

Français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

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

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

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 thérapeutique 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

que nous nous arrêtons un peu plus longtemps sur les côtés extérieurs et que nous ne nous intéressions pas immédiatement aux espaces se développant sur l'arrière. Les systèmes de signes se sont aujourd'hui dissous. Cela pose la question du sens que peut créer une architecture dont l'expression est au degré zéro.

La notion de façade est étroitement associée à l'idée de transparence telle que Colin Rowe et Robert Slutzky l'ont développé dans deux essais sur la *Transparency: literal and phenomenal*¹. Les auteurs posent l'exigence de contenus rendus visibles, et ce, indépendamment du fait que nous soyons en présence de façades de verre autorisant une perception directe de l'intérieur ou d'une transparence – au sens figuré – qui se fonde sur une analogie physiologique entre l'intérieur et l'extérieur. Prise dans ce sens, la transparence est en rapport avec les théories de la tectonique et de l'habillage. Le mécanisme producteur de contenus fonctionne toutefois en sens inverse dans un cas et dans l'autre. Les façades expriment l'essence interne du bâtiment, les «masques» traduisent des fonctions publiques. L'intérêt de projets de Dan Graham comme *Alteration of a Suburban House* (1978) qui modifie des façades réside précisément dans l'actualisation de ces mécanismes générateurs de sens.

La notion «de surface» nous libère pourtant de l'emprise de la sémiologie. Nous percevons la surface architectonique comme un paysage et non plus comme un visage. Certes, les paysages ont également une partie souterraine qui est dissimulée, mais cette dernière nous intéresse bien moins que les liens complexes qui se tissent à la surface. L'épigenèse détermine la physiologie spécifique d'un paysage. Le biologiste Conrad Waddington la décrit comme un processus relativement mystérieux «dans lequel la forme émerge de manière progressive mais dynamique d'un environnement ou d'une substance informe ou homogène»². La forme d'une surface ne dépend donc pas d'un ensemble de signes qui lui confèreraient du sens. Elle est, au contraire, issue du néant. A la différence de vecteurs sémantiques, elle représente un plan instable que les facteurs extérieurs et le «patrimoine génétique» n'influencent que de manière très mystérieuse.

Comment des contenus peuvent-ils néanmoins prendre forme dans de telles conditions? Nous ne pouvons en tout cas plus interpréter un paysage selon les règles classiques de la physiologie classique ou à l'image d'un visage. Les architectes répondent en général à cette question par un traitement formel libre de toute signification. Ils créent une architecture qui ne signifie et ne veut rien signifier au-delà de l'intérêt intrinsèque de l'enveloppe. Ce qui se passe derrière l'enveloppe apparaît voilé dans leurs travaux. Contrairement à la façade ou au masque, l'attention se concentre sur les effets qui se produisent à la surface.³

Montrer pour cacher

Ce qui se passe au-delà de l'enveloppe reste mystérieux. Une surface a toujours deux côtés même s'ils n'ont rien en commun. Cela est par exemple le cas dans les bâtiments dont les surfaces reflètent comme des miroirs. Ces élévations mettent en crise uniquement la croyance selon laquelle les significations reposent sur des correspondances de sens entre les deux côtés. La transparence suppose l'existence d'une relation forte entre signifiant et signifié. Cela n'implique toutefois en rien qu'elle soit requise pour créer du sens. Les propos du théoricien berlinois des médias Friedrich Kittler sur les interfaces graphiques des ordinateurs constituent un bon point de départ pour comprendre la vocation des surfaces qui n'ont en apparence pas de signification: «elles donnent à voir quelque chose pour voiler autre chose». En d'autres termes: les surfaces, notamment celles de l'architecture, détournent l'attention des interrogations relatives aux contenus. Elles ouvrent ainsi un espace de liberté qui se prête à l'arbitraire de toutes sortes de manipulations. Kittler met toutefois en garde contre le faux luxe des interfaces utilisateurs et semble éprouver une certaine nostalgie des anciennes règles de composition. Cette même attitude trouve sa correspondance dans la revendication actuelle des architectes berlinois – faite de manière bien moins fine – d'un retour à la tectonique et à l'architecture de façade.

Plutôt que de revenir trop vite au «régime des signes», nous devrions réfléchir aux possibilités d'expression inhérentes aux surfaces. Sommes-nous réellement en présence d'une alternative entre, d'une part, des façades qui établissent des relations fortes entre extérieur et intérieur et, d'autre part, des surfaces qui assurent une coupure radicale entre les côtés d'un même plan? Dans le Kunstmuseum Liechtenstein, les architectes Morger, Degelo et Kerez montrent qu'il existe une troisième voie. Plus précisément que les architectes peuvent – à la surface des bâtiments – recourir à de nouveaux mécanismes d'expression. Dans cette réalisation, nous pouvons émettre l'hypothèse d'un traitement paysager des surfaces et d'une coupure radicale entre l'extérieur noir et l'intérieur blanc. En y regardant de plus près, nous constatons toutefois que la même chose se répète sur les deux côtés très contrastés en apparence. Les deux faces se tournent pour ainsi dire l'une vers l'autre sans que l'une soit soumise au diktat de l'autre. Nous assistons au rapprochement de ce qui semble incompatible et non pas à une dialectique entre signifiant et signifié ou à une coupure radicale entre les deux côtés.

Souple et extroverti

A première vue, le Kunstmuseum Liechtenstein présente une solution strictement pragmatique. Les architectes n'ont pas eu d'autre choix que de réaliser le volume maximal autorisé par

la loi. En acceptant comme forme ce qu'ils ne pouvaient modifier, ils ont fait d'une contrainte vertu. La décision de traiter ce volume de construction maximal comme une «black box» se comprend aisément. La black box ne suscite pas de fausses attentes quant à l'expression architecturale et l'insertion dans le site: nous attendons d'une black box que rien n'y pénètre et que rien n'en émane, qu'aucun élément ne capte l'attention. En ce sens, les auteurs ont situé leur travail au niveau le plus élémentaire, au niveau du fait architectural brut. La black box leur permet de s'affranchir de toutes les contraintes inhérentes à l'expression architectonique. Le fait d'être noir fait donc référence à des qualités conceptuelles et non pas à des propriétés physiques. Autrement dit, une black box peut être aussi peu noire que le marché noir. La couleur noire se réfère à l'absorption de toute velléité expressive.

Les auteurs ne s'en tiennent toutefois pas à la «black box». Le Kunstmuseum Liechtenstein est réellement noir et cela d'une manière très spectaculaire et expressive. Rétrospectivement, nous pourrions dire que la black box a constitué un moyen de se débarrasser de toutes les relations significatives, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Dans un second temps, les architectes recourent à une stratégie de blocus; ils investissent la surface neutre comme terrain d'expérimentation pour de nouveaux effets.

Ils ont porté leur attention à ce que la perception se concentre exclusivement sur des surfaces compactes et homogènes. Le nom «Kunstmuseum Liechtenstein» n'est pas seulement apposé sur le bâtiment, mais il y est gravé dans la pierre. Toutes les ouvertures sont regroupées dans trois grands percements dont les vitrages foncés s'intègrent discrètement au bloc monolithique. Pas un seul joint de dilatation ne vient interrompre la continuité d'une surface qui se développe sur près de 170 mètres. Durant des mois, les artisans ont travaillé, comme jadis les décorateurs, à la finition de cette surface; mais au lieu d'ajouter des éléments, ils ont décapé une fine couche d'environ 8 millimètres conférant à la surface l'aspect d'un tableau impressionniste formé de gravier coloré du Rhin, de basalte noir et de ciment teinté en noir. Ils ont ainsi délesté le bâtiment d'un poids total d'environ 40 tonnes. Cette partie enlevée semble toutefois continuer à exister: elle est un corps fantôme qui veille à ces effets incroyables qui font alterner en surface douceur soyeuse, miroitements nacrés ou reflets de carrosserie brillante.

Certes, nous pourrions comprendre chacun de ces effets comme élément d'une façade ou trait d'un masque. Nous pourrions ainsi décrire le bâtiment tour à tour comme un «decorated shed», un bloc monolithique ou un conteneur d'espace. Prises ensemble, ces manières d'appréhender le bâtiment en donneraient une image contradictoire et complexe. Une telle description ne tient toutefois pas compte du mélange des

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