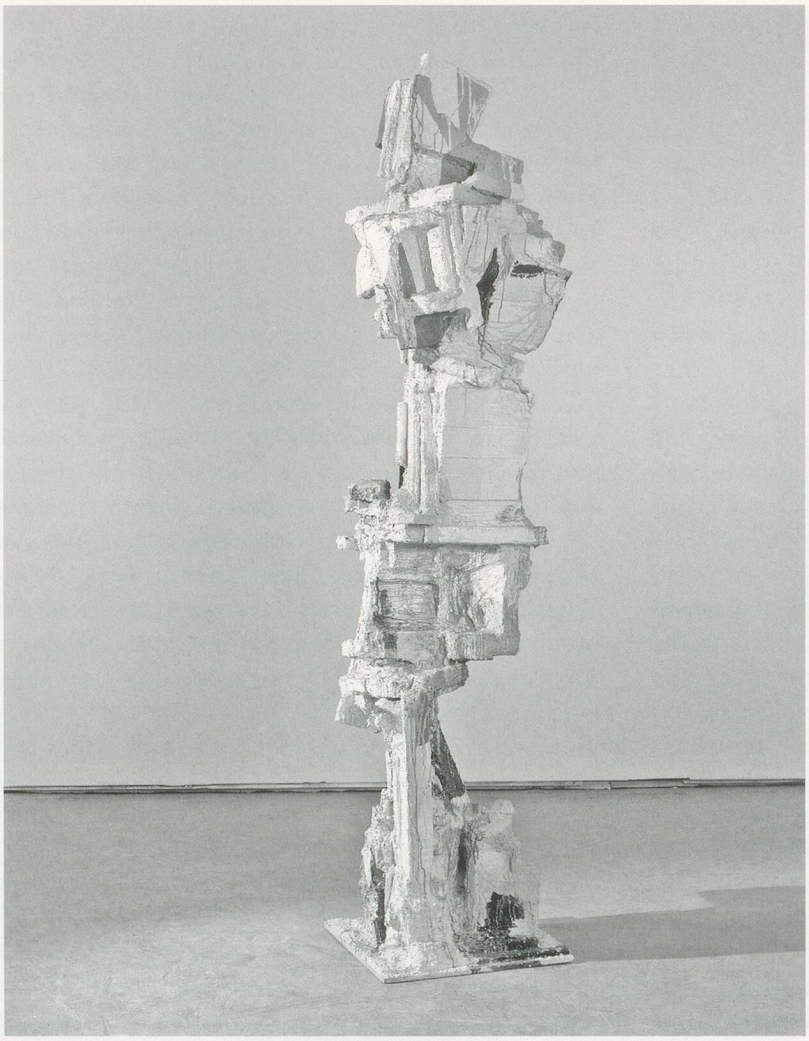
Spätestens seit Adorno das Museum mit dem Mausoleum gleichsetzte, sind dem Museum seine kalzifizierenden, instrumentalisierenden Funktionen vorgeworfen worden.[2] Ich möchte hier jedoch das Museum nicht mit dem Leichenschauhaus vergleichen, sondern mich den versteinernden Funktionen dieser Institution zuwenden – dem, wie unter ihrem Dach alles zum «Relikt» wird. Und dabei habe ich eine bestimmte Künstlerin und eine bestimmte Praxis vor Augen: Rachel Harrison und ihre Version dessen, was traditionell als die «plastischen Künste» bezeichnet wird. «Plastisch» bedeutet formbar, und das Ausgangsmaterial der «plastischen Künste» sind weiche oder formlose Substanzen, aus denen dann ein geformtes Kunstwerk, eine «Plastik» hervorgeht. Harrisons Plastiken scheinen eine bestimmte Ausprägung des plastischen Prozesses zu illustrieren: Lavaströme, die alles mit sich reissen, was ihnen in den Weg kommt, um dann um diese Dinge herum zu erkalten und sie als Komponenten unmittelbarer Anti-Monumente zu präsentieren.

Mein Vergleich mit Lavaströmen ist natürlich metaphorisch. Harrisons Plastiken sind genauso wenig heisse, aufwühlende Massen, die zu spontanen Formen erstarren, wie Rauschenbergs Werke Reservoirs, Schaltzentren oder Müllhalden waren. Für Leo Steinberg waren solche Vergleiche 1968 jedoch wichtig, um auf eine radikal neue Produktionsart aufmerksam zu machen,[3] und ich verfolge hier ähnliche Absichten. Harrisons Plastiken sind Bojen, die die Bedeutung (oder doch zumindest Insistenz) all der kulturellen Objekte hochhalten, die völlig ausstellungsuntauglich zu sein scheinen – und dabei durchgängig auf die Willkür solcher intellektualisierten Rangordnungssysteme aufmerksam machen. Sie wendet ihre Aufmerksamkeit Objekten zu, die sich kaum lange genug im Staub einrichten konnten, um mumifiziert zu werden: Klatschmagazine vom letzten Monat, Plunder vom letzten Jahr, die Superstars des letzten Jahrzehnts. Das Unwohlsein, das solche Signifikanten auslösen, rührt jedoch genau daher, dass sie es sich nicht in der Vergangenheit bequem machen wollen, dass sie ihre «Relevanz» behaupten, dass ihre Absage an einen stillen Abgang etwas Pathetisches hat. Sie thronen auf oder in bauchigen Rückenpanzern, die sich als verschiedene Raum einnehmende Dinge behaupten – Formen, *Unformen*, Regalbretter, Totems, architektonische Amöben –, und es sind Objekte, mit denen wir uns stark identifizieren (und sei es durch eine vehemente Disidentifizierung). Wie fühlen wir uns angesichts eines Turms mit ausladenden Ellbogen in Rot, Grün, Gelb und Rosa, der seine grelle Palette einem Hanson-Spiegel (ja, dem Hanson der 90er Jahre mit seinen mädchenhaften Boyband-Brüdern) aus einem 99-Cent Store [Ramschladen] verdankt – vor allem dann, wenn wir erfahren, dass das Werk den Titel FRANK STELLA II (2006) trägt? Wir fühlen uns (ich fühle mich) gierig und «grottig» zugleich – wie wenn man eine Thunfischdose öffnet, deren Verfallsdatum um einen Monat überschritten ist, und man sich fragt, ob man den Inhalt essen soll oder nicht. Haltbarkeit ist nicht nur eine Sache des Aufdrucks, sondern auch des Kopfes. Soll man etwas verzehren, was möglicherweise verdorben ist, auch wenn es noch gut riecht?

Harrison befasst sich mit dem «Jüngstvergangenen» (wie Benjamin alles nannte, was noch nicht ganz der Geschichte zugehörte, mit Sicherheit aber auch nicht mehr der Gegenwart). Mini-Vesuvausbrüchen gleich präsentieren ihre Werke vollkommene (und vollkommen seltsame) kulturelle Ablagerungen: kunstmuseale Äquivalente bastardisierter fossiler *Lagerstätten*, die, wie man sagt, «Momentaufnahmen» einer breiten Lebensvielfalt aus einer bestimmten Zeit geben. Aussergewöhnlich reiche Fossillagerstätten wie etwa die Teergrube La Brea in Los Angeles gibt es weltweit nur ungefähr ein Dutzend. Harrisons Werke lagern dagegen kulturelle *Taxa* ein (und führen sie damit wieder vor Augen), die nur für wenige Menschen kulturelle Werte darstellen.

Man muss nur versuchen, eines dieser Werke zu beschreiben. Was dabei herauskommt, ist eine seltsame Auflistung von Zutaten, die nie und nimmer einen geniessbaren Eintopf ergeben. In NICE RACK (Hübsches Gestell, 2006) trägt ein Grusskartenständer das Originalschild («Big Time Greetings»; «Grüsse zu besonderen Anlässen»), ist jedoch nicht mit Beileids oder Glückwunschkarten gefüllt, sondern mit billigen Faux-Gold-Haarspangen. Trotz der

RACHEL HARRISON, THIS IS NOT AN ARTWORK, 2000–2006, mixed media, 59 x 22 x 22" / DAS IST KEIN KUNSTWERK, verschiedene Materialien, 150 x 56 x 56 cm.



RACHEL HARRISON, FRANK STELLA 2, 2006, mixed media with framed mirror, 83 x 21 x 20" / Verschiedene Materialien mit gerahmtem Spiegel, 211 x 53 x 51 cm.

Tatsache, dass die an eine Seite angehängte krumme gelbe Schneeschaufel (aerodynamisch – rückenschonend!) in diesem Werk schon der zweite unübersehbare kunsthistorische Verweis auf Duchamp ist, trägt sie bloss das ihre zur aggressiven Konfusion des Ganzen bei, das auf einem hohlen, klobigen Sockel sitzt, der wiederum von einem Möbelpackerkarren gestützt wird. Ein gerahmtes Porträt von Ronald Reagan (aus Hans Haackes ÖLGEMÄLDE, HOMMAGE À MARCEL BROODTHAERS von 1982) ist das einzige düstere Element des Werks, doch ein abgelegter Telefonhörer und verschiedene Webpelzpfirsiche reihen das Antlitz des «Grossen Kommunikators» einfach in eine Reihe abgegraster neojurassischer Schichten ein.

Ein zweiter Versuch: In THIS IS NOT AN ARTWORK (Das ist kein Kunstwerk, 2006) ziert eine billige rote Perücke (an der das augenfällige *X-Tensions*-Label noch befestigt ist) eine Perückenladen-Schaufensterpuppenbüste, deren langer Hals in ein kleines Feld Plastikkartoffeln übergeht. In den linken Rand des Cowboyhuts des Rotschopfs schmiegt sich eine Peter-Criss-Actionfigur (der erste Drummer der Gruppe KISS – falls Sie das Gesicht hinter dem Make-up nicht erkannt haben sollten). Ein von seinem Körper abgetrennter kümmerlicher rechter Plastikarm an der

anderen Seite des Huts umklammert einen Trommelstock, und eine ebenso winzige Trommel ist ihm beigesellt. Kopf, Kartoffeln und KISS-Drummer sind ordentlich auf einen dick vereisten Sockel aufgesetzt, dessen offene Seite den Blick auf eine Reihe getrockneter Flaschenkürbisse und eine sich schnell drehende Überwachungskamera freigibt. Der leuchtend gelbe Flohmarktverkaufstisch, auf dem das Ganze präsentiert wird, zeigt noch die Dekoration, die der frühere Besitzer hinterlassen hat – angesichts der liegen gebliebenen Pferdesticker darf man an ein neun Jahre altes Mädchen denken. So gross die Versuchung auch ist, das Werk in eine Genealogie feministischer Kritik einzufügen: THIS IS NOT AN ARTWORK gibt dafür keine sicheren Anhaltspunkte. Heutzutage muss ein Mädchen Acht geben, was es sagt.

Ein letzter Versuch: Nicht von einem Armaturenbrett, sondern von einem teils abgezogenen Laminatsockel aus starrt ein kleiner Mann mit Wackelkopf zu einem hochragenden weissen Totem auf, das – ambossartig und mit Strängen fröhlicher Farbe bedeckt – ihn zu zermalmen oder zu erleuchten droht. Ich denke, der kleine Mann ist Freud. Er ist Freud, und der Berg ist, na Sie wissen schon. Doch nein, ich irre mich – der Titel, ORIGINAL OR EXTRA CRISPY (Normal oder extra knusprig, 2006) lässt keinen Zweifel zu: Es ist der weissbärtige Mann von Kentucky Fried Chicken. Fakt bleibt jedoch, dass Freud und Colonel Harlen Saunders, [Gründer und Symbolfigur der Hähnchenbrater-Kette,] einander ziemlich ähnlich sehen.

Das – für das «Museum», ob es es je aufnehmen wird oder nicht, geschaffene – Werk Harrisons steht weder für eine Neo-Dada-Assemblage noch für ein Rauschenbergsches «Combine» der nächsten Generation. Ihre Kunst hat nichts mit Amalgamierung zu tun (was eine Auflösung andernfalls unvereinbarer Elemente bedeuten würde), sondern mit einer dichten Akkumulation, die, wie Georgia O'Keeffe es einmal über Marsden Hartleys Gemälde sagte – «einer Blaskapelle in einem kleinen Schrank» gleichkommt. Wie Louise Nevelson befasst sich Harrison, so könnte man sagen, mit den «Ungerechtigkeiten der Beziehungen» (wobei man nicht nur an materielle und abstrakte, sondern auch an gesellschaftliche Beziehungen denken sollte) – und verschärft sie. Sosehr sie jedoch die Objekte, die ihre Werke bevölkern, auch «rehabilitiert» – ihnen, wie Nevelson sagt, «ein anderes Leben» gewährt, so schlägt sie ihnen doch auch neue Nägel in ihre Särge. Von der Kultur, die Produkte so schnell veralten lässt, wie sie sie hervorbringt, zur Irrelevanz verurteilt, führen diese Objekte, so sie denn ins Museum hineingeschmuggelt werden, ihre Partialschmach gleich zweimal vor Augen: Weder sind sie «da draussen» von Bedeutung, noch hinreichend verdaut, um sich «hier drinnen» in den Mantel der hohen Kultur hüllen zu können.

Harrison fordert uns auf, die Details unserer Welt – Lavendel-Duftspray, Mac-Store-Tüten, Plastiktrauben, Cézannes Badende, das Magazin *Star*, eine Nerzstola, geschmorte Ente, Saddam Hussein – nicht einfach nur für Ready-mades zu halten, die sauber aus dem Umlauf entfernt und in einen neuen Kontext transplantiert werden. Die schwache (aber sich behauptende) Patina des Nutzwerts belebt diese Objekte nach wie vor, und die Peinlichkeit «einfacherer» Freuden bleibt ihnen erhalten. Zweifellos tragen Harrisons Plastiken den Signifikanten «Museum» auf ihren seltsamen Ärmeln, doch nie transformieren sie ihren Inhalt hinlänglich, oder geben ihre schlechten Manieren gänzlich auf. Die modernen *Lagerstätten* der Künstlerin postulieren kulturellen «Schutt» als ästhetisch ansprechend per se, aber auch als hartnäckig materiell, nie und nimmer auf «Ideen» reduzierbar. Duchamp mag uns schliesslich zwar gezeigt haben, dass ein Urinal Kunst wird, wenn man es als Kunst bezeichnet, doch zum guten Schluss bleiben schrecklich viele ungesalbte Toiletten übrig.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Siehe Douglas Crimp, «Über die Ruinen des Museums» (On the Museum's Ruins, 1980) in derselbe, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden und Basel, Verlag der Kunst, 1996, und Michel Foucault, «Un ‹fantastique› de bibliothèque» (1967).
2) Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum» (1953), in derselbe, *Prismen*, Berlin und Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955. In «Über die Ruinen des Museums» erörtert Douglas Crimp Adornos Konzept des Musealen.
3) Siehe Leo Steinberg, «Other Criteria», in derselbe, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York, Oxford University Press, 1972). Steinbergs Essay basierte auf einem Vortrag, den er 1968 im Museum of Modern Art in New York hielt.