

Dem Raum abgerungen : Rachel Whitereads Versteinerung der Privatsphäre

Autor(en): **Vidler, Anthony**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 3: **Tiefe Oberflächen = Surfaces profondes = Deep surfaces**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65737>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dem Raum abgerungen

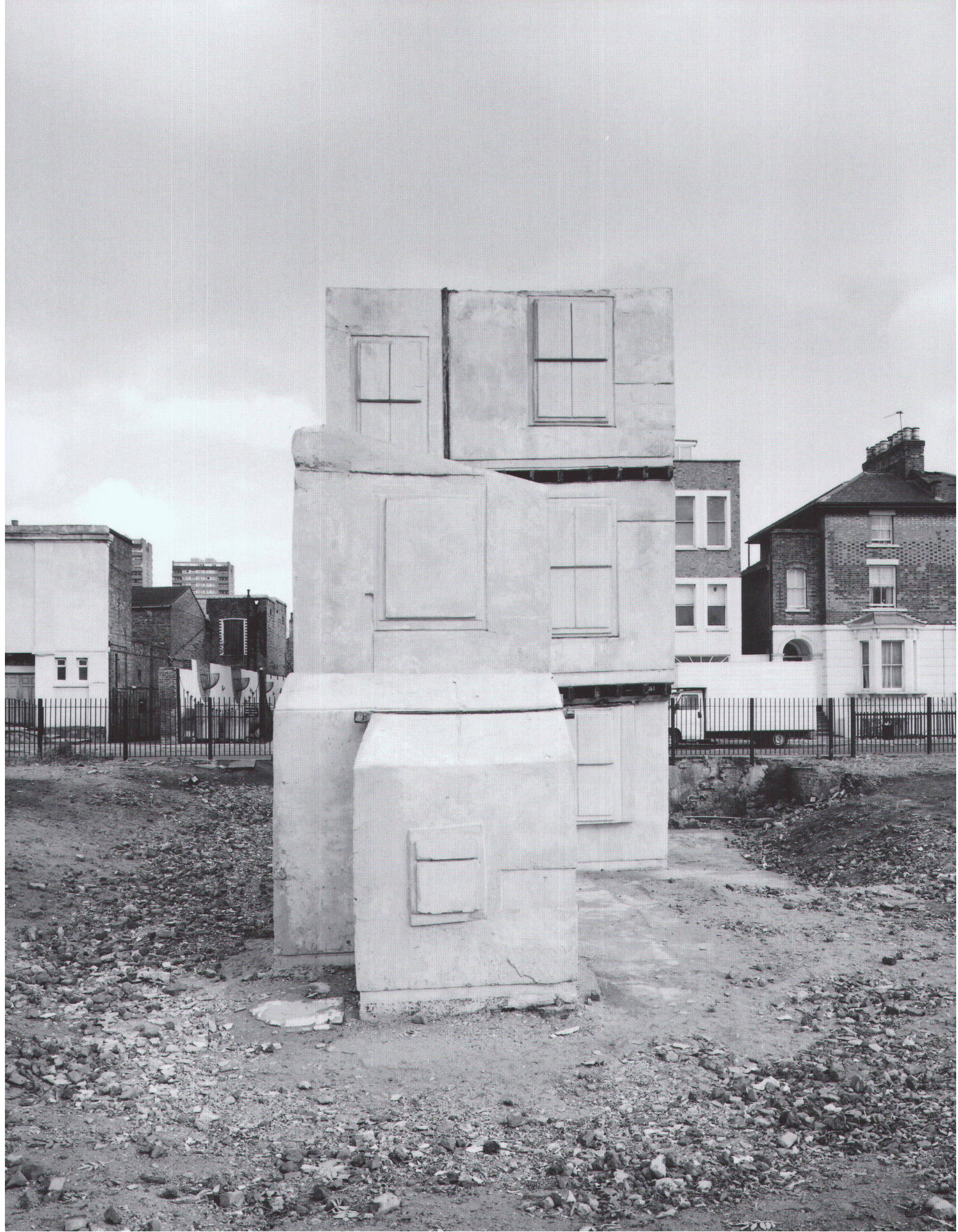
Rachel Whitereads Versteinerung der Privatsphäre

VSI.ASAI.

Forum

Service

Im Londoner East End wurde Rachel Whiteread 1993 eine Reihenhaus-Parzelle für eine zeitlich befristete Intervention zur Verfügung gestellt: House, der Betonabguss einer Arbeiterwohnung, dokumentierte das Verschwinden einer typischen Reihenhaus-Zeile und die Vergänglichkeit bewohnter Orte. Die kurze Geschichte dieses Kunstwerks ist zugleich die Geschichte unvereinbarer Auffassungen über radikale Ikonografien im öffentlichen Raum. Wie die Debatte rund um die «Abstraktheit» von House zeigte, wurden seine blinden Oberflächen zu wahren Projektionsflächen für Bedeutung und Betroffenheit. Anthony Vidler lotet den Kontext der unterschiedlichen Interpretationen von Whitereads Arbeit aus.





12

1

Die Auffassung von Architektur als etwas, das mit «Raum» und nicht in erster Linie mit Bauteilen wie Stützen und Mauern zu tun hat, ist relativ modern. Sie taucht zum ersten Mal mit einer gewissen Nachhaltigkeit am Ende des 19. Jahrhunderts auf als Ergebnis deutscher Psychologietheorien zum Raum – man denke an Schmarsow, Lipps, ihre kunsthistorischen Gefolgsleute Wölfflin, Riegl, Frankl e. a. und ihren Versuch, die Kategorien, mit denen die Kunstgeschichte analysiert wurde, zu verallgemeinern. Raum nahm – zusammen mit anderen Begriffen der dreidimensionalen Gestaltung wie Masse, Oberfläche, Linie und Form – mehr und mehr eine Schlüsselstellung ein innerhalb der Auseinandersetzung mit Architektur, einer Kunst, die offenbar im Wesentlichen mit und durch Raum operierte. Konzeptionell wurde Raum als ein Produkt aus der Bewegung eines Körpers und psychologischer und visueller Projektion aufgefasst und erfahren. Raum war das Innen, die Umhüllung, das Einschliessende, durch den menschlichen Körper und seine Bewegung in ihm rituell sanktioniert und gegliedert. Insofern verdrängte Raum die strengen Stilbegriffe der Architekturgeschichte, um den von innen heraus erzeugten Architekturen von Ägypten bis zum Barock den Vorrang einzuräumen, entgegen der herkömmlichen Idealisierung der Griechen und der Renaissance.

Tatsächlich wurde Raum zu einer Parole der modernen Architektur von Adolf Loos bis Le Corbusier und Frank Lloyd Wright und entwickelte sich rasch zu einem vorrangigen Kriterium, wenn es das wirklich «Moderne» zu definieren galt. «Raum» wurde mehr noch als «Funktion» zu einem Bestimmungsfaktor der Moderne, nicht zuletzt aufgrund seiner Verbindung mit dem «Zeit»-Begriff sowohl vor als auch nach

Einstein. Raum war in Bewegung, fließend, offen, voller Luft und Licht; sein blosses Vorhandensein war ein Heilmittel gegen die eingeengten Platzverhältnisse der traditionellen Stadt: «Raum» als moderner Träger der aufklärerischen Idee von Hygiene und Freiheit. Für die meisten Vertreter der Moderne war Raum universal und dazu bestimmt, öffentliche wie private Bereiche gleichermaßen zu durchfluten. Le Corbusier sprach von «l'espace indicible», was sich mit «der unaussprechliche Raum» nur schlecht übersetzen lässt, aber eigentlich Grenzenlosigkeit ausdrückt, gegenseitige Durchdringung von Haus und Stadt, einen Horizont, der sich ins Unendliche ausdehnt. In diesem Sinne war Raum, zumindest seit Frank Lloyd Wright, sogar politisch aufgeladen – der Kritiker Bruno Zevi verwies nach dem Krieg nachdrücklich darauf, dass wright'scher Raum mit demokratischem Raum gleichzusetzen sei, gegenüber einer vorgängigen und undemokratischen «faschistischen» Nichtbeachtung des Raums.

Raum als Reflex und Obsession

Rückblickend ist die Verbindung des Raumes der Moderne mit bestimmten Ideologien zwangsläufig fragwürdiger geworden, da die laut verkündete Wohltätigkeit der modernen Architektur – und des ihr zugehörigen «Raumes» für ein zeitgemäßes Wohnen – nur allzu klar ihre Schwachstellen offenbart hat und die politischen Allianzen zwischen modernen Architekten und zweifelhaften Bauherren in den Dreissigerjahren von Historikern aufgedeckt worden sind.

Trotzdem ist der Reflex, dass Raum gut sei, nicht gänzlich aus unseren Gehirnen verschwunden. Dies mag das Resultat von

1 | Die Baustelle an der Grove Road im Sommer 1993

Le chantier à la Grove Road en été 1993
The construction site at Grove Road in
Summer 1993

etwas sein, das man als den historischen Stammbaum des Raumes bezeichnen könnte. Als Produkt von Theorien der psychologischen Bewusstseinsweiterung – von Projektion und Introjektion – nahm der Raum in Grossbritannien rasch und auf natürliche Weise Züge eines Therapeutikums an, das gegen die miteinander verwandten Phobien des 19. Jahrhunderts, Agoraphobie und Klaustrophobie, ins Feld geführt werden konnte. Indem man die Stadt öffnete, würde man sie – laut Le Corbusier und mancher Post-CIAM-Rhetorik – von allen geschlossenen, dreckigen, gefährlichen und ungesunden Winkeln befreien und damit – da einschneidende Gegensätze zwischen offenen und geschlossenen Räumen nun wegfielen – die Stadtbevölkerung von jeder räumlichen Angst erlösen, die sie im ersten Schub der Verstädterung verspürt haben mochte.

Zum Teil waren vielleicht die Überreste einer solchen Haltung für die heftigen Angriffe des Gemeinderats auf Rachel Whitereads House verantwortlich, für Argumente wie, es stehe der Stadtanierung im Wege, es verhindere das Anpflanzen gesunden Grüns oder es setze einer ungesunden und klaustrophobischen Vergangenheit ein Denkmal. Auf der Ebene des «Hauses» allerdings hatte der simple Akt des Raum-Einfüllens, des Schliessens einer vormaligen Lücke dem Grundsatz eines hundertjährigen Planungsdogmas – nämlich dass offen besser, ja absolut gut sei – folgerichtig entgegengewirkt. Das House von Rachel Whiteread war, an der Oberfläche betrachtet, eine ganz klare Aussage, sorgfältig ausgeführt mit der unabdinglichen Aufmerksamkeit eines Bildhauers beim Giessen eines komplizierten Werkstücks. Dennoch hat selten ein Ereignis dieser Art – befristet und von der Kunstszene unterstützt – eine derart bissige Reaktion in der Boulevardpresse ausgelöst. Man fühlte sich zurückversetzt in die Zeit, als Duchamp seinen «Brunnen» signierte.

Seit seiner Enthüllung im Oktober 1993 wurde Whitereads House in Cartoons und Kritiken mit mehr oder weniger bildhafter Sprache und Ironie porträtiert; sogar die Befürworter füllten die Schlagzeilen mit Wortspielen wie «the house that Rachel built», «home work», «house calls», «a concrete idea», «the house that Rachel unbuilt», «home truth», «no house room to art». House verweist auf die von jeher unsichere Stellung des Monumentes innerhalb der Architektur, sein Schwanken zwischen Kunst und Gebrauch. Wie Adolf Loos erkannt und Hegel theoretisch erörtert hat, liegt die «Essenz» der Architektur in ihrer symbolischen Bedeutung: Architektur ist demnach eine Kunst, die das Leben in dreidimensionaler Form sinnbildlich darstellt, während ihre Zweckgebundenheit – Architektur also nicht verstanden als Idee, sondern als Funktion – diesen grundsätzlichen Symbolismus ständig unterminiert. Whiteread unterläuft dieses binäre Problem, indem sie Skulptur

und Architektur absichtlich durcheinander bringt und eine Art mutierendes Objekt entwirft, das durch keinen der beiden Begriffe bestimmt werden kann, sondern gerade durch diese Weigerung definiert werden will.

Greifbar gemachte Moderne

Whitereads House will die räumliche Ideologie der Moderne nicht hintertreiben, im Gegenteil: es verstärkt sie – und mehr – auf seine eigene Weise. Denn seit der Entwicklung der Gestaltpsychologie ist Raum zum Gegenstand aller intellektuellen und auf Erfahrung beruhenden Umkehrungen geworden, die aus der Identifikation von Figur und Grund wie auch aus den unvermeidlichen Mehrdeutigkeiten zwischen diesen beiden Begriffen hervorgingen, die – Kritiker von Alois Riegl bis Colin Rowe haben darauf hingewiesen – für die Moderne selbst bezeichnend sind. So haben viele Vertreter der Moderne die Umkehrung der Figur-Grund-Beziehung angewandt, um die eigentliche Wahrnehmung des Raumes offen zu legen. Der italienische Architekt Luigi Moretti stellte in den Fünfzigerjahren sogar Gipsmodelle her, um zu illustrieren, was er als eine Geschichte der verschiedenen räumlichen Typen in der Architektur ansah. Die Modelle bildeten sozusagen die Festkörper real existierender Leerräume ab. Die Räume von Kompositionen wie etwa Hadrians Villa in Tivoli wurden als eine Sequenz aus festen Körpern dargestellt, so als hätte man plötzlich entdeckt, dass Raum dicht und undurchdringlich sei.¹ Von den späten Dreissigerjahren an haben Architekturschulen ähnliche Methoden angewandt, um «Raum» – die Kunst des Unfassbaren – anhand greifbarer Modelle zu vermitteln. Man glaubte, mit dieser Methode alle historische Architektur auf die wesentlichen Merkmale des Raumes reduzieren und schädliche «Stile» des Historismus durch fortschreitende Abstraktion auflösen zu können.

So gesehen reiht sich Whitereads House – für Architekten offenkundig, wohl aber auch für die Kunstschaffenden und das allgemeine Publikum – als eine didaktische Veranschaulichung des privaten «Raumes» des 19. Jahrhunderts in diese Tradition ein. Architekten, egal ob sie an der Moderne oder an ihren «brutalistischen» Abergangern geschult sind, erscheint Whitereads Arbeit als Modell im Massstab 1:1, als eine dreidimensionale Übung zur Dynamik und Statik des Raumes. Ein nicht zufälliges Nebenprodukt dieser Übung ist die Verwandlung des Hauses des Realismus des 19. Jahrhunderts in eine abstrakte Komposition; Whiteread hat nämlich das Modell eines Hauses gebaut, das einer Reihe von paradigmatischen modernen Häusern – von Wright bis Loos, von Rudolf Schindler bis Paul Rudolph – gleicht. Die Betonhülle – wenn man Whitereads

Innenform als Aussen liest – gibt hier einfach wieder, was eine Übung in dreidimensionaler Komposition sein könnte, beruhend auf dem Herausschneiden oder Ausgraben eines festen Volumens entsprechend den Erfordernissen des Ortes oder des Gebrauchs. In seiner paradigmatischen Darstellung der «Cinq Compositions» hatte Le Corbusier dieses Gestaltungsprinzip bereits 1925 systematisch erfasst, zusammen mit vier anderen «Typen» des architektonischen Entwurfs, einschliesslich des freien Grundrisses und des prismatischen Körpers. In diesem Sinne war Whitereads House durch und durch modern und löste den Zorn eines postmodernen und traditionalistischen Lagers aus, das in Grossbritannien der Auffassung ist, dass «Abstraktion» das Auge beleidigt.

Die Fassade, ein Ort des Grauens?

Das Projekt House rührte aber noch an einen weiteren wunden Punkt, der mit den bereits erwähnten zwar zusammenhängt, jedoch vor allem von Leuten ausserhalb der Architekten- und Kunstszene empfunden wurde und zutiefst mit dem «privaten» Charakter des Eingriffs zu tun hatte. Whiteread hat das Haus an sich angetastet, ja hat, einigen Kommentatoren gemäss, diesen notwendigerweise archetypischen Ort des Sich-behaust-Fühlens sogar verstümmelt. Artikel über Artikel liess sich darüber aus, dass das frühere Leben des Hauses zum Schweigen

gebracht, dass einstige Lebensmuster abgetötet und in Beton, um nicht zu sagen in Asplik, konserviert worden seien.

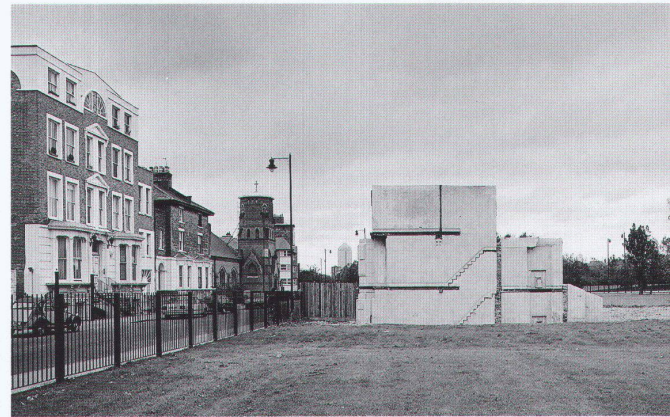
Zu diesem offensichtlichen Auslöschen von Lebensspuren hinzu kamen die, viele Kritiker beunruhigenden, «blinden» Fenster des House. Dies liess sich wiederum auf romantische Vorstellungen einer versperrten Sicht zurückführen, das Auge des Bösen oder die unheimliche Wirkung von Spiegeln, die das menschliche Bild nicht zurückwerfen. E. T. A. Hoffmann und vor allem Victor Hugo liebten es, Geschichten von verrammelten Häusern zu erzählen, über deren Geheimnisse sich nur mutmassen liess. Die verlassene Hülle von Whitereads House hat viel mit jenem leeren Haus auf Guernsey gemeinsam, das Hugos Fantasie in «Les travailleurs de la mer» so sehr beflügelt hatte.

Die Psychoanalyse hat, vor allem seit Veröffentlichung von Freuds berühmtem Essay «Das Unheimliche» von 1919, solche romantischen Reaktionen vielschichtig überhöht, indem sie das Unheimliche mit den komplexeren und tiefer verborgenen Kräften von Geschlechtstrieb, Todessehnsucht und ödipalen Fantasien in Verbindung brachte. Ausgehend von der gewagten und schwierigen Formulierung Schellings aus den 1830er-Jahren, das Unheimliche sei «etwas, das eigentlich hätte verborgen bleiben müssen, dann aber trotzdem ans Licht gekommen ist», verband Freud dieses Gefühl mit primären Erfahrungen – Szenen, wie der Kleine Hans sie erlebt –, die verdrängt werden, um zu einem anderen Zeitpunkt und in anderer Verkleidung



unvermittelt wieder aufzutauchen. Die Hintergründe unheimlicher Gefühle, verbunden mit solchen Primärreaktionen, schlossen für Freud auch die Sehnsucht nach Rückkehr in den Mutterschoß mit ein, die Angst, das Tote wieder lebendig wird, sowie das Zerschlagen von Gegenständen, die allzu viel Behaglichkeit zu vermitteln scheinen. Hier können wir Themen ausmachen, die in den Reaktionen auf House erkennbar sind, unter anderem die faktische Unmöglichkeit, das Haus zu betreten, oder die Eventualität, dass hinter seiner geschlossenen Fassade ungeklärte Geheimnisse und Schrecken lauern. Psychoanalytisch ausgedrückt scheint Whitereads Werk dem Beispiel der Dadaisten und Surrealisten zu folgen, die «unheimliche» Häuser gerade wegen ihrer sexuellen und mentalen Schockwirkung erfanden: die «interuterinen» Häuser von Tristan Tzara, die sich auflösenden Behausungen Dalís, die «weichen» Häuser von Matta sind greifbare Beispiele, gegen die sich House aus postavantgardistischer Sicht als ein entschieden nichtschossähnlicher Raum, ein nicht weiches Ambiente positioniert. Wie gewisse Kritiker dargelegt haben, ist Whitereads Auffassung von «Kunst» als temporärem Akt oder Event auf ähnliche Weise dadaistischen Vorbildern verpflichtet.

Freuds Analyse weist aber genau dann Mängel auf, wenn es um ein nicht auf ein Objekt bezogenes Unheimliches geht, ein Unheimliches, das vielmehr durch den Raum als durch seinen Inhalt erzeugt wird. Trotz seiner späten Erkenntnis, dass Raum



16 weit weniger universal sein könnte, als Kant angenommen hatte, blieb Freud räumlichen Fragen ausserordentlich unzugänglich. So blieb es Phänomenologen von Minkowski bis Binswanger überlassen, herauszufinden, dass der Raum selbst psychologisch bestimmt sei und demzufolge als Symptom, wenn nicht gar Instrument von Trauma und Neurose gelesen werden könnte. Es ist aufschlussreich, wenn Minkowski vom «schwarzen» oder «dunklen» Raum schreibt, dass man auch bei völligem Sichtverlust – im Dunkeln oder mit verbundenen Augen – Raum trotzdem noch spüren kann: Es gibt also einen körperlich, sensorisch, ja geistig existierenden Raum. Einen solchen Raum hat Whiteread gebaut, einen blind machenden, erstickenden Raum, der seinen Inhalt nicht mit Trost empfängt, sondern wie Atem ausstösst.

Diese endgültige Umkehrung scheint, wenn man zurückblickt, höchst ausgeprägt gewesen zu sein. Denn was war das moderne Haus anderes als die gehütete Zuflucht vor der Agoraphobie, jener «Hausfrauen-Krankheit» aus Suburbia, die seit ihrer Erfindung in den 1870er-Jahren so geschlechtsspezifisch verbreitet war? Derart unzimmerlich ins Leere gestossen, findet das auf ein Heim angewiesene Subjekt keine schützende Hülle mehr, klammert sich wie an Géricaults Floss an die äussere Oberfläche eines unbewohnbaren und absolut klaustrophobischen Objekts und ist gezwungen, sich an der Aussenseite eines ehemals schossähnlichen Raumes zu bewegen. Nostalgie, schrieb Freud, sei dieses immerwährende Gebundensein an ein unmögliches Urverlangen, zum Ursprung, in den Mutterschoss, zurückzukehren. Dies ist eine der Wurzeln unheimlicher Gefühle, die sich dann einstellen, wenn solche, lange unterdrückten, Wünsche plötzlich in unerwarteter Form wieder auftauchen. In Rachel Whitereads Welt, in der nicht einmal die Illusion des «Heim»-Kehrens gestattet ist, wird selbst das Unheimliche ausgegrenzt. Die grundlegenden Ängste vor Ausschluss und Verbannung, vor Heimatlosigkeit und Entfremdung können nicht länger durch ihre Ästhetisierung in Horrorgeschichten und psychoanalytischen Familiendramen entschärft werden: Wenn alle Türen zum Unheimlichen fest verschlossen sind, steht das auf ein Heim angewiesene Subjekt endgültig und für immer draussen in der Kälte. (Übersetzung aus dem Englischen: Christa Zeller)

1 Luigi Moretti, «Strutture e sequenze di spazi», Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura, No. 7, Dezember 1952/April 1953, S. 9–18.

Anthony Vidler *1941

ist Architekturhistoriker, Kunst- und Architekturkritiker. Er unterrichtet am Kunsthistorischen Institut sowie an der Architekturabteilung der University of California in Los Angeles. Sein Buch *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* ist Ende 2000 bei MIT Press erschienen.





Français

Anthony Vidler (pages 10–17)

Traduction de l'allemand: Jacques Debains

Full House

La sphère privée pétrifiée de Rachel Whiteread

En 1993, dans une rangée de maisons du East End londonien, une parcelle fut confiée à Rachel Whiteread pour une intervention limitée dans le temps: House, le moulage d'une maison ouvrière, illustre la disparition d'une rangée de maisons typique et la précarité des lieux habités. La brève histoire de cette œuvre d'art est en même temps l'histoire d'une impossible conciliation entre des iconographies radicales au sein de l'espace public. Ainsi que l'ont montré les débats autour de «l'abstraction» de House, ses façades aveugles devinrent de vrais écrans où se projetèrent signification et confusion. Le présent commentaire étudie le contexte des interprétations du travail de Whiteread.

L'idée considérant l'architecture comme liée à «l'espace», et non en premier lieu une affaire d'éléments de construction tels que poteaux et murs, est relativement moderne. Elle apparaît pour la première fois avec une certaine continuité à la fin du 19^e s. dans le cadre de théories psychologiques allemandes sur l'espace – on pense à Schmarsow, à Lipps et à leurs disciples historiens de l'art, notamment Wölfflin, Riegl, Frankl, etc. qui tentèrent de généraliser les catégories permettant d'analyser l'histoire de l'art. De concert avec d'autres notions propres à la composition en trois dimensions telles que masse, surface, ligne et forme, l'espace prit une position toujours plus centrale dans l'analyse de l'architecture, un art opérant manifestement et essentiellement avec et dans l'espace. Dans sa conception, l'espace se voyait alors perçu et vécu comme le produit du mouvement d'un corps et comme une projection psychologique et visuelle. L'espace devenait l'intérieur, l'enveloppe, l'incluant, rituellement sanctionné et articulé par le corps humain en mouvement dans son sein. Effectivement, l'espace devint une formule de l'architecture moderne, depuis Adolf Loos jusqu'à Le Corbusier et Frank Lloyd Wright, et se développa rapidement en un critère prépondérant lorsqu'il s'agissait de définir le réellement «moderne». Bien plus, en tant que «fonction», «l'espace» devenait facteur déterminant le moderne, notamment en raison de son lien avec la notion de «temps», tant avant qu'après Einstein. L'espace était en mouvement, fluide, ouvert, rempli d'air et de lumière; sa simple présence était un remède contre l'exiguïté de la ville traditionnelle: «L'espace», protagoniste moderne de l'idée d'hygiène et de liberté annon-

cée par le siècle des lumières. Pour la plupart des représentants du moderne, l'espace était universel et apte à remplir également les sphères publiques et privées.

Le Corbusier parlait d'espace indicible, une notion difficile à définir mais exprimant effectivement l'absence de limite, l'interpénétration réciproque de la maison et de la ville, un horizon s'étendant jusqu'à l'infini. Dans ce sens, au moins depuis Frank Lloyd Wright, l'espace se voyait même chargé politiquement. Après la guerre, le critique Bruno Zevi affirmait résolument que l'espace de Wright devait être considéré comme un espace démocratique s'opposant à l'attitude non-démocratique et «fascisante» de l'époque précédente qui ignorait l'espace.

L'espace, un reflet et une obsession

Rétrospectivement, on est contraint de mettre en doute l'association du moderne à certaines idéologies. Et pourtant, le réflexe nous faisant apprécier l'espace comme un bienfait n'a pas complètement disparu de nos têtes. Cela semble être le résultat de quelque chose que l'on pourrait qualifier d'arbre généalogique historique de l'espace. En tant que produit des théories de l'extension de la conscience psychique – projection et introjection – l'espace a pris rapidement et tout naturellement les traits d'une thérapie pratiquée en Grande Bretagne contre un groupe de phobies du 19^e s., agoraphobie et claustrophobie. Selon Le Corbusier et certaines rhétoriques issues des CIAM, en ouvrant la ville on la libérerait de tous les recoins fermés, insalubres, dangereux et malsains et ce faisant – toutes les contradictions radicales entre espaces fermés et ouverts étant levées – la population citadine serait libérée de toutes les angoisses spatiales qu'elle aurait pu ressentir lors de la première vague d'urbanisation.

Le reliquat d'une telle attitude explique peut-être en partie les violentes attaques contre House de Rachel Whiteread menées par le conseil municipal. En ce qui concerne au demeurant la «maison», le simple fait de combler l'espace, de refermer un alignement s'opposait conséquemment au principe d'un dogme planificateur du 20^e s. privilégiant l'ouverture comme un bien absolu. Considéré superficiellement, House de Whiteread était un message parfaitement clair, méticuleusement exécuté, avec le soin implacable d'un sculpteur coulant une pièce difficile. Pourtant, un événement de ce genre – limité dans le temps et ne relevant que de la scène artistique – a rarement déclenché une réaction aussi mordante dans la presse populaire. On se croyait revenu à l'époque où Duchamp signalait sa «fontaine».

Depuis sa révélation en octobre 1993, House de Whiteread a été portraité dans des caricatures et des critiques à la langue plus ou moins imagée. House se réfère à la position depuis toujours incertaine du monument en architecture, flottante entre l'art et l'utilitaire. Ainsi qu'Adolf Loos l'a découvert et Hegel l'a expliqué théo-

riquement, la signification symbolique de l'architecture constitue en même temps son «essence»; celle d'un art représentant symboliquement la vie en trois dimensions, tandis que son utilisation détruit totalement ce symbolisme fondamental: L'architecture comprise non pas comme idée, mais comme fonction. Whiteread s'immisce dans ce problème binaire dans la mesure où elle emmêle intentionnellement sculpture et architecture et projette une sorte d'objet mutant ne pouvant être défini par l'une des deux notions, mais voulant précisément se déterminer par le refus de choisir.

Le moderne rendu saisissable

House de Whiteread ne veut pas contrecarrer l'idéologie spatiale du moderne, au contraire, elle la renforce, et même mieux, à sa manière. Car depuis le développement de la psychologie de la forme, l'espace est devenu l'objet de toutes les inversions intellectuelles et reposant sur l'expérience, qui sont générées par l'identification de la figure et du fond, ainsi que par les polysémies inévitables entre les deux notions; une caractéristique spécifique du moderne, ainsi que l'ont montré les critiques depuis Alois Riegl jusqu'à Colin Rowe. Ainsi, de nombreux représentants du moderne ont utilisé l'inversion de la relation figure/fond pour mettre en évidence la perception effective de l'espace. Dans les années cinquante, l'architecte italien Luigi Moretti exécuta même des maquettes en plâtre pour illustrer ce qu'il voyait comme une histoire des divers types spatiaux en architecture. Les maquettes matérialisaient en quelque sorte les vides existant réellement. Dès la fin des années trente, les écoles d'architecture ont mis en œuvre des méthodes semblables pour illustrer «l'espace», art de l'insaisissable, sur des maquettes concrètes. Avec cette méthode, on croyait pouvoir réduire toute l'architecture historique aux propriétés essentielles de l'espace et éliminer par une abstraction croissante les «styles» indésirables de l'histoire.

Considéré ainsi House de Whiteread se place dans cette tradition comme une concrétisation didactique de «l'espace» privé. Qu'ils aient été formés par le moderne ou par ses dérivés «brutalistes», le travail de Whiteread apparaît aux architectes comme une maquette en vraie grandeur, comme un exercice en trois dimensions sur la dynamique et la statique de l'espace. La transformation de la maison réaliste du 19^e s. en une composition abstraite est un sous-produit de cet exercice ne devant rien au hasard: Whiteread a effectivement construit le modèle d'une maison renfermant toute une série de paradigmes propres à l'habitation moderne – de Wright à Loos, de Rudolf Schindler à Paul Rudolph. Lorsque l'on lit la forme interne de Whiteread comme un extérieur, l'enveloppe en béton reconstitue ici simplement ce que pourrait être un exercice de composition en trois dimensions reposant sur le découpage ou l'évidement d'un volume plein correspondant aux exigences

du lieu ou de l'utilisation. Dans sa représentation paradigmatique des «cinq compositions», Le Corbusier a énoncé systématiquement dès 1925 ce principe de composition, en même temps que quatre autres «types» de projets architecturaux, y compris le plan libre et le volume prismatique. Dans ce sens, House de Whiteread était parfaitement moderne et déclencha la colère du camp postmoderne et traditionaliste qui, en Grande Bretagne, pense que «l'abstraction» insulte l'œil.

La façade, un lieu d'effroi?

Mais le projet House concernait aussi un autre point de friction qui est certes lié à ce qui précède, mais que ressentirent surtout les personnes étrangères à la scène architecturale et artistique et qui touchait profondément au caractère «privé» de la démarche. En fait, Whiteread mettait en cause la maison en soi; selon certains commentateurs, elle mutilait même ce lieu nécessairement archétypique du chez-soi. Article après article, on pouvait lire à ce sujet que l'ancienne vie de la maison était réduite au silence, que le modèle de vie d'une époque était tué et pétrifié dans le béton, pour ne pas dire dans l'aspic. En plus de l'effacement manifeste des traces de vie, les fenêtres «aveugles» de House inquiétaient de nombreux critiques. On peut voir là un rapport avec les conceptions romantiques du regard interdit, l'œil du malin, ou l'effet insolite de miroirs ne renvoyant pas l'image humaine. E.T.A. Hoffmann et surtout Victor Hugo aimèrent raconter des histoires de maisons barricadées dont les secrets ne pouvaient être que supputés.

Surtout depuis la publication par Freud en 1919 de son célèbre essai sur «l'insolite» («Das Unheimliche»), la psychanalyse a amplifié diversement de telles réactions romantiques en associant l'insolite aux forces plus complexes et profondes des pulsions sexuelles, de la nostalgie de la mort et des complexes œdipiens. Partant de la formulation osée et difficile de Schelling en 1830 affirmant que l'insolite serait «quelque chose ayant dû rester caché mais ayant quand même émergé au grand jour», Freud associa ce sentiment à des expériences primaires – des scènes telles que les vit le «Kleine Hans»

– qui sont refoulées et resurgissent inopinément plus tard et sous une autre forme. Pour Freud, l'arrière-plan de ces sentiments insolites allié à de telles expériences primaires, incluait aussi la nostalgie du retour dans le sein maternel, l'angoisse de voir revivre le déjà mort, ainsi que la destruction d'objets semblant dispenser trop de bien-être. Nous reconnaissons ici des thèmes qui se retrouvent dans les réactions suscitées par House, entre autres l'impossibilité matérielle d'entrer dans la maison ou la présence que des secrets et des dangers inconnus nous guettent derrière sa façade close. Exprimée à la manière psychanalytique, l'œuvre de Whiteread semble suivre l'exemple des dadaïstes et des surréalistes qui inventèrent des maisons «insolites» précisément pour leur effet de choc sexuel et mental: les maisons «interutérines» de Tristan Tzara, les habitats évanescents de Dalí, les maisons «flasques» de Matta sont des exemples concrets contre lesquels House prend position d'un point de vue postavant-gardiste, en tant qu'espace résolument inaccueillant à l'ambiance rude. Ainsi que certains critiques d'art l'ont montré, la conception de «l'art» par Whiteread comme acte temporaire ou événement, va dans le sens des exemples dadaïstes. Mais l'analyse de Freud signale l'existence de problèmes lorsqu'il s'agit d'un insolite sans rapport avec un objet, un insolite engendré plutôt par l'espace que par son contenu. Même après avoir découvert tardivement que l'espace pouvait être beaucoup moins universel que Kant ne l'avait supposé, Freud resta extrêmement hermétique aux questions spatiales. C'est ainsi qu'il revint à des phénoménologues, depuis Minkowski jusqu'à Binswanger, de découvrir que l'espace peut même être défini psychologiquement et donc être un symptôme pouvant même être lu comme instrument de traumatisme et de neuroses. Il est significatif que les écrits de Minkowski parlent d'espace «noir» ou «sombre» et que même totalement privé de la vue on puisse pourtant percevoir l'espace: il existe donc bien un espace corporel, sensoriel et même spirituel. C'est un tel espace que Whiteread a construit, un espace aveuglant et étouffant qui accueille son contenu non

pas pour le réconforter, mais pour l'expulser comme une haleine.

Rétrospectivement, cette inversion ultime semble avoir été fortement prononcée. Car qu'était la maison moderne sinon le refuge protégé contre l'agoraphobie, cette «maladie de la ménagère» de suburbia si répandue parmi ses consœurs depuis son invention dans les années 1870. Jeté sans ménagement dans le vide, le sujet avide d'un foyer, ne trouvant plus d'enveloppe protectrice, s'agrippe comme au radeau de Géricault, à la surface externe d'un objet inhabitable et totalement claustrophobique; il se trouve contraint de se mouvoir à la périphérie d'un espace ayant été accueillant. Dans le monde de Rachel Whiteread où l'illusion du retour au «logis» n'est même pas permise, même l'insolite est éliminé. Les angoisses fondamentales de l'exclusion et du bannissement, de l'apatridie et de l'aliénation ne peuvent plus être désamorçées en les esthétisant par des histoires d'horreur et des drames familiaux psychanalytiques. Lorsque toutes les portes vers l'insolite sont hermétiquement closes, le sujet en quête d'un foyer est à jamais rejeté dans le froid extérieur.

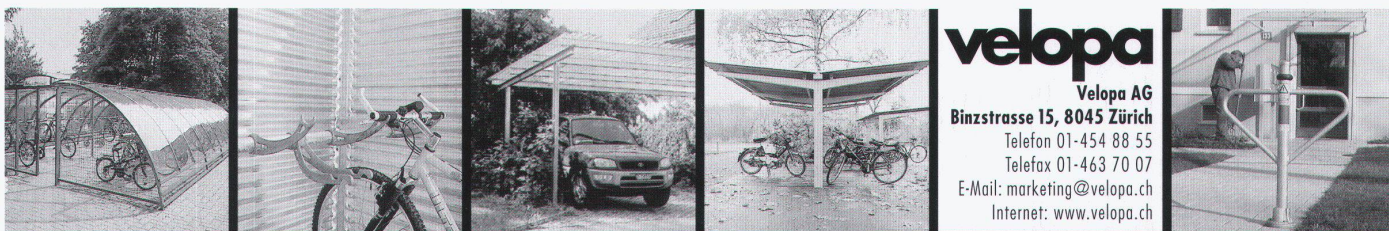
Hans Frei (pages 26–33)

Traduction de l'allemand: Paul Marti

Une peau sans visage

L'immatérialité substantielle du Kunstmuseum Liechtenstein de Morger, Degelo et Kerez

Ce n'est pas sans raison qu'en architecture, les critiques parlent aujourd'hui davantage de surfaces que de façades. Le terme «façade» recouvre l'idée d'une relation fortement significative entre l'intérieur et l'extérieur. En revanche, la notion de «surface» suppose



velopa
 Velopa AG
 Binzstrasse 15, 8045 Zürich
 Telefon 01-454 88 55
 Telefax 01-463 70 07
 E-Mail: marketing@velopa.ch
 Internet: www.velopa.ch

Liebe Leserin, lieber Leser
 Wenn Sie wissen möchten, welche Produkte im Markt der Überdachungen und Parkiersysteme Standards setzen, gibt es nur eine Adresse. Überzeugen Sie sich selbst!

www.velopa.ch

Innovative Lösungen für Überdachungen, Parkier- und Absperrsysteme

effets qui tendent à sceller l'extérieur et rendent hermétique l'intérieur du bâtiment. La variation insensible des effets ne rend-elle pas caduc toute velléité d'interprétation? Plutôt que d'ambiguïté, nous avons donc intérêt à parler d'un éventail large ou d'un registre d'expression. Il couvre différents thèmes relatifs au volume, à l'espace et à l'image du bâtiment. Ces effets convergent et interagissent sans jamais entrer en concurrence les uns avec les autres au point que le signe cesse de représenter autre chose que lui-même. Nous ne sommes pas seulement en présence d'autres significations que celles des façades mais surtout d'une structure de signification qui se situe à un niveau complètement différent. La surface ne renvoie pas à un signifié qui se situerait au-delà. Elle est un objet physique qui se transforme intérieurement sans que sa propre matérialité ne soit affectée. La structure imagée ne recouvre pas le bâtiment comme dans un decorated shed. Nous pouvons assimiler la surface à une image qui aurait une qualité matérielle. Nous pouvons la comparer aux surfaces formées de cristaux liquides, à la différence près que la transformation, sans changement de propriété, résulte dans un cas du traitement grossier de la matière et, dans l'autre, de manipulations de sa structure. Au Kunstmuseum Liechtenstein, des effets variables animent la surface externe d'un volume disposé dans l'espace. Ils ne découlent pas de la dématérialisation de l'enveloppe. La surface constitue plus qu'une simple interface architectonique dont la fonction se limiterait au rôle de masque. Elle a une réalité physique et diffuse, pour ainsi dire, son essence idéale.

Les deux côtés de la surface

A l'intérieur du musée, les auteurs transcendent également, mais de manière différente, le processus de neutralisation. Ce que la black box constitue pour l'extérieur, le «white cube» le représente pour l'intérieur: un élément de cloisonnement qui, idéalement, coupe court à tout échange entre l'intérieur et l'extérieur. Il unifie l'espace interne encore plus fortement que la surface noire l'externe. Le système de desserte joue un rôle important dans ce processus. Il devrait être le moins présent possible: sa vocation est d'assurer la neutralité du white cube et celle de sa subdivision. Sur ce point, le Kunstmuseum Liechtenstein ne correspond pas aux attentes. L'aménagement des salles d'exposition répond certes aux exigences d'une architecture neutre et retenue qui est le propre du white cube. L'ensemble du musée – à l'exception de quelques locaux annexes sur les angles – s'intègre néanmoins de manière parfaite au système de desserte qui en constitue l'élément principal. Les dessertes se réduisent à deux volées de marches tandis que les halls d'exposition jouent la fonction des paliers manquants. Le système raffiné formé de deux escaliers de sens contraire lie les étages entre eux. Il définit un espace continu qui se

développe sur plusieurs niveaux. A l'intérieur, la division du plan accentue le sentiment d'ouverture. Les cloisons entre les halls d'exposition sont disposées tangentiellement aux escaliers et dégagent des vues diagonales à travers tout le bâtiment. Aux surfaces, de grandes ouvertures décloisonnent les séquences spatiales dynamiques sur l'extérieur.

Morger, Degelo et Kerez n'ont pas masqué la rupture entre les deux côtés de la surface. Leur relation est néanmoins d'une autre nature que celle d'un white cube intégré dans une black box. Les auteurs du projet semblent avoir mis les choses en place de manière à ce que l'intérieur et l'extérieur soient en contact sans toutefois établir un rapport de transparence ou de type signifiant/signifié. La communication et l'échange des propriétés entre les deux faces sont précisément assurés par la douceur immatérielle de l'extérieur et l'ouverture dynamique de l'intérieur. Dans une façade, les deux côtés sont dans un rapport de dépendance et de hiérarchie; une face représente ou, au contraire, imprègne l'autre. Les choses se passent différemment au Kunstmuseum Liechtenstein: les qualités morphologiques des deux côtés ne se confondent pas. Sur les deux côtés, les architectes ont par ailleurs ménagé des effets immatériels qui traversent, pour ainsi dire, la matérialité de la surface. Ils ont ainsi créé un entre-deux qui détermine l'identité du bâtiment. L'enveloppe n'est pas l'expression d'un contenu, mais bien plus et, au contraire, la synthèse de ses deux faces en soi incompatibles.

Le Kunstmuseum Liechtenstein présente une volumétrie orthogonale de boîte moderniste aujourd'hui courante. Dans un monde plein de stimuli, il affirme fortement un degré zéro de l'expression architecturale. Cependant, ce degré zéro n'est ici pas une finalité, mais un point de départ. Ce n'est pas l'absence de toute signification qui caractérise le degré zéro de l'architecture mais, au contraire, un espace qui est en mesure de produire n'importe quelle signification. Ce qui importe en définitive, c'est la stratégie qui permet la convergence des deux côtés de la surface. En revanche, ni les correspondances formelles, ni les systèmes de signes préétablis sont pertinents. La notion de surface implicite non seulement que l'on se soit libéré de tout système de signification, elle explicite également la pluralité des significations possibles.

Notes: Voir texte allemand p. 32

English

Anthony Vidler (Original version of pages 10–17)

Full House

Rachel Whiteread's Post-Domestic Casts

In 1993, Rachel Whiteread acquired the use of a terraced house and its plot of land in the East End of London for a temporary intervention: House, a concrete cast of a working-class dwelling, documented the disappearance of a typical terrace of houses, and also the transience of places in which people live. The short history of this work of art is also a story of irreconcilable views about radical iconography in public places. As the debate about all aspects of the "abstract quality" of House showed, its blind surfaces became real screens on to which meaning and consternation could be projected. The following commentary explores the various interpretations of Whiteread's work.

The notion of architecture as comprised of "space," rather than of built elements like walls and columns, is a relatively modern one; it first emerged with any force at the end of the nineteenth century as a result of German psychological theories of "Raum" – one thinks of Schmarsow, Lipps, and their art-historical followers Wölfflin, Riegl, Frankl et al., who attempted to universalize the categories by which historical art was analyzed. Space, together with other formal categories of three-dimensional composition – mass, surface, line and form – gradually became the key to the study of architecture, an art that in its essence seemed to compose with and through space. As a concept, space was adumbrated as a product of, and experienced through, bodily movement and psychological and optical projection. Space was interior, enveloping, enclosing, ritually sanctioned and structured by the body's motion through it. As such it tended to break down the rigid stylistic categories of architectural history, privileging internally engendered architectures from Egypt to the Baroque rather than the conventional idealization of Greece and the Renaissance.

Space, indeed, became one of the watchwords of modernist architecture from Adolf Loos to Le Corbusier and Frank Lloyd Wright, and rapidly emerged as a primary critical term for establishing what was actually "modern." "Space," more than even "function," became a defining term for modernity, not least because of its connection with "time" both before and after Einstein. Space moved; it was fluid, open, filled with air and light; its very presence was a remedy for the impacted environments of the old city: "space," the modern carrier of the Enlightenment image of hygiene and liberty. For

most modernist architects, space was universal, and was intended to flood both public and private realms equally. Le Corbusier spoke of *l'espace indicible*, which can be roughly translated as "ineffable space" but properly denotes an idea of infinity, of interpenetration between house and city, of an ever-expanding horizon. Space in these terms, at least after Frank Lloyd Wright, was even politically charged – the Italian critic Bruno Zevi argued insistently after the War that Wrightian space was synonymous with democratic space, as against a previous and un-democratic "Fascist" inattention to space.

Space as reflex and obsession

With hindsight, the specific kinds of politics embedded in the idea of modernist space have inevitably become more ambiguous, as the trumpeted beneficence of modern architecture and its attendant "space" for contemporary living has all too clearly demonstrated its shortcomings, and as alliances between modernist architects and unsavory patrons in the Thirties have been revealed by historians.

But the notion that space is good has hardly been erased completely from our mental vocabularies. This might well be a result of what one might call space's historical pedigree. As a product of theories of psychological extension – either of projection or introjection – space naturally and at an early stage took on the characteristics of a preliminary introduction wielded

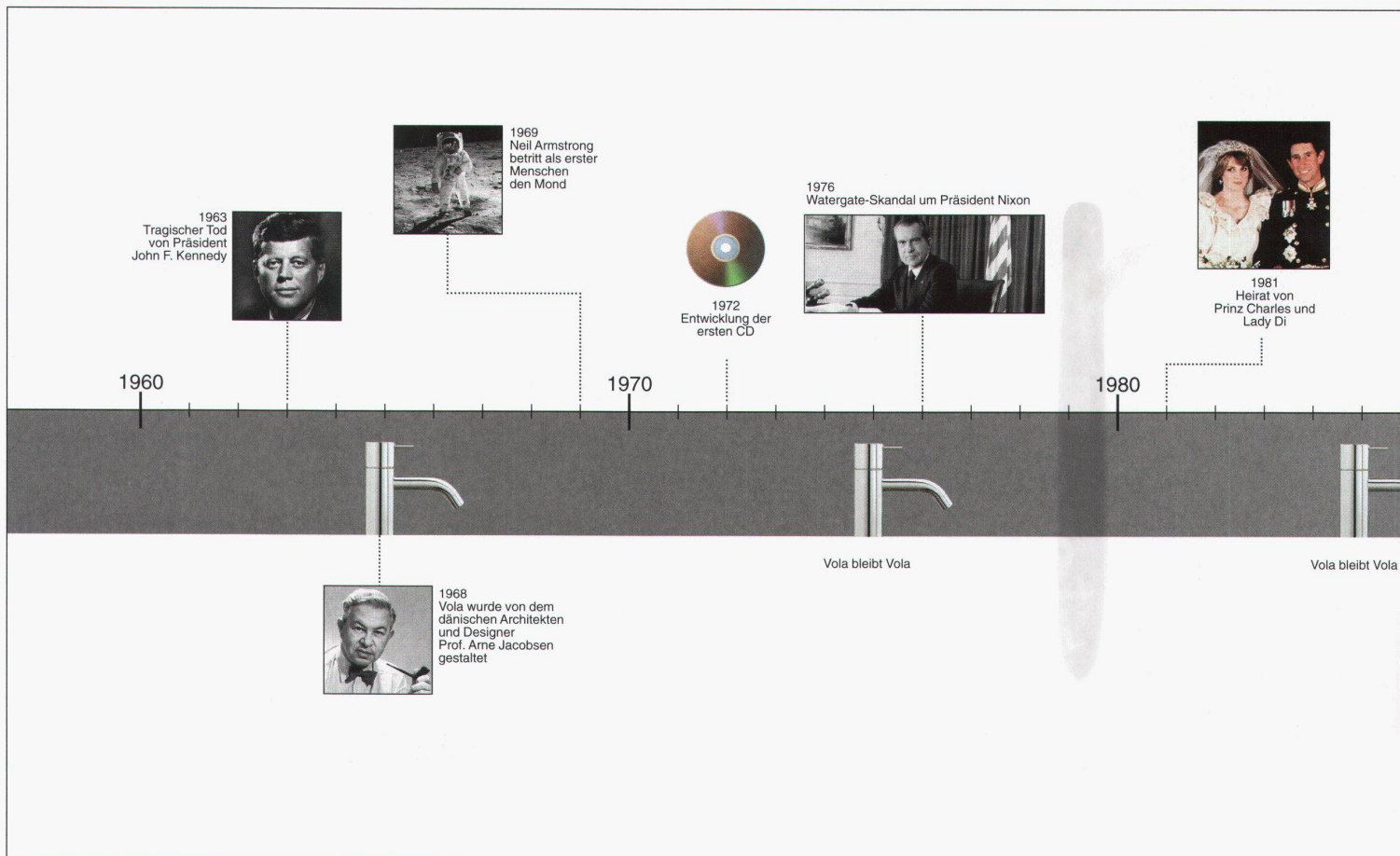
by educators opposed to the twin phobias of late-nineteenth century urbanism – agoraphobia and claustrophobia. To open up the city would, in Le Corbusier's terms, and in much post-CIAM rhetoric, rid it of all closed, dirty, dangerous, and unhealthy corners; and, in the absence of dramatic contrast between open and closed spaces, rid metropolitan populations of any spatial anxiety they might have felt in the first wave of urbanization.

Perhaps it was simply the residue of this attitude that partly accounted for the virulence of the local authority's attacks on Rachel Whiteread's House; attacks that saw it as standing in the way of slum-clearance, of blocking the planting of healthy greenery, of creating a monument to an unhealthy and claustrophobic past. On another level, that of the "house," the simple act of filling-in space, of closing what was once open would naturally counter the received wisdom of a century of planning dogma that open is better if not absolutely good. Rachel Whiteread's House was a clear enough statement on the surface, and one carefully executed with all the material attention paid by a sculptor to casting a complicated figure piece. But seldom has an event of this kind – acknowledged as temporary, and supported by the artistic community – evoked so vituperative a reaction in the popular press. It was as if we had been transported back in time to the moment when Duchamp signed the "Water Fountain." Since its

unveiling in October 1993, Whiteread's house has been portrayed in cartoons, and in the critical press, with varying degrees of allegory and irony, even its supporters resorting to punning headlines – of the order of "the house that Rachel built," "home work," "house calls," "a concrete idea," "the house that Rachel unbuilt," "home truths," "no house room to art." House looks to the always uneasy status of the monument within architecture, wavering between art and use. As Adolf Loos recognized, and Hegel had theorized, architecture's symbolic role at once constitutes its "essence" – art turned to symbolizing life in three dimensional form – while its use role entirely undermines this primal symbolism – architecture defined not in terms of idea but of function. Whiteread undermines this binary problem by deliberately confusing sculpture and architecture, and by developing a kind of mutant object that cannot be defined in terms of either, indeed that asks to be defined by this very refusal.

Modernism made palpable

Far from undermining modernism's spatial ideology, Whiteread's House reinforces it, and further, does this on its own terms. For, since the development of Gestalt psychology, space has been subject to all the intellectual and experiential reversals involved in identifying figure and ground, as well as the inevitable ambiguities between the two that were characteristic,



as critics from Alois Riegl to Colin Rowe have pointed out, of modernism itself. Thus many modernists have employed figure/ground reversals to demonstrate the very palpability of space – the Italian architect Luigi Moretti even constructed plaster models in the 1950s to illustrate what he saw as the history of different spatial types in architecture. These models were cast as if they were as the solids of what in reality were spatial voids; the spaces of compositions such as Hadrian's Villa were illustrated as sequences of solids, as if space had suddenly been revealed as dense and impenetrable.¹ Architectural schools from the late 1930s on have employed similar methods to teach "space" – the art of the impalpable – by means of palpable models. By this method, it was thought, all historical architecture might be reduced to the essential characteristics of space, and pernicious "styles" of historicism might be dissolved in the flux of abstraction.

In these terms, Whiteread's House simply takes its place in this tradition, recognizable to architects, if not to artists or the general public, as a didactic illustration of nineteenth-century domestic "space." To an architect, whether trained in modernism or its "Brutalist" offshoots, her work takes on the aspect of a full-scale model, a three-dimensional exercise in spatial dynamics and statics. A not accidental side-effect of this exercise is the transformation of the nineteenth-century realist house into an

abstract composition; Whiteread has effectively built a model of a house that resembles a number of paradigmatic modern houses, from Wright and Loos, from Rudolf Schindler to Paul Rudolph. Here, if one were to read her inside as outside, the concrete shell simply registers what might be an exercise in three-dimensional composition based on the procedure of cutting away or excavating a solid block for the contingencies of site or use. Le Corbusier, in his paradigmatic illustration of "Five Compositions" in 1925, had already codified such a method of composition side by side with four other "types" of architectural design, including the open-plan and the prismatic solid. In this sense Whiteread's House is modernist to the core, and would arouse the ire of the entire post-modern and traditionalist movement in Britain and elsewhere, dedicated to the notion that "abstraction" equals "eyesore".

The façade, an uncanny place?

But it also seems true that this project touched another nerve entirely, one not disassociated from those we have mentioned, but more generally shared outside the architectural and artistic community, and deeply embedded in the "domestic" character of the intervention. Whiteread touched, and according to some commentators, mutilated, the house, by necessity the archetypal space of homeliness. Article after article referred to the silencing of the past life

of the house, the traces of former patterns of life now rendered dead but preserved, as it were, in concrete if not in aspic.

Added to this apparent extinction of the traces of life was what many writers saw as the disturbing qualities of the "blank" windows in the House; this might again be traced back to romantic tropes of blocked vision, the evil eye, and the uncanny effect of mirrors that cease to reflect the self; E.T.A. Hoffmann and Victor Hugo, in particular, delighted in stories of boarded-up houses whose secrets might only be imagined. The abandoned hulk of Whiteread's House holds much in common with that empty house on Guernsey, so compelling for Hugo's fantasies of secret history in *Les travailleurs de la mer*.

Psychoanalysis, however, especially since the publication of Freud's celebrated article on *Das Unheimliche* (The Uncanny) in 1919, has complicated such romantic reactions, by linking the uncanny to the more complex and hidden forces of sexual drives, death wishes and Oedipal fantasies. Taking off from the difficult formulation hazarded by Schelling in the 1830s that the uncanny was "something that ought to have remained secret and hidden but which has come to light," Freud linked this sensation to experiences of a primal type – such as the primal scene witnessed by Little Hans – that had been suppressed only to show themselves unexpectedly in other moments and guises. Joined to

1989
Fall der Berliner Mauer

1994
Nelson Mandela zum Präsidenten von Südafrika gewählt

1997
Dolly - das erste geklonte Schaf

2003
Wird der Weltraumtourismus zur Realität?

2010
Sind die Forscher dann vielleicht im stande, Zellen für bestimmte Zwecke zu züchten?


1990

2000


2010

Vola bleibt Vola

Vola bleibt Vola

 www.vola.ch

VOLA AG · Mülistr.18 · CH-8320 Fehraltorf · Tel: 01 / 955 18 18 · Fax: 01 / 955 18 19 · e-mail: info@vola.ch



such primary reactions, the causes of uncanny feelings included, for Freud, the nostalgia that was tied to the impossible desire to return to the womb, the fear of dead things coming alive, the fragmentation of things that seemed all too like bodies for comfort. Here, we might recognize themes that arose in some of the responses to House, among which the literal impossibility of entering the house itself, as well as the possibility that its closed form held unaccounted secrets and horrors. In psychoanalytical terms, Whiteread's project seems to follow the lead of Dada and Surrealism in their exploration of "unhomely" houses precisely for their sexual and mental shock-effect: the "interuterine" houses imagined by Tristan Tzara, the soluble habitations delineated by Dalí, the "soft" houses of Matta offer ready examples, against which in post-avant-garde terms the House seems to pose itself as a decidedly non-uterine space, a non-soft environment. As critics have noted, Whiteread's notion of "art" as temporary act or event similarly takes its cue from Dada precedents.

But Freud's analysis seems lacking precisely when confronted with terms that imply a non-object based uncanny – uncanny generated by space rather than its contents. Freud, despite a late recognition that space might be less universal than Kant had claimed, remained singularly impervious to spatial questions and it was left to phenomenologists from Minkowski to Binswanger to recognize that space itself might be psychologically determined and was thus to be read as a symptom, if not an instrument, of trauma and neurosis. Tellingly, Minkowski writes of "black" or "dark" space, that space which, despite all loss of vision – in the dark or blindfolded – a subject might still palpably feel: the space of bodily and sensorial, if not intellectual existence. It is such a space that Whiteread had constructed, a blindingly suffocating space that, rather than receiving its contents with comfort, expelled them like a breath.

And it was this final reversal that seems in retrospect to have been most pointed. For what was the modern house, if not the cherished retreat from agoraphobia – that "housewife's disease" so common in suburbia, and so gendered from its first conception in the 1870s? Thrust so unceremoniously into the void, the domestic subject no longer finds a shell, clinging, as if to Géricault's raft, to the external surface of an uninhabitable and absolute claustrophobic object, forced to circulate around the edges of a once womb-like space. Nostalgia, noted Freud, was always to be connected to that impossible primal desire to return to the origin, the womb itself. Therein lay an origin of the uncanny feelings that arose when such desires, long repressed, suddenly re-emerged in unexpected forms. In Whiteread's world, where even the illusion of return "home" is refused, the uncanny itself is banished. No longer can the fundamental terrors of exclusion and banishment, of homelessness and alienation, be ame-

liorated by their aestheticization in horror stories and psychoanalytic family romances; with all doors to the unheimlich firmly closed, the domestic subject is finally out in the cold forever.

1 See Luigi Moretti, "Strutture e sequenze du spazi," *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura*, No. 7, December 1952/April 1953, pp. 9–18.

Hans Frei (pages 26–33)

Translation from German: Michael Robinson

Faceless Skin

The corporeal immateriality of Morger, Degelo and Kerez's Kunstmuseum Liechtenstein

We seem to hear more about surfaces than façades when people talk about architecture today, and there is a good reason for this. "Façade" suggests a fixed and meaningful relationship between interior and exterior, but a surface keeps us outside for longer: we do not immediately go rushing behind it. The reign of the sign is over, and now we are faced with the question of what new meanings architecture might be able to generate when starting from an expressive zero point.

The idea of transparency, as developed by Colin Rowe with Robert Slutzky in the two essays on Transparency: Literal and Phenomenal¹, is closely linked with the façade. It does not matter whether a glass façade makes it possible to look directly into the interior or whether "transparency in the transferred sense" is created on the basis of parallels between interior and exterior physiognomy, we are always dealing with a pure need to make content visible. In this sense transparency can be related both to tectonics and to the theory of cladding, except that the signifying mechanism always functions in the opposite direction. Façades express an inner essence, masks establish public roles. Dan Graham's projects like *Alteration of a Suburban House* (1978) are thus particularly revealing: they reveal otherwise invisible signifying mechanisms through changes to façades.

But if we talk about the "surface" of a building we are liberating ourselves from the dominance of significance. The architectural surface seems like a landscape, not like a face. Certainly landscapes also have something hidden underneath them, but this is much less interesting at first than complex connections on the surface itself. The crucial element in the specific form of a landscape is its epigenesis, which biologist Conrad Waddington describes as a relatively mysterious process "in which form emerges gradually but dynamically from a formless or homogeneous milieu or substance."² So the form

of the surface does not depend on a significant sign regime. In fact it emerges from nothing, forms an unstable sectional plane on which the effects of external factors and attachments to genetic markers show up only very mysteriously – and thus not significantly.

The question is: how can meaning emerge at all in this way? In any case, it is no longer possible for a landscape surface to be interpreted according to the classical rules of physiognomy. The answer that architects usually have ready for this question is to propose an architecture at the zero point of significance. Architecture that means and wants to mean nothing more than the perceptibly interesting quality of its surface. What lies behind it is withdrawn from view as if by a veil. In complete contrast with the façade or mask, attention is drawn simply and solely to the effects being played out on the surface.³

Revealing in order to conceal

But this does not solve the problem of what lies behind. A surface has two sides, even if they have nothing to do with each other, and a viewer's look at one side can be thrown back as if from the surface of a mirror. All we are doing here is leaving the realm of innocent faith that suggests that meanings are based on significant correspondences between the two sides. Even if transparency requires significant connections between signifiers and signified, this is far from meaning that significance also needs transparency if it is to maintain control. When interpreting non-significant surfaces it is far better to work on something the Berlin media theorist Friedrich Kittler said about graphic user interfaces in computers: "They show you one thing so that you can't see another." In other words: surfaces, including architectural ones, tend to distract away from questions towards content, and this opens up unforeseeable scope for arbitrary manipulations of all kinds. Kittler warns us against the false allure of graphic user interfaces and seems almost desperate to get back to the good old lines of code: there is an equivalent to this in the admittedly over-simplistic way in which Berlin architects, for example, demand a return to façade architecture and tectonics.

But rather than rushing back to the old sign regime of the façade, we should first of all give some thought to specific expressive possibilities associated with the surface. Are we in fact faced with the stark alternatives of significant links with the façade or the absolute break represented by the two sides of a surface? In the Kunstmuseum Liechtenstein, architects Morger, Degelo and Kerez have shown that there is a third way, or more precisely: that new expressive mechanisms can be set up on the surface. It is entirely possible to assume that the face has been landscaped in this building, and that there is a radical break between the black exterior and the white interior. But on closer examination we see that the same thing is repeated on these