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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 35: Collaboration Gerhard Richter

Artikel: Lèche-vitrine

Autor: Fleissig, Peter / Hemmersbach, Gabriele

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680164

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: 02.07.2025

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

Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
Die Tierwelt Afrikas /
The animal world of Africa.

PETER FLEISSIG

LÈCHE-VITRINE*

"My art is like science. It is alchemical, not because I'm digging back into the past but because I'm imagining the future."
JOSEPH BEUYS

How is art—at its most elemental, a sort of mucous membrane of our culture—presented and preserved for the next millennium? Think of the vitrine, a device that is used to display the kinetic archaeology of cultural readymades, that unifies the glossing-in of accreted objects. It is a leveller; things "live" in there in an unaltered state—in some cases, as a biosphere. The millennium edge can be sampled by the following structures: the standard vitrine container, video as a neo-vitrine, the pane as an allegorical framing device, and the body as a vitrine. Image stations.

**Lèche-vitrine* is the French term for window-shopping, literally "window-licking."

PETER FLEISSIG is an art consumer living in London.

As objectifying or distancing devices, vitrines are redolent of the formal idea of museum display cases and their historical relics, but their various applications are firmly grounded in contemporary life—from the domestic fridge, to the medicine cabinet, the television screen, the shop window display. Often they are frames for mediated images, as in TV or the photograph. Being such an omnipresent motif in our culture, vitrines offer us the opportunity to examine suspect representation. The three-dimensional vitrine enhances the idea of framing by affording the opportunity to examine at close range, whilst the conventional two-dimensional frame formalises and preserves an image. Artists use vitrines in order to indicate where the boundaries within which we define ourselves lie.

JOSEPH BEUYS, DOPPELOBJEKTE, 174–79 / DOUBLE OBJECTS 174–79. (PHOTO: PRUDENCE CUMING ASS., LONDON)

Vitrines are the unconscious binoculars of the twentieth century (itself a vitrine). 1) Think of the city as a museum; 2) focus on a museology of cybernetic cells as a way of redefining the living present; 3) interact this with the expectations of museum visitors of the next millennium.

What has been described as perhaps the seminal text on museum culture, André Malraux's "Musée Imaginaire" (1949), or "Museum without Walls," prefaced our current cybernetic culture, describing a multi-racial art world that co-exists inside and outside the white cellular museum. Any work of art that can be photographed can be of value in a museum without walls—a "post-visual vitrine." For instance, shop window displays, glossy magazines, TV documentaries on cult artists all act as alternative museums, albeit with different sell-by dates. An inventory of icons exists, from software to hardware, from pedestrian T-shirts to universal readymades, from colour transparencies to colour TV; all celebrating an anti-utopian desire to induce life-enhancing art.

Is art in vitrines made imperfect for a perfect world? Or is it perfect art for an imperfect world? Or perfect art for a perfect world? Think of Hannibal Lecter and the Mona Lisa, where the pane is the common denominator, and make a mental vitrine of the artists who employ glass constructions: from Marcel Broodthaers to Rachel Whiteread (casting death incantations); from Donald Judd to Ashley Bickerton, or Jasper Johns to Meg Webster (natural material to eco-material); from Dan Graham to

LOUVRE WITH MONA LISA.
(PHOTO: PETER FLEISSIG)

Langlands & Bell (spaces between architectural formulations); from Jon Kessler to Marcus Taylor (neo-appliances boxing clever); from Tatsuo Miyajima to Matthew Barney (the micro to the macro using digital power); from Joseph Cornell to Francis Bacon (the muse for the new museology).

This century Marcel Duchamp, Joseph Cornell and Joseph Beuys are the visionary artists who used vitrines as cultural time-machines in their early seminal works. Duchamp redefined the process of art itself by singularly reprocessing the readymade; Cornell fabricated a charming micro-world, and Beuys as a shaman celebrated a universal one. Before they began to make vitrines, this art form was purely the domain of ethnographic museums (which were, in fact, Beuys' inspiration at the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt). Beuys' assemblages in vitrines exude emptiness and entropy, which is why they are such wonderful micro-museums; his DOPPELOBJEKTE (1974–79), a classic didactic, rather than aesthetic, stimulus consisting of two glass petrie dishes, and two of his own x-ray plates—all autobiographical elements. "Aesthetic qualities do not exist," declared Beuys. "When human life is dignified, then we can speak about aesthetics."

Marcel Duchamp's LARGE GLASS (1915–23) and LA BOÎTE EN VALISE (1941) represent opposite poles in his singular repertoire. The LARGE GLASS as a vitrine/pane was not an object readymade (a prerequisite to the commodities principle as practised by Koons and Trockel), but a fascinating Freudian analysis of the bride and bachelor stripped bare. Duchamp, with Beuys as the other classic "alchemist" (and Sigmar Polke today) conjured the edge where the fixed and imagined worlds meet. The objectification (framing, boxing-in) of primary art forms—the visual language and global impact of museum exhibitions—is a crucial matter in its capacity to mediate the surface of the real world. Duchamp, being the arbiter of taste for Peggy Guggenheim and her friends, directly affected what twentieth century audiences see in galleries and museums: the selected works are the primary geometry of what is today deemed to be of "museum quality." Furthermore he influenced subsequent generations of radical artists.

After the box and the pane utilising transparency and reflectivity, now consider the idea of painting as a membrane. Jasper Johns is a celebrated case. Reinterpreting his role model, Johns painted the American psyche as a cultural readymade assemblage, by

painting the mediative surface of America itself. As an artist, he emphasised the fact that paintings of flags, targets, and numbers are first of all objects, "however intense our desire to empathise with the images they offer us." In Bruce Nauman's autobiographical video work, GAUZE (1969)—a slow-motion silent video dalliance with readymade gauze spewing from the artist's readymade mouth—the artist says of Duchamp (that is, when not being silenced by a material prop), "He leads to everybody and nobody." In his series of video works, using video as a neo-vitrine for the electronic age, his neon credo "The true artist helps the world by revealing mystic truths," is still valid twenty years later.

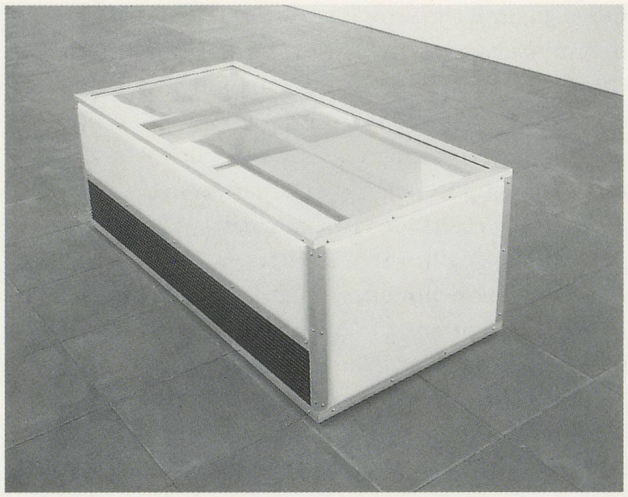
The late Francis Bacon's paintings depicting tableaux of human intercourse in a mind-field of energy are not evidently vitrines. However, in conversation with David Sylvester, he reflected: "I feel that, because I use no varnishes or anything of that kind, and because of the very flat way I paint, the glass helps to unify the picture. I also like the distance between what has been done and the onlooker that the glass creates; I like, as it were, the removal of the object as far as possible."

PHILIPPE STARCK, YELLOW FLAME BUILDING, ASAKUSA 2002. (PHOTO: PETER FLEISSIG)

Reflections are said to contain the souls of those they reflect or portray. Gerhard Richter's FOUR PANES OF GLASS (1967) is an installation of pure simplicity and post-human beauty. His obsession with mirrors and his fascination with isolated experiences often accompanies an image lacking a focal subject.

The Saatchi Collection in London is currently amassing (by the container-load) many works by younger British artists who work within the notion of a mega-vitrine cult—Damien Hirst, Langlands & Bell, Marc Quinn, Richard Wilson, Marcus Taylor, Mark Wallinger, and Rachel Whiteread. What their work has in common is an extended poetic sense of bodily awareness—in container form—as part of a larger urban ecology.

Julian Opie was the first to make a series of vitrines replicating air-conditioning units, refrigeration units and neo-domestic appliances. The enigmatically entitled G (1987) was part of a series of vitrines which he exhibited in the same year. The minimal work is formulated like a refrigeration cabinet with slender green glass shelves, with mirror glass and white foam rubber construction. A different architectural scale based on similar air-conditioning principles is illustrated by Richard Wilson's HIGHRISE (1989), an eco-socio-aesthetic reality which amalgamates Marcel Duchamp and Joseph Beuys by displacing an entire greenhouse unit—a readymade vitrine—through a wall. For more meditative purposes, there is Rachel Whiteread's VALLEY (1991), a sarcophagus-like plaster cast of an old bath with the added dimension of a clear glass lid. The contrast of this vitrine's elements—the distressed pale plaster bulk and the heavy horizontal glass sheet covering the bath void—suggests a mind-over-matter-eccentricity that links this entire group of British artists. They are also united by the fact that they all make boxes for the body, whether the body is present or not. Playing kitchen to Rachel Whiteread's bathroom is Marcus Taylor, who makes carapaces of domestic appliances in translucent sheet acrylic. These beautiful works make constant reference to Beuys' original syntax of



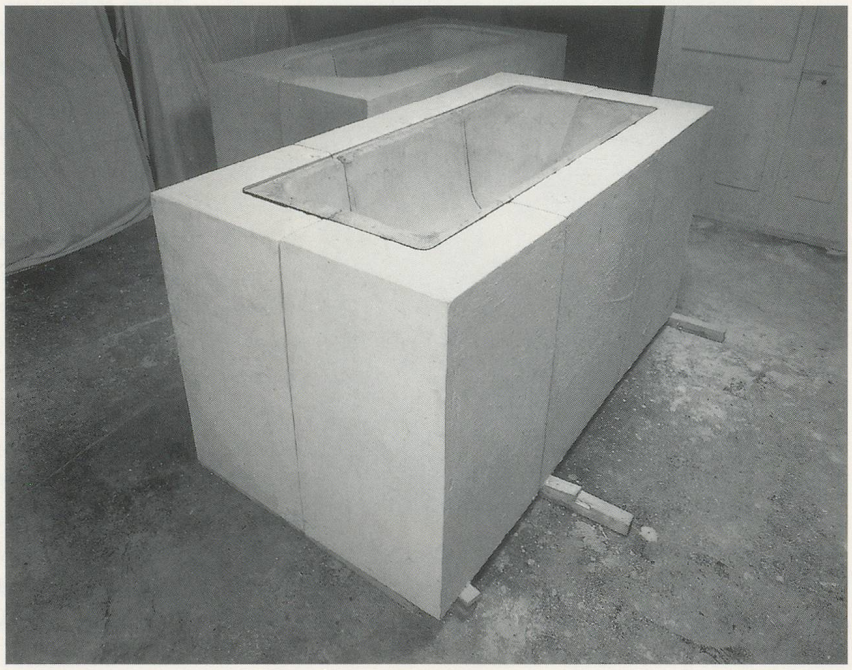
the container as a displacement of human and emotional constructs.

Using the body itself as a vitrine, Marc Quinn—a bloody Bruce Nauman clone for the 1990s—has created the cryogenic SELF (1991) from eight pints of his own blood, extracted over a period of four months and then frozen into a latex cast of his own shaven head. The sculpture, turned out of its mould, is maintained at minus 10 degrees in a refrigerated vitrine, a round-the-clock eco-system. Condensation on the front of the glass vitrine gives the illusion that the frozen blood head is breathing, a biomorphic part man/part organism as palpable as the ghost of Banquo.

With his first major work, A THOUSAND YEARS (1990), Damien Hirst, an animal lover with a necroscopic imagination, became the manipulator of the lowest order. This *vanitas* vitrine—a curious biological bid to examine the futility of human existence, and the centrepiece of the infamous *Gambler* exhibition (1990)—was an installation comprising two identical chambers with a love-loop between them, the first containing a white dice-shaped cube—an incubator for live maggots turning into houseflies—the second a dead cow's head and an electric blue insectocutor. No flimflam, just sex and death, and a rapid heartbeat on the millennial tide (think of

Above / oben: JULIAN OPIE, G, 1987, glass, aluminum, stainless steel, pvc, wood and cellulose, paint, 25 x 71¼ x 34" / Glas, Aluminium, Edelstahl, PVC, Holz und Zellulose, Farbe, 63,5 x 81 x 86,4 cm.

RACHEL WHITEREAD, VALLEY, 1990, plaster and glass, 37½ x 73 x 38" / TAL, 1990, Gips und Glas, 95,2 x 185,4 x 96,5 cm.



The Stendhal Syndrome), the psycho-poetry of convulsive beauty. Fond of *Silk Cut* cigarettes and the lyrical ambience of the *London Colony Room* or the *Groucho Club*, the necroman reflects, "I want a glimpse of what it's like to die." Another of Hirst's installations, IN AND OUT OF LOVE (1991), outside the usual art zoo circuit and inside an empty shop, was the ultimate perfect vitrine. A humidified, ecologically unfriendly installation of Malaysian pupae fixed to white paintings hatched into inveterate butterflies which died as the show drew to an end a few weeks later. A state of the art Hannibal Lecter-meets-Dr. No "mega-vitrine," an exhibition of a life-cycle. The flies, butterflies, and other animals are part of Hirst's unique credo which is taken from another of his infamous titles, simply, *"When Logics Die."*

As we approach the third millennium, we sense that it could shatter at any moment (especially post-Gulf War—another version of when logics die). The scope of artists' neo-vitrines range from art as a perfect installation, a cultural container, a device in painting, to video as neo-vitrine, or as post-human performance art using the body as a vitrine, to the direct homage to Duchamp, Cornell, and Beuys. Duchamp was a radical artist because he challenged the very notion of the museum as a cultural receptacle; the use of the readymade is non-elitist—it elevates the perception of an art statement to the universality of the vitrine outside. Paradoxically, the most stimulating artists within the most recently defined "post-human" group including Matthew Barney, Damien Hirst, Marc Quinn, and Charles Ray (all, incidentally, of the age at which Duchamp made the LARGE GLASS), are caught within a system that is static and obsolete. The third millennium is for museology: a visionary culture absorbing the forms of the megavitrine and body vitrine. All these artists can aspire to such a culture by making use of the syntax—a sort of Beuysian body language, or an image bank that is progressively digging back the present whilst simultaneously imagining a state in the future. Between secreting the present and zoning the future, try eye-balling the semi-permeable mucous membrane—a reflection of life and death.

DAMIAN HIRST, A THOUSAND YEARS, 1990, incubator for maggots, dead cow's head and electric blue insectocutor, 84 x 168 x 84" / TAUSEND JAHRE, 1990, Inkubator für Larven, Kuhkopf, blauer elektrischer Insektentöter, 213,4 x 426,7 x 213,4 cm. (PHOTO: ANTHONY OLIVER)

Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Die Tierwelt des mitteleuropäischen Waldgebietes / The animals of the Middle European woods.

PETER FLEISSIG

LÈCHE-VITRINE*

«Meine Kunst gleicht einer Wissenschaft. Sie ist alchimistisch, nicht weil ich in der Vergangenheit herumgrabe, sondern weil ich mir die Zukunft vorstelle.» JOSEPH BEUYS

Wie wird Kunst – wenn auf das Wesentliche reduziert doch nur eine Art Schleimhaut unserer Kultur – präsentiert und für die nächsten Jahrtausende aufbewahrt?

Es ist die Vitrine, die unser Medium ist, um die kinetische Archäologie des kulturellen Ready-mades auszustellen, die die gesammelten Objekte mit transparentem Glanz verbindet. Sie ist ein Gleichmacher; die Gegenstände existieren dort drinnen in unverändertem Zustand – in einigen Fällen in einer Biosphäre. Die Schwelle des neuen Jahrtausends kann man durch folgende Strukturen kennenlernen: die konventionelle Vitrine als Behälter, Video als Neo-Vitrine, die Glasscheibe als allegorischer Rahmen, der Körper als Vitrine. Bildstationen.

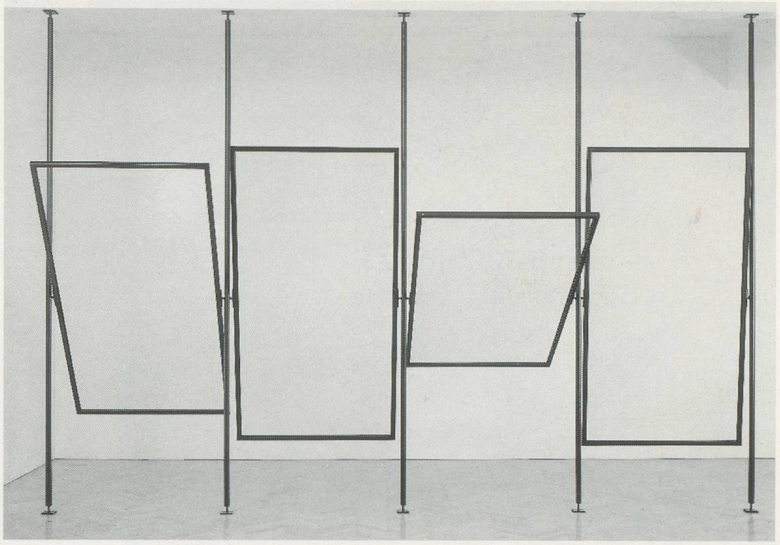
Als vergegenständlichendes oder objektivierendes Medium erinnert die Vitrine an die formale Idee der Museumsschaukästen und ihre historischen Reliquien, aber die verschiedenen Anwendungen sind fest im heutigen Leben verankert: der häusliche Kühlschrank, das Sanitärschränkchen, der Bildschirm des Fernsehers, die Schaufensterauslage. Oft sind es Rahmen für vermittelte Bilder, wie im Fernsehen oder in der Photographie. Da die Vitrine in unserer Kultur beinahe allgegenwärtig ist, gibt sie uns die Möglichkeit, zweifelhafte Repräsentationen genau zu betrachten. Die dreidimensionale Vitrine verstärkt die Funktion des Rahmens, indem sie uns auffordert, das Ausgestellte von Nahem zu untersu-

* *«Lèche-vitrine»* bedeutet Schaufensterbummel, wörtlich «Fensterlecken».

PETER FLEISSIG ist Kunstkonsument und lebt in London.

chen, während der herkömmliche zweidimensionale Rahmen das Bild formell präsentiert und bewahrt. Künstler verwenden Vitrinen, um die Grenzen, innerhalb derer wir uns selbst definieren, aufzuzeigen.

Vitrinen sind die unbewussten Brenn- und Ferngläser des zwanzigsten Jahrhunderts (das auch als Vitrine gesehen werden kann). 1. Man denke sich die Stadt als Museum. 2. Man stelle sich eine Museologie aus kybernetischen Zellen als die Möglichkeit vor, die lebendige Gegenwart neu zu definieren. 3. Man verbinde dies mit den Erwartungen von Museumsbesuchern im nächsten Jahrtausend.

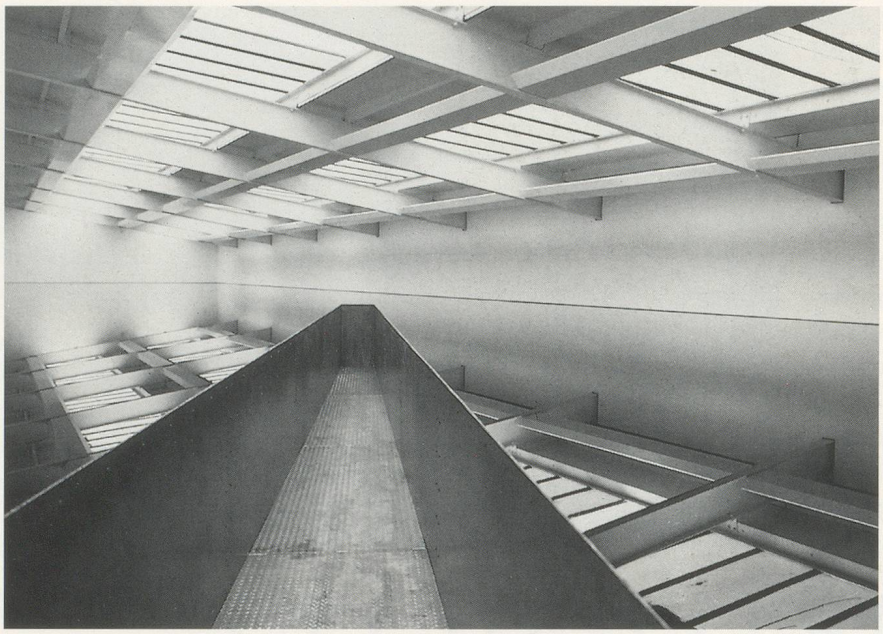


GERHARD RICHTER, 4 GLASSCHEIBEN, 1967, Glas, Eisen, 4teilig, je 190 x 100 cm / 4 PANES OF GLASS, 1967, glass, iron, 4 parts, 74⅞ x 39⅜".

Im vielleicht einflussreichsten Text über Museumskultur, «Le Musée Imaginaire» (1949), beschreibt André Malraux unsere zeitgenössische kybernetische Kultur, indem er eine multikulturelle Kunstwelt beschwört, die vor dem und im Glasfaser-Museum existiert. Im «Museum ohne Wände», einer «postvisuellen» Vitrine, hat jedes photographierbare Werk seinen Wert. Beispielsweise fungieren Schaufensterauslagen, Hochglanzillustrierte oder Dokumentarfilme im Fernsehen über Kult-Künstler als alternative Museen, auch wenn ihre Verfalldaten verschieden sind. Ein Inventar dieser «Ikonen» beinhaltet Software und Hardware, simple T-Shirts und riesige Ready-mades, Farbdias und Farbfernseher; alle feiern sie das anti-utopische Verlangen nach lebensverbessernder Kunst.

Ist die Kunst in der Vitrine unvollkommen gemacht für eine vollkommene Welt? Oder ist es vollkommene Kunst für eine unvollkommene Welt? Man entwerfe eine geistige Vitrine derjenigen Künstler, die Glaskonstruktionen verwenden: Marcel Broodthaers und Rachel Whiteread (Abgüsse von Todesbeschwörungen); Donald Judd und Ashley Bickerton oder Jasper Johns und Meg Webster (natürliches Material und Ökomaterial); Dan Graham bis Langlands & Bells (Räume zwischen architektonischen Kompositionen); Jon Kessler und Marcus Taylor (Neo-Gerätschaften schlau verpackt); Tatsuo Miyajima und Matthew Barney (vom Mikro zu Makro unter Verwendung von Digitalkraft); Joseph Cornell und Francis Bacon (die Muse der neuen Museologie).

In diesem Jahrhundert sind Marcel Duchamp, Joseph Cornell und Joseph Beuys die visionären Künstler, die sich in ihren frühen, einflussreichen Arbeiten mit Vitrinen als kulturellen Zeitmaschinen befasst haben. Duchamp definierte das Prozesshafte (den Schaffensprozess) der Kunst neu, indem er das gekaufte Objekt als Ready-made auf einzigartige Weise weiterverarbeitete, Cornell bastelte eine zauberhafte Mikrowelt, und Beuys als Schamane zelebrierte eine universelle Welt. Vor ihnen interessierten sich ausschliesslich ethnographische Museen für diese «Kunstform» (tatsächlich ist Beuys von denen im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt inspiriert worden). Beuys' Assemblagen in Vitrinen verbreiten Leere und Entropie – eben darum sind sie so wunderbare Mikro-Museen. Sein Werk DOPPELOBJEKTE (1974–79) – eher ein klassisch-didaktischer als ein ästhetischer Stimulus – besteht aus zwei Glasschalen und zwei eigenen Röntgenplatten, autobiographische Elemente. «Es gibt keine ästhetischen Qualitäten», erklärt Beuys. «Erst wenn wir dem menschlichen Leben Würde gegeben haben, können wir von Ästhetik sprechen.»

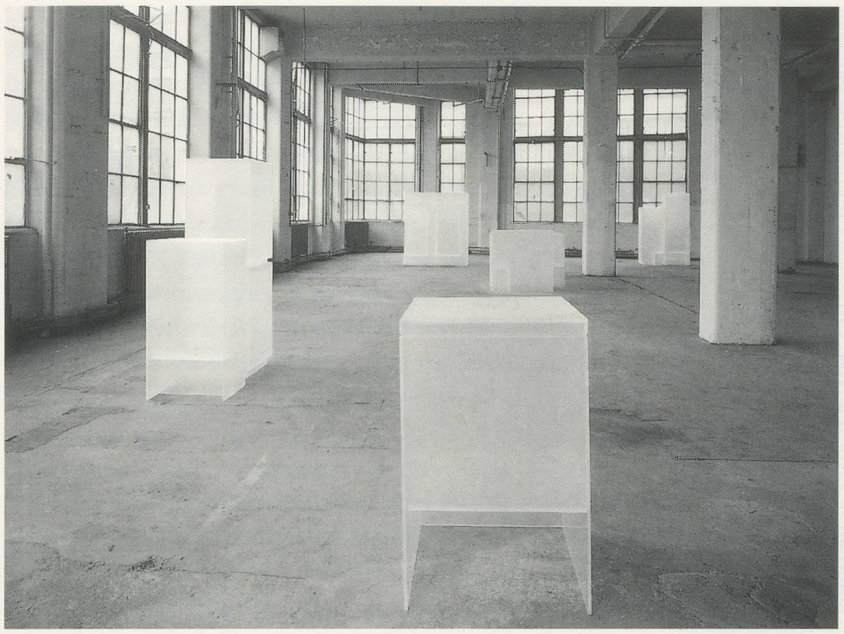


RICHARD WILSON, "20:50", used sump oil, steel, dimensions variable / Altöl, Stahl.

In Marcel Duchamps einzigartigem Werk nehmen DAS GROSSE GLAS (1915–23) und LA BOÎTE EN VALISE (1941) gegensätzliche Positionen ein. Das grosse Glas als Vitrine/Glasscheibe war kein vorgefundenes Objekt-Ready-made (was eine Vorbedingung für den Begriff der Ware ist, wie er von Koons oder Trockel angewendet wird), sondern eine faszinierende Freudsche Analyse von Braut und Bräutigam entkleidet. Duchamp, mit Beuys (und heute Sigmar Polke) der klassische Alchimist, beschwor die Grenze zwischen der festen und der vorgestellten Welt. Die Vergegenständlichung (das Einrahmen, das Einsperren) ursprünglicher Kunstformen – z. B. in der visuellen Sprache und in der globalen Ausstrahlung von Museumsausstellungen – ist sehr brisant, da sie die Oberfläche der wirklichen Welt zu vermitteln vermag. Marcel Duchamp, Geschmacksrichter für Peggy Guggenheim und ihre Freunde, hat unmittelbar auf das eingewirkt, was das Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts in Galerien und Museen zu sehen bekommt: die ausgewählten Werke bilden die geometrischen Fixpunkte dessen, was heute für Kunst in «Museumsqualität» gehalten wird. Darüber hinaus hat er Generationen radikaler Künstler beeinflusst.

Nach den Werken mit Kiste und Glasscheibe, mit Transparenz und Reflektion, wende man sich nun der Malerei als Membran zu. Jasper Johns ist ein oft zitiertes Beispiel. Er bietet eine Neuinterpretation von Duchamp und malt die amerikanische Psyche als eine kulturelle Ready-made-Assemblage; er malt die vermittelnde Oberfläche Amerikas. Als Künstler legt er Wert auf die Tatsache, dass Gemälde von Flaggen, Zielscheiben und Zahlen zunächst einmal Gegenstände sind, «so sehr wir auch danach verlangen, uns in die Bilder, wie sie sich uns anbieten, einzufühlen». In Bruce Naumans autobiographischem Video GAUZE (1969) – einem Stummfilm in Zeitlupe, in dem aus dem Mund des Künstlers Gaze quillt – sagt der Künstler, als er einmal nicht von seinem Requisit am Reden gehindert wird, über Duchamp: «Er führt zu jedem und niemandem.» In seinen Videos, die er als Neo-Vitrine für das elektronische Zeitalter verwendet, gilt sein in Neonröhren geschriebenes Credo: «Der wahre Künstler hilft der Welt, indem er die mystischen Wahrheiten enthüllt» – auch heute noch, zwanzig Jahre später.

Bei der Malerei des unlängst verstorbenen Francis Bacon, diesen Tableaux menschlichen Verkehrs in einem energiegeladenen Gedankenfeld, handelt es



MARCUS TAYLOR,
INSTALLATION 1–10 SUMMER STREET,
LONDON, 1992.

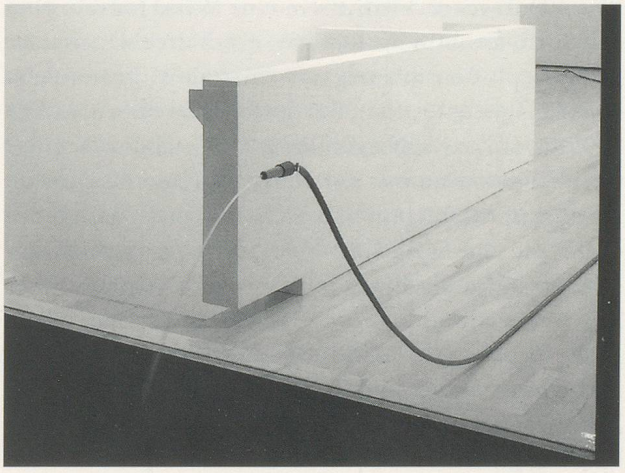
Below / unten:
MARK WALLINGER,
FOUNTAIN / BRUNNEN, 1992.

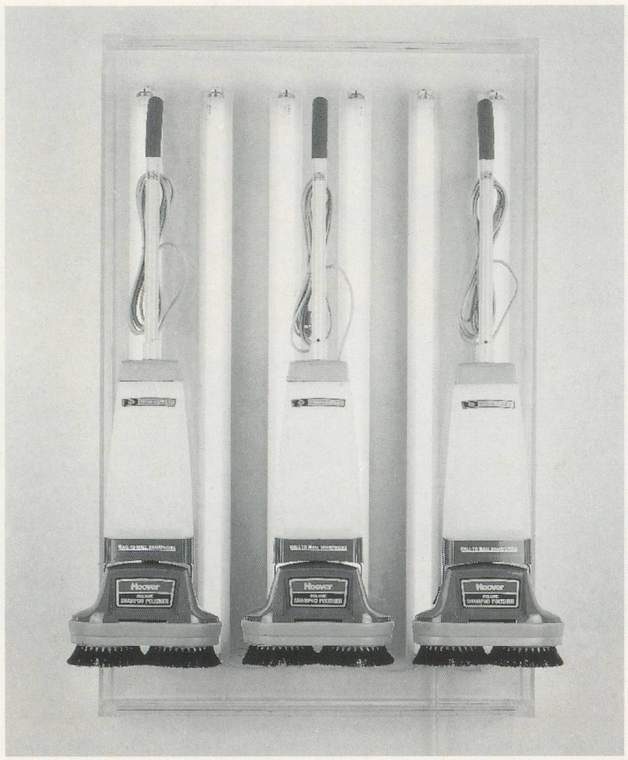
sich auf den ersten Blick nicht um Vitrinen. Jedoch hat er in einem Gespräch mit David Sylvester einmal bemerkt: «Weil ich kein Firnis oder dergleichen verwende und wegen meiner sehr flachen Malweise hilft das Glas, das Bild zusammenzuhalten. Auch gefällt mir die von dem Glas geschaffene Distanz zwischen dem, was geschaffen worden ist, und dem Betrachter; mir gefällt gewissermassen die Entfernung des Gegenstandes, so weit wie nur möglich.»

Spiegelbilder sollen angeblich die Seelen derer enthalten, die sie spiegeln oder porträtieren. Gerhard Richters Werk VIER GLASSCHEIBEN (1967) ist eine Installation von grosser Schlichtheit und «posthumaner» Schönheit. Die Faszination, welche Spiegel sowie isolierende Erfahrungen auf ihn ausüben, zeigt sich häufig in Bildern, in denen es kein zentrales Subjekt gibt.

Die Saatchi Collection in London sammelt zur Zeit (vermutlich containerweise) Werke junger britischer Künstler, die mit der Idee einer Mega-Vitrine arbeiten: Damien Hirst, Langlands & Bell, Marc Quinn, Richard Wilson, Marcus Taylor, Mark Wallinger und Rachel Whiteread. Gemeinsam ist diesen Arbeiten ein ausgesprochen poetischer Sinn für Körperbewusstsein (auch als Container) als ein Teil urbaner Ökologie.

Julian Opie war es, der als erster eine Serie Vitrinen mit Nachbildungen von Klimaanlagen, Gefriertruhen und anderen modernen Haushaltsgeräten installierte. Auch die enigmatisch betitelte Arbeit G (1987) war Teil einer Serie von Vitrinen, die er im selben Jahr ausstellte. Das minimalistische Werk ist gestaltet wie ein Gefrierschrank mit schlanken grü-



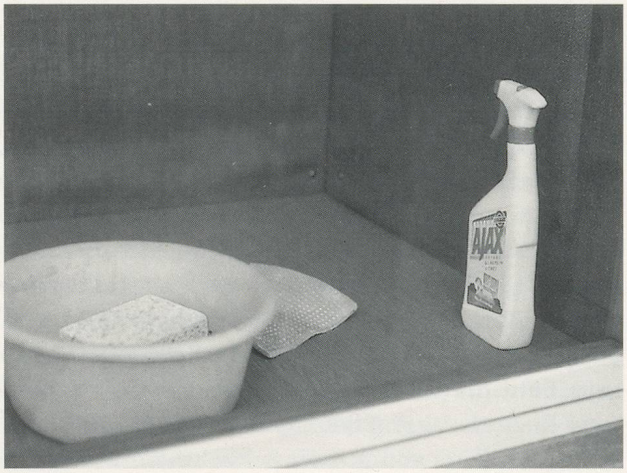


JEFF KOONS, NEW HOOVER SHAMPOO POLISHERS, 1981–86, Plexi, fluorescent lights, and 3 Hoover Deluxe Shampoo Polishers.

nen Glasfächern, Spiegelglas und einer weissen Schaumgummi-Konstruktion. Ebenfalls mit Klimaregulierung, allerdings in einer anderen Grössenordnung, befasst sich Richard Wilson. Für HIGHRISE (1989) plaziert er ein komplettes Gewächshaus – eine Ready-made-Vitrine – in eine Wand hinein; eine öko-sozio-ästhetische Realität, ein Marcel-Duchamp-und-Joseph-Beuys-Amalgam. Für eher besinnliche Zwecke geeignet ist Rachel Whitereads VALLEY (1991), ein sarkophagähnlicher Gipsabdruck einer alten Badewanne mit der hinzugefügten Dimension eines durchsichtigen Glasdeckels. Der Kontrast der Elemente dieser Vitrine – der bleiche, rauhe Gipskörper und die schwere horizontale Glasplatte über der Wannenhöhlung – symbolisiert in gewisser Weise eine vergeistigte (mind-over-matter) Exzentrizität, die dieser englischen Künstlergruppe gemein ist. Eine weitere Verbindung besteht darin, Kisten für den Körper zu erstellen, ob dieser Körper nun vorhanden ist oder nicht. Im Vergleich zu Rachel Whitereads Badewanne gleicht Marcus Taylors Arbeit eher einer Küche; er stellt hohle Haushaltsgeräte aus poliertem Acryl her. Diese schönen Objekte beziehen sich ständig auf die urprüngliche Syntax des Beuysschen Containers als eine Verschiebung menschlicher und emotionaler Konstrukte.

Marc Quinn – ein blutiger Bruce-Nauman-Klon für die 90er Jahre –, der den Körper selbst als Vitrine verwendet, hat sein kyrogenes Werk SELF (1991) aus vier Litern seines eigenen Blutes geschaffen, das er

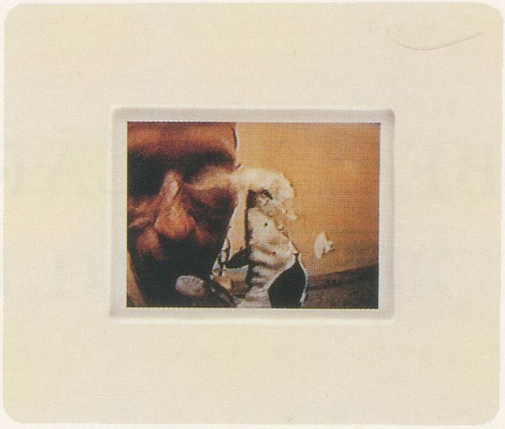
PETER FISCHLI / DAVID WEISS, OHNE TITEL, INSTALLATION IN SCHAUFENSTERN, WIEN, 1993, Polyurethanobjekte, bemalt, geschnitzt / UNTITLED, INSTALLATION IN SHOP WINDOWS, VIENNA, 1993, polyurethane objects, painted, carved.
(PHOTO: FLAVIA VOGEL, KUNSTHALLE WIEN)



sich über einen Zeitraum von vier Monaten entnommen und dann in eine Latex-Gussform seines rasierten Schädels gefüllt hat. Die aus ihrer Gussform genommene Skulptur wird in einer gekühlten Vitrine bei –10 Grad konserviert, ein rund um die Uhr funktionierendes Ökosystem. Kondenswasser an der Vorderseite der Glasvitrine vermittelt die Illusion, dass der Kopf atmet – ein biomorpher Teil-Mensch, Teil-Organismus –, so grauenhaft lebendig wie der Geist von Banquo, der seinen Mörder Macbeth heimsucht.

In seiner bislang besten Arbeit, A THOUSAND YEARS (Tausend Jahre), wurde Damien Hirst, Tierfreund mit nekroskopischer Phantasie, zu einem Manipulator der niedrigsten Ordnung. Diese *«Vanitas»*-Vitrine – ein eigenartig biologischer Versuch, die Hinfälligkeit menschlichen Lebens zu untersuchen, und Mittelpunkt der berüchtigten *Gambler*-Ausstellung (1990) – war eine Installation zweier identischer Kammern, verbunden durch einen Liebestunnel, die erste enthielt einen weissen, würfelförmigen Kubus – einen Brutkasten für lebendige Maden, die sich in Hausfliegen verwandeln –, der zweite den Kopf einer toten Kuh und einen blauen elektrischen Insektenvernichter. Kein Firlefanz, nur Sex und Tod, und das schnelle Pochen des Herzens an der Schwelle zum neuen Jahrtausend (man denke an *The Stendhal Syndrome*)[1], die Psychopoesie einer krampfhaften Schönheit. Als Fan von *Silk-Cut*-Zigaretten und der lyrischen Ambiance des *London Colony Room* oder des *Groucho Clubs*[2] überlegt sich der Nekromant: «Ich möchte sehen, wie es sein wird, wenn man stirbt.» Eine andere von Hirsts Installationen, IN AND OUT OF LOVE (1991), kann als die absolut endgültige Vitrine bezeichnet werden. Sie stand in einem leeren Laden, abseits der ausgetretenen Pfade des Kunstzoos – eine schwüle, ökologisch fragwürdige Installation. Aus malaysischen Raupen, die auf weissen Bildern befestigt waren, schlüpften Schmetterlinge, die einige Wochen später, gegen Ende der Ausstellung, starben. Eine kunstvolle, todessüchtige Hannibal-Lecter-trifft-auf-Dr.-No«Mega-Vitrine», die Ausstellung eines Lebenszyklus. Das Verwenden von Fliegen, Schmetterlingen und anderen Tieren entspricht Hirsts einzigartigem Slogan, der in einem anderen seiner berüchtigten Titel Ausdruck findet: *When Logics Die* (Wenn die Logik stirbt).

Wir nähern uns der Jahrtausendwende und spüren – besonders jetzt nach dem Golfkrieg, auch eine Version vom Tod der Logik –, dass wir jeden Augenblick zerbrechen könnten. Die Neo-Vitrinen umfassen Kunst als vollkommene Installation, als kultureller Behälter, als Medium in der Malerei, Video als Neo-Vitrine oder als post-humane Performance, die den Körper als Vitrine einsetzt, eine direkte Hommage an Duchamp, Cornell und Beuys. Duchamp war ein radikaler Künstler, weil er den



MATTHEW BARNEY, FIELD DRESSING (MANUAL) C, 1989–92, color photograph with self-lubricating plastic frame, 14¼ x 16¾" / KAMPFVERKLEIDUNG (HANDBUCH) C, 1989–92, Farbphoto mit Rahmen aus geschmeidigem, prothetischem Kunststoff, 36,2 x 42,5 cm.

Begriff des Museums als kultureller Behälter anfocht. Der Gebrauch des Ready-made ist nicht elitär – es erhebt die Perzeption des künstlerischen Ausdrucks zur Allgemeingültigkeit dessen, was ausserhalb der Vitrine ist. Die interessantesten Künstler in der unlängst entstandenen, «post-humanen» Gruppierung – einschliesslich Matthew Barney, Damien Hirst, Marc Quinn und Charles Ray, die alle übrigens im gleichen Alter sind wie Duchamp, als er DAS GROSSE GLAS schuf – sind allerdings in einem starren und veralteten System gefangen. Das nächste Jahrtausend ist für die Museologie: eine visionäre Kultur, die die Formen der Megavitrine und der Körpervitrine in sich aufnimmt. Diese Künstler können eine solche Kultur erstreben, indem sie die Syntax, eine Art Beuysscher Körpersprache, anwenden oder auch einen Bilderspeicher, der laufend die Gegenwart aufrollt und gleichzeitig die Zukunft voraussieht. Zwischen dem Destillieren der Gegenwart und dem Definieren der Zukunft versuche man durch diese halbdurchlässige Schleimhaut zu glotzen – eine Reflexion von Leben und Tod.

(Übersetzung: Gabriele Hemmersbach)

1) *Stendhal Syndrome* ist der Name einer 1990 von Andrea Rosen organisierten Ausstellung.
2) Der London Colony Room und der Groucho Club sind die bekanntesten Künstler-Clubs in London. Bacon war Gast im London Colony Room.