

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 38: Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas

Artikel: Rachel Whiteread : gefundene Form verlorener Gegenstand = found form lost object

Autor: Drathen, Doris von / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681300>

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: 27.01.2026

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

Rachel Whiteread

GEFUNDENE FORM

VERLORENER GEGENSTAND

Ein Ausstellungsbesucher wollte eine Leiter haben. Als man ihm diesen Wunsch nicht erfüllte, verliess er voller Wut und Enttäuschung das Museum.

Der Mann hatte die Wände hochklettern und von oben in eine Arbeit von Rachel Whiteread hineinschauen wollen. Es war ein grosser hermetisch abgeschlossener Kubus. Hier zeichnete sich eine Tür ab, auf der anderen Seite ein Kamin. Geprägte, blinde Formen. Die obere Kante der Wände wies die Rillen von Abschlussleisten auf. Der Mann dachte, wenn er in den Kubus hineinschauen könnte, würde er mehr verstehen. Er hatte recht in seiner Unruhe. Er hatte nur nicht gesehen, dass die Innenwände schon vor ihm standen, oder vielleicht hatte er es gesehen, aber nicht für möglich gehalten?

Tatsächlich machen die Arbeiten von Rachel Whiteread zunächst ratlos. Sie lösen eine grössere Verwirrung aus als Magrittes Mann vor dem Spiegel, den der Betrachter zweimal von hinten sieht. Denn vor Whitereads Skulpturen ist der Betrachter der Situation ausgesetzt, einen Gegenstand von innen zu sehen, selbst aber draussen zu stehen.

DORIS VON DRATHEN ist Kunstkritikerin und lebt in Paris.

Whiteread findet ihre Formen in ihrer unmittelbaren Umgebung. Sie erfindet nichts, man könnte beinahe – wie in der Photographie von Hilla und Bernd Becher – von anonymen Skulpturen sprechen. Sie giesst Alltagsgegenstände ab, in Gips oder in Gummimaterialien. Daran wäre nichts Bemerkenswertes, wenn es sich um einen normalen Gussprozess mit Form und geformten, reproduzierten Gegenständen handelte. Anstatt mit verlorener Form arbeitet Whiteread aber mit dem verlorenen Gegenstand selbst. Sie giesst alles ab, nur nicht den Gegenstand selbst. Sie füllt das Raumvolumen unter einer Wanne, unter einem Bett, in einem Schrank, in einer Schublade, in einem Raum mit Masse aus. Der innere Hohlraum des Gegenstandes ist die Matrix. Sie giesst das Leere ab und lässt die innere Grenze des Gegenstandes oder des Raumes die Form geben. Formen, die den Betrachter ausgrenzen, die von der Abwesenheit des Gegenstandes leben. Formen, die durch die Abwesenheit auf diesen Gegenstand aufmerksam machen und ihn ausserhalb seines Bezugssystems rücken.

Kurz nach dem Abschluss der Kunstakademie in London, 1987, hatte Whiteread, die bei Edward Allington das Giessen gelernt hatte, ihr «Forschungs-

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED, 1992,
plaster and polystyrene, $8\frac{7}{8} \times 47\frac{1}{4} \times 76\frac{7}{8}$ " /
OHNE TITEL, 1992, Gips und Polystirol,
22 x 120 x 194 cm.



feld» gefunden. In ihrem Atelier häuften sich abgegossene Flaschen, Kannen. Eine Zeitlang hatten sie Schuhe interessiert, die hatte sie aber bald verworfen: «Die Schuhe waren zu persönlich, zu privat, wie ein Tagebuch.»¹⁾

Der Bezug zum Menschen aber bleibt. In einer ihrer ersten Arbeiten giesst sie Möbel aus Londoner Kriegsjahren ab; einen Schminktisch, einen Schrank, ein Bett – Tisch und Schrank in ihren Hohlräumen, das Bett in seinem hohlen Unterraum wurden mit nassem Gips ausgefüllt und dann, nachdem der Gips getrocknet war, als unnütze Hüllen abgeschlagen. Innenräume einer Zeit, die sie nur aus Geschichtsbüchern kannte.

Bald darauf löste sie sich immer mehr von inhaltlichen Zusammenhängen, mehr und mehr wurde der Gegenstand in seinem Verstummen, in seiner todesähnlichen Blindheit und Schwere als autonomes Objekt wichtig. 1988 erscheint ein einzelner Schrank. Filz und Gips verbinden sich zu einer dunklen massiven Materialität. Kindheitserinnerungen werden wach – Stunden, vielleicht nur Minuten?, in der absoluten, engen Dunkelheit kauern, die eigene Hand nicht vor Augen sehen können, das Gefühl für Zeit und Raum verlieren, der Angst begegnen. Jener

Angst, die Ensor in seinen *meubles hantés*, in seinen von Geistern bewohnten Schränken, gezeichnet hat. Gemessen an diesen Erinnerungen wird aber die sonderbare Unmöglichkeit der Objekte deutlich. Vor dem Betrachter wird eine Stille, eine Dunkelheit gezeigt, die gerade durch das Nach-aussen-gekehrt-Sein, durch die unmittelbare Zugänglichkeit unzugänglich wird.

Zwei Jahre nach der Serie der ersten Möbel wagt Whiteread die Arbeit, die sie lange geplant hatte: Stück für Stück nimmt sie die Negativ-Maske eines ganzen Raumes. Zeichnungen, genaues Ausmessen, präzises Berechnen des Materials gehören zu den langen Vorbereitungen. Fenster, Tür und Kamin sind die Bezugspunkte auf den Wänden, die ihr Inneres nach Aussen kehren und dabei hohle Formen zu gefüllten werden lassen. GHOST nennt sie die Skulptur, die in ihrer einerseits vertrauten, alltäglichen Bezogenheit auf den Menschen und sein Wohnen und der gleichzeitigen Verkehrung alles Vertrauten tatsächlich etwas Gespenstisches hat und sich mit ihrem Innersten gegen den Menschen zu stellen scheint. Die Ausgeschlossenheit des Betrachters vor den Objekten von Rachel Whiteread erinnert an jene verzweifelte Sehnsucht, die Maurice Blanchot so

beschreibt: «Der Verlust des Schweigens; die Trauer, die ich darüber empfinde, ist grenzenlos. (...) Ich habe mich, allein, in ein Zimmer eingeschlossen, und niemand im Haus, draussen fast niemand, aber diese Einsamkeit selbst hat zu sprechen begonnen, und jetzt ist es an mir, über diese sprechende Einsamkeit zu sprechen, nicht zum Hohn, sondern weil über sie eine grössere Einsamkeit wacht und über diese eine noch grössere, und eine jede, die doch die Sprache empfängt, um sie zu unterdrücken und zu verschweigen, wirft sie statt dessen bis ins Unendliche zurück, und das Unendliche wird ihr Widerhall.»²⁾

Noch erschreckender als das blinde tote Haus GHOST ist der Werkkomplex der Wannen. Im

menschlichen Mass erscheint eine geläufige alltägliche Form, die Wärme und Geborgenheit verspricht. Die grossen Blöcke aber werden zu massiven Bahren; die Löcher der ursprünglichen Abflussrohre wecken unheimliche Assoziationen von Flüssigkeiten, die abgelassen werden können, als könnte hier eine Mumifizierung vonstatten gehen. ETHER (Äther), SQUARE SINK (Quadratisches Becken), VALLEY (Tal) nennt Whiteread diese Arbeiten, und der Titel ist wie der ursprüngliche Gegenstand in Klammern gesetzt. Denn wieder steht man nicht etwa vor einer Wanne, sondern vor dem massiven Leerraum, der sich unterhalb einer Wanne befand. Solche Umkehrungen eines Gegenstandes, von leeren und vollen Formen, finden sich in der Architektur von Louis Kahn. Seine

RACHEL WHITEREAD, ETHER, 1990, plaster, 43 x 34½ x 80" / ÄTHER, 1990, Gips, 109 x 87,5 x 203 cm.



ungewohnten Raumerfahrungen basieren eben gerade auf extremer Massivität, die eine Autonomie der Gegenstände bewirkt und sie aus der Relativität von innen und aussen, von oben und unten heraus-treten lassen kann. Geläufiger sind solche Umkehrungen aber in den Medien virtueller Bildwelten. Auf dem Video-Bildschirm lassen sich in Bruchteilen von Sekunden leere und volle Formen umkehren. Whiteread begibt sich in diese Virtualität mit massivem Material, mit Handwerk und Schwerstarbeit. Sie schafft in allerhöchster Realität eine Antirealität. Ihr Verfahren gleicht dem des *vera icon*, des Schweisstuchs der Veronika, aber was sie erhält, ist alles andere als das «wahre Abbild»; sie erhält etwas Drittes, Fremdes, einen nach aussen gekehrten inneren Hohlraum, der als Block dasteht. Zur absonderlichen Unmöglichkeit dieser Objekte, die an jene aus den Angeln gehobene Welt von *Alice im Wunderland* erinnert, gehört auch, dass sie die Zeit einzufrieren scheinen. Die gegossenen und hartgewordenen Volumen lassen mit einem Schlag die Zeit gerinnen, die vorher in diesen Räumen Verlauf, Entwicklung, Werden war. Die hermetische Unverständlichkeit dieser «virtuellen Blöcke» lässt an Celans Verse denken: «Redewände, raumeinwärts/eingespult in dich selbst». ³⁾ Das Beunruhigende an diesen Blöcken ist, dass sie sich als massive Obstakel in den Weg stellen, nicht zu begreifen sind als – wie Georges Didi-Hubermann formuliert – «Dinge, aus denen man heraus- oder hineingehen kann», noch als «Volumen, das Leere birgt und zeigt», und noch viel weniger als «eine Form, die uns anschaut». ⁴⁾ Das blicklose Verstummen dieser Objekte in ihrer eigenen massiven Leere, das jeden Dialog mit dem Betrachter auf einen Monolog zurückwirft, löst die Verwirrung aus.

Neben den bedrängenden Blöcken haben die Fussbodenobjekte beinahe etwas Heiteres. Vielleicht, weil sie Bewegung suggerieren. Da ist etwa das lange aus honigfarbenem Gummimaterial gegossene Korridorstück, das plötzlich eine Kurve nimmt und dann jäh aufhört, als würde die Wand des Ausstellungsraumes es genau an der Stelle abschneiden. «Ich stellte mir vor», sagt Whiteread nicht ohne Ironie, «man würde darauf schreiten, dann um die Ecke biegen und nicht sehen, was hinter einem ist. Dies war allerdings reine Fiktion; niemals würde ich zulas-

sen, dass jemand auf dieses Werk steht. Es geht nur ums Schauen. Im Atelier brauchte es aber einen Entschluss.» ⁵⁾

Gleichzeitig reizen die Fussbodenstücke als Architekturfragmente dazu, in der Phantasie den Raum zu ergänzen. So entsteht aus dem Korridorstück die Vorstellung von einem engen Gang, in dem man zu zweit kaum aneinander vorbeikommt. Genauso lassen sich die Deckenstücke deklinieren: ein Quadrat aus Gummimaterial liegt auf dem Fussboden, in der Mitte das Loch einer Lampenfassung. Wie würde der Raum aussehen? «Ein Raum, zu klein, um sich darin hinzulegen, physisch unangenehm, darin zu sein, aus einem Material gegossen, das irgendwie butterartig ist. Es ist wie das Gefühl, in einer Telefonkabine oder in einem WC zu stehen.» ⁶⁾ Diese neueren Stücke sind in der Arbeit von Rachel Whiteread eine Revolution, zum ersten Mal hat sie Formen «frei erfunden». Das heisst allerdings keineswegs, dass sie sich vom Abgiessen ihrer gefundenen Formen lösen würde. Die Sommermonate 1993 sind einem Haus im Eastend von London gewidmet. Vor dessen Abriss nimmt Whiteread Zimmer für Zimmer, Ecke für Ecke, Hohlraum für Hohlraum die Maske des gesamten Hauses.

Ende der 70er Jahre hatte Beuys die hässlichste Ecke in der kleinen Stadt Münster entdeckt: Einen Hohlraum über einer Fussgängerpassage. Er goss das Volumen mit grossen Talgmassen aus. Die Blöcke UNSCHLITT/TALLOW stehen im Museum von Mönchengladbach, und kaum einer weiss noch den Zusammenhang, aus dem sie stammen. ⁷⁾ Beuys wollte auf einen «Unraum», auf etwas Ungestaltetes aufmerksam machen, auf Nachlässigkeit und Desinteresse, für ihn die beiden gefährlichsten menschlichen Eigenschaften. Whiteread ist von solchen weltverbessernden Vorstellungen weit entfernt. Ihr Ansatz unterscheidet sich fundamental in der Tatsache, dass sie nicht ein Ziel hat, für das sie eine Sprache sucht, sondern dass sie von einem Prozess ausgeht, der für sie zur Sprache wird. Ob das eine Schwäche oder eine Stärke ist, wird sich erst über die Jahre zeigen; bei aller Faszination, die von den Arbeiten Whitereads ausgeht, sei doch nicht vergessen, dass es um den Anfang eines Werks geht. Rachel Whiteread selbst betont das übrigens immer

wieder. Was aber hinter diesem Prozess des Prägens, des Maskennehmens steht, sind Bilder, die vehement und radikal die Kulturformen unserer Gesellschaft attackieren. In J. G. Ballards *Crash*, sagt Whiteread, habe sie am deutlichsten formuliert gefunden, was sie selbst bei ihrer Arbeit empfand: «Die sexuelle Seite unserer Beziehung zu Maschinen ist es, die mich interessierte. Die Hauptfigur ist besessen von der Erotik der Verstümmelung und der Wunden, die von Autounfällen herrühren. Den Abdruck des Armaturenbretts auf einem Gesicht sehen. Eine bizarre Art des Abgusses; der Abdruck, wo sich das Lebendige und das Nichtlebendige treffen. (...) allerdings glaube ich nicht, dass meine Arbeit vom Tod handelt. Es geht vielmehr darum, wie unsere Kultur mit dem Tod umgeht, andere Kulturen feiern ihn, wir kehren ihn unter den Teppich.»⁸⁾ Wenn Whiteread in ihrer Arbeit an Todesbilder rührt, dann also aus dem Blickwinkel heraus, dass unsere Kultur mit einem hermetischen Block lebt, nämlich mit dem Hohlraum, in dem der Tod ausgespart wird. Um den Horizont ein wenig zu verschieben, ist es aber notwendig, die Dinge zu verrücken und an ein «Ausserhalb» zu gelangen, denn: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.»⁹⁾ An dieses «Ausserhalb» bringt Whiteread den Betrachter, wenn sie ihn vor ein Innen führt, das sich als Aussen versperrt hält, das den Betrachter sozusagen hinauswirft und ihn entdecken lässt, dass er seinem eigenen Innen nicht entinnen kann.

1) Rachel Whiteread in einem Gespräch mit der Autorin, 1993.

2) Maurice Blanchot, *L'arrêt de Mort*, Paris 1948, S. 57.

3) Paul Celan, *Gedichte*, Band II, Frankfurt 1975, S. 211.

4) Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, S. 15.

5) Rachel Whiteread, ebenda.

6) Rachel Whiteread, ebenda.

7) Johannes Stüttgen, *Zeitstau*, Stuttgart 1988, S. 52.

8) Rachel Whiteread im Gespräch mit Iwona Blazwick, Katalog Eindhoven, Van Abbemuseum, 1992–93.

9) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt, 1984, S. 67, 5.6.

RACHEL WHITEREAD, *GHOST*, 1990,

plaster on metal frame, 106¼ x 125½ x 143¾" /

GESPENST, 1990, Gips auf Metallrahmen, 270 x 318 x 365 cm.

(SAATCHI COLLECTION, LONDON)



DORIS VON DRATHEN

Rachel Whiteread

FOUND FORM — LOST OBJECT

A visitor to an exhibition asked for a ladder. When this was refused, he stalked out of the museum in a disappointed rage.

What he wanted to do was to climb the walls of a work by Rachel Whiteread and look down inside it. It was a large, hermetically sealed cube. On one side was the shape of a door, on the other that of a fireplace. Both were blind, impressed forms. The upper edge of the walls bore the grooves of a cornice molding. The man thought he would understand more if he could look inside the cube. He was quite right to be perturbed, but he should have seen that he was looking at the inside walls already; or had he seen this and dismissed it as impossible?

It is true that Whiteread's works are baffling at first sight. They leave us more confused than does the Magritte of a man looking in a mirror at his own reflection seen from behind. Looking at Whiteread's sculptures, the viewer is placed in the position of seeing an object from inside while standing outside it.

Whiteread finds her forms in her immediate environment. She invents nothing. We might almost speak of anonymous sculptures, like those in the photographs of Hilla and Bernd Becher. She makes casts of everyday objects in plaster of paris or in rub-

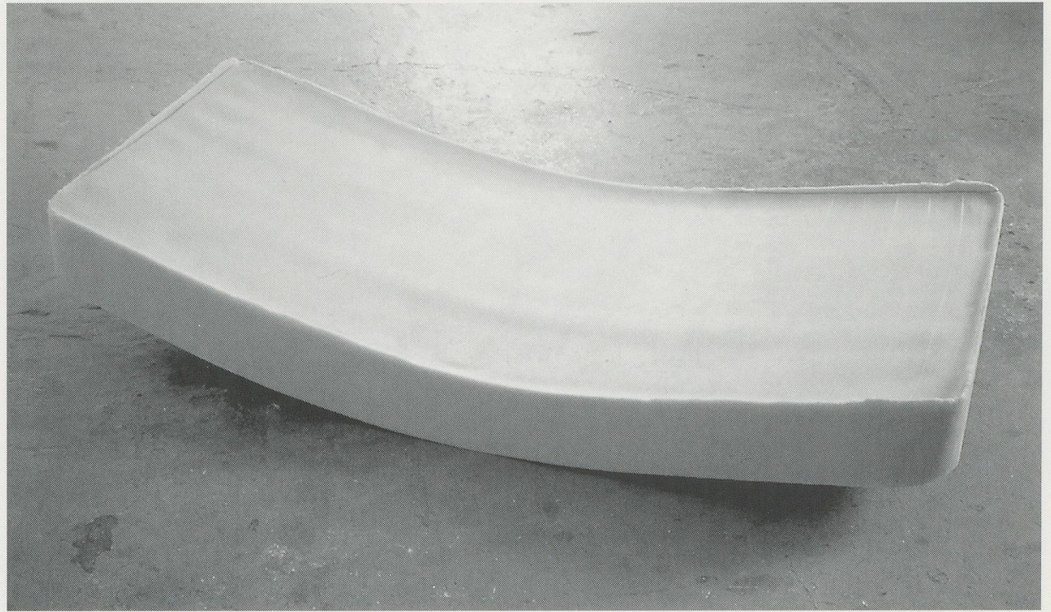
ber materials. There would be nothing very remarkable about this if it were a normal casting process, with a mold and a molded, reproducible object. But, instead of discarding the mold, Whiteread discards the object. She makes her cast of everything but the object. She fills the space under a bathtub, under a bed, inside a closet, inside a drawer, inside a room, with solid mass. The inner space of the object is the matrix. She makes a cast of a void, and the inner boundary of the object or the space defines the form. These are forms that exclude the spectator: forms that live by the absence of the object, forms that draw attention to the object through absence, forms that shift the object outside of its own frame of reference.

Not long after she graduated from art school in London in 1987, Whiteread (who had studied casting with Edward Allington) found her own "field of research." Casts of bottles and pots piled up in her studio. For a while she took an interest in shoes, but she soon gave those up: "The shoes were too personal, too private, like a diary."¹⁾

What remained was the human reference. In one of her earliest works, she made casts from pieces of furniture that dated from the London of the World War II years: a dressing table, a closet, a bed. The spaces inside the dressing table and the closet, and under the bed, were filled with wet plaster; once this

DORIS VON DRATHEN is an art critic living in Paris.

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED, 1992, plaster, 66 x 27 x 14" /
 OHNE TITEL, 1992, Gips, 167,6 x 68,6 x 35,6 cm.



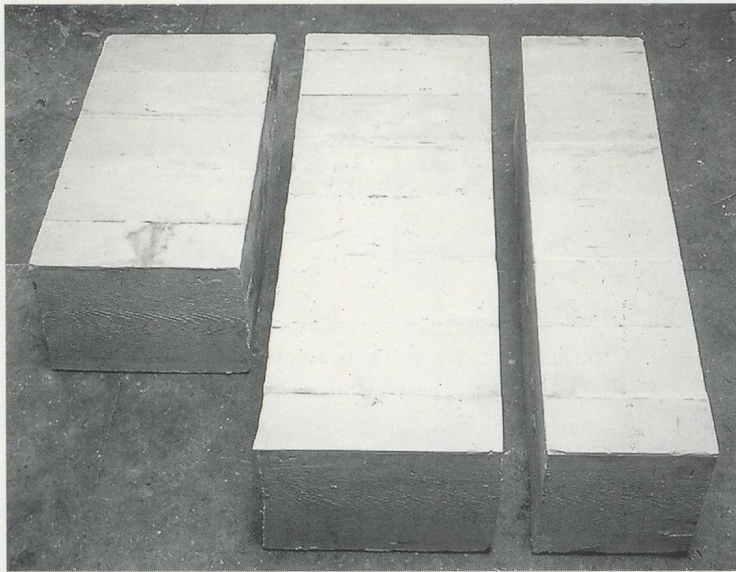
had set, the pieces of furniture themselves were broken up, peeled away, and discarded as useless shells—interiors from an age that she knows only from history books.

Soon she was moving away from referential content and attaching greater importance to the autonomous object in all its deathlike blindness and heaviness. In 1988 she produced a closet in which felt and plaster combine into a dark, massive materiality. Memories of childhood come to life: hours—or minutes?—spent crouching in confinement and total darkness, unable to see your hand in front of your face, losing all sense of place and time, encountering fear. The same fear that James Ensor showed in his drawings of *Meubles hantés* (haunted furniture). Such memories bring out the weirdly impossible nature of these objects. The viewer is presented with a stillness, a darkness, that is rendered inaccessible by the very fact of being turned inside out—that is, by its own accessibility.

Two years after her first series of furniture pieces, Whiteread embarked on a work that she had been planning for years: Piece by piece, she cast a negative mask of an entire room. Drawings, precise measurements, accurate calculations of materials were all part of the long preparatory process. Windows, door, and fireplace supply the points of reference on the

walls, which turn their interior faces outward and transform hollow forms into solid ones. GHOST is the title she gives to this sculpture, and indeed there is something decidedly ghostly about it: Ordinary and familiar in its relation to human domesticity, it simultaneously turns this ordinariness inside out. Its innermost being seems to resist the human presence. The habit Whiteread's objects have of shutting the viewer out reminds us of the desperate longing that Maurice Blanchot describes: "The loss of silence: I long for it beyond measure... I have locked myself into a room, alone, nobody in the house, almost nobody outside, but this solitude itself has begun to speak, and it is of that speaking solitude that I must now speak—not to belittle it, but because over it there broods a greater solitude, and over that an even greater one; each of these takes in speech to stifle and suppress it, but instead resounds with it to all infinity, and infinity becomes its echo."²)

Even more alarming than the blind, dead house of GHOST is the group of works on the theme of the bathtub, an everyday, human-scale object that holds a promise of warmth and comfort. But these huge blocks become massive biers; the holes where the outlet pipes used to be arouse uncomfortable associations of fluids that might be flushed away—as if this might be the place where people are mummified.



RACHEL WHITEHEAD, UNTITLED, 1992,
plaster, $9\frac{1}{2} \times 110\frac{7}{8} \times 245$ " /
OHNE TITEL, 1992, Gips, $24 \times 281 \times 622$ cm.

ETHER, SQUARE SINK, VALLEY are the titles that Whiteread gives to these works; and each title is bracketed, like the original object. Here, again, we are not looking at a bathtub but at the large void that once existed underneath a bathtub.

There are analogies in Whiteread's object reversals and negative and positive forms to the architecture of Louis Kahn. His extraordinary spatial experiments are similarly based on an extreme massiveness, which makes objects autonomous and can rescue them from the relativity of inside and outside, above and below. More commonly, such reversals are found in the media that create virtual realities: On a video screen, solids and voids change places in a fraction of a second. Whiteread embarks on this terrain not with virtual but densely solid materials, craft skills, and heavy manual labor, creating an antireality that is utterly real. It is partly the sheer, impossible oddness of these objects that invokes the unhinged world of *Alice in Wonderland*: they seem to freeze time. Cast and solidified, these volumes instantly expel the time that formerly existed—as duration, evolution, sequence—in the spaces concerned. In their hermetic inscrutability, these "virtual blocks" recall lines from a poem by Paul Celan: "Speechwalls, spaceinward/spooled into themselves."³⁾

The disturbing thing about these blocks is that they confront us as obstacles; they are impossible to

interpret, in Georges Didi Hubermann's terms, as "things to emerge from or to reenter," or "volume that supports and displays a void"; still less as "a form that looks our way."⁴⁾ The blank muteness of these objects, the huge vacuity, renders any potential dialogue with the viewer as a monologue and provokes a bewildered response.

In comparison with the oppressiveness of the blocks, the floorbound objects are almost cheerful. Perhaps this is because they imply movement. There is a long corridor piece cast in honey-colored rubber material that takes an abrupt bend and then stops dead, as if cut short by the wall of the exhibition space. "I like to imagine," says Whiteread, not without a trace of irony, "that you would walk down it, then turn the corner and you wouldn't see what is behind you. On the other hand this is pure fiction, I would never want anybody to walk on these things. It's just about looking. In the studio it needed a full stop."⁵⁾

Simultaneously, as fragments of architecture, the floor pieces prompt us to complete the space in our mind's eye. The corridor piece makes us visualize a narrow passageway in which two people could barely squeeze past each other. The ceiling pieces provoke a similar response: A square of rubber material lies on the floor; in the center is the hole made by a light fitting. What would the room look like? "A room too

small to lie down in; physically uncomfortable to be in. And cast from a material that is kind of buttery. I suppose it's like the feeling of standing in a telephone box or in a toilet."⁶⁾

These most recent pieces represent a dramatic new development in the work of Rachel Whiteread—for the first time, she has "invented" forms of her own—however, she has not given up casting from found forms. She devoted the summer months of 1993 to casting an entire house (earmarked for demolition) in the East End of London, room by room, corner by corner, void by void.

In the late 1970s, Joseph Beuys discovered the ugliest corner in the small German city of Münster—an empty space above a pedestrian underpass—and took a cast of its shape in tallow. The resulting blocks now stand in the museum at Mönchengladbach, under the title of TALLOW, and few people know of the context from which they originated.⁷⁾ Beuys wanted to draw attention to an "unspace," something with no form to it, and thus to the apathy and lack of care that were to him the two most dangerous human characteristics of all. Whiteread has no such didactic intention. Instead of having a purpose and seeking a language to fit it, she starts out from a process that—for her—becomes a language.

Whether this is a weakness or a strength, time alone will tell. For all the fascination of Whiteread's pieces to date, it should not be forgotten that this is the beginning of a life's work. Whiteread herself constantly emphasizes this. Behind the process of imprinting, casting, mask-making are images that mount a fierce and radical onslaught on the cultural

forms of our society. It was in J. G. Ballard's book *Crash*, Whiteread says that she found the clearest formulation of the way she felt about her own work: "It was the exploration of the sexual nature of our relationship with machines that interested me... The main character is obsessed with the eroticism of mutilation and wounds inflicted by car accidents. Seeing the imprint of the dashboard on someone's face. It's a bizarre kind of casting; the imprint where the animate and the inanimate meet... Although I don't think my work is necessarily about death. It has to do with the way our culture treats death; other cultures celebrate it and we try to brush it under the carpet."⁸⁾

When Whiteread touches on images of death in her work, she does so with the conviction that our culture is living with a hermetic block of its own: namely, the void in which we encapsulate death. To move the horizon a little, it is necessary to shift and dislodge things, to find a vantage point that is "outside"—for "The limits of my language mean the limits of my world."⁹⁾

Whiteread does this when she confronts the viewer with an "inside" that seals itself off as an "outside": an "inside" that kicks the viewer out, as it were, to discover that there is no escape from what is inside oneself.

(Translation: David Britt)

1) Rachel Whiteread in conversation with the author, 1993.

2) Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, 1948, p. 57.

3) Paul Celan, *Gedichte*, Frankfurt, 1955, p. 211.

4) Georges Didi Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, 1992, p. 15.

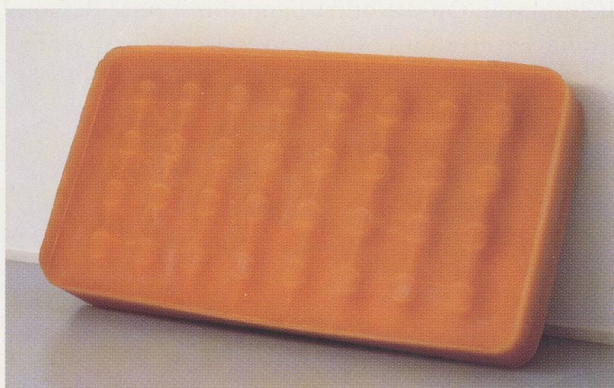
5) Rachel Whiteread in conversation with the author, July 1993.

6) Rachel Whiteread in conversation with the author, July 1993.

7) Johannes Stüttgen, *Zeitstau*, Stuttgart, 1988, p. 52.

8) Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick, in *Rachel Whiteread*, catalogue, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1992–93.

9) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt, 1984, p. 57, 5.6.



RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (CONCAVE BED), 1993, caoutchouc, foam of high density, 39 7/8 x 74 x 9 1/2" / OHNE TITEL (KONKAVES BETT), 1993, Kautschuk und Schaumstoff, 100 x 188 x 24 cm.