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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Rubrik: Collaboration Lawrence Weiner & Rachel Whiteread

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

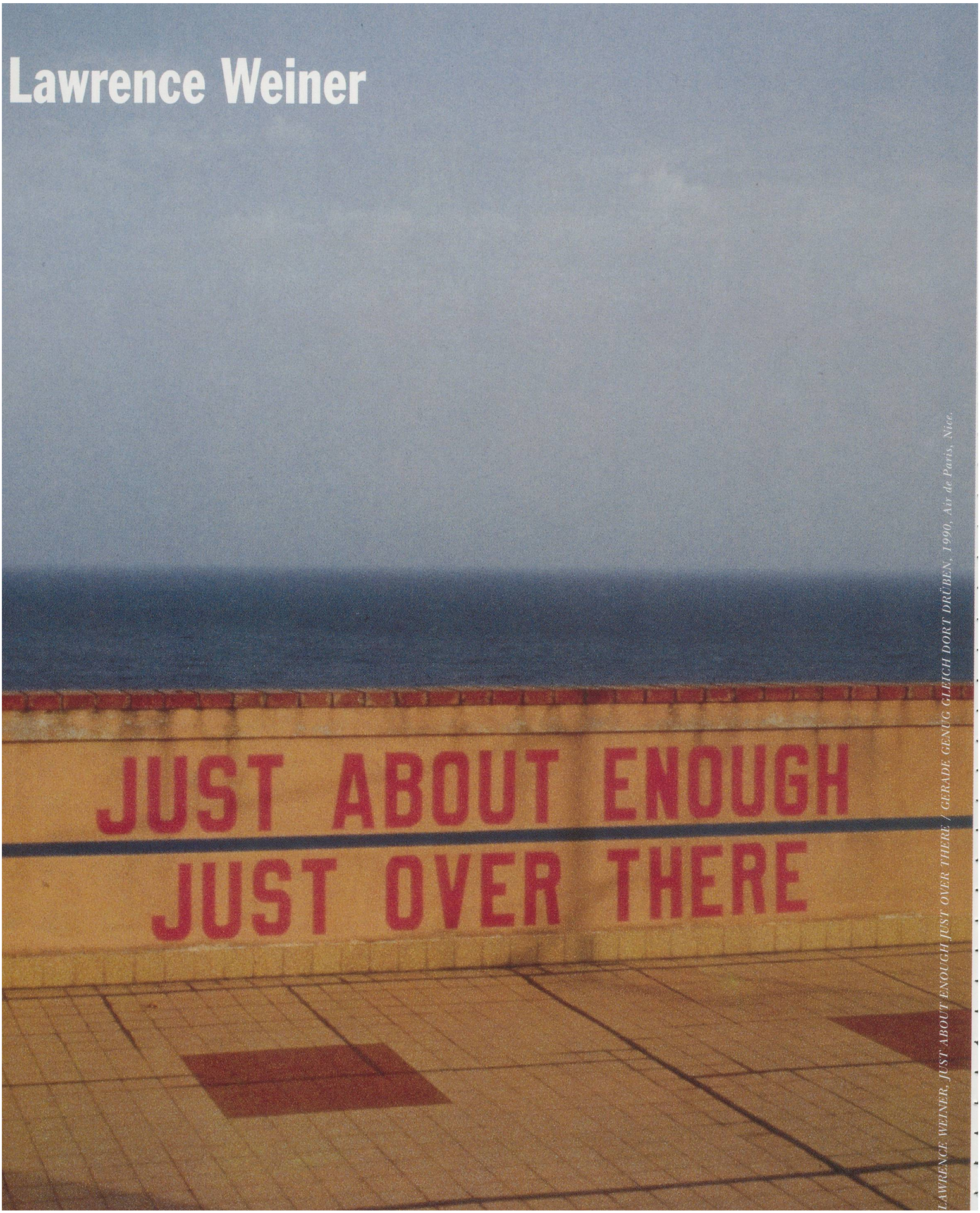
Terms of use

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: 29.09.2025

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

Lawrence Weiner



LAWRENCE WEINER, JUST ABOUT ENOUGH JUST OVER THERE / GERADE GENÜG GLEICH DORT DRÜBEN, 1990, Aix de Paris, Nice.

Rachel Whiteread

RACHEL WHITEREAD, HOUSE, prints from the documentary video, August 1993–January 1994, a Hackneyed Production for Artangel.

BROOKS ADAMS

Weiner's Werkstätte

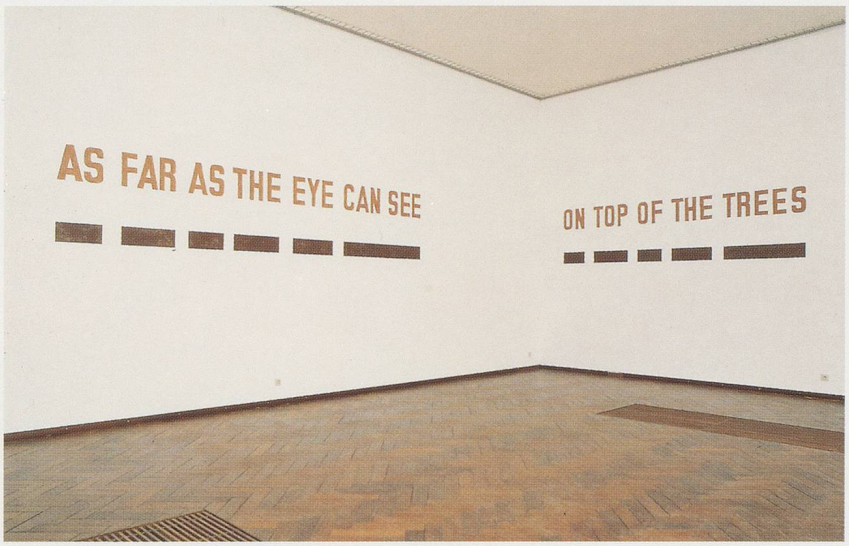
I will never forget seeing Lawrence Weiner's 1988 retrospective at the Stedelijk in Amsterdam. Although long familiar with Weiner's works—or so I thought—I was bowled over by their formal diversity and generosity of spirit. The exhibition was an unfurling—room after room—of words, phrases, punctuation riddles, and syntactical fragments, realized in virtually every possible color and typeface. The show as a whole seemed at once prismatic and impressionistic, both euphoric in feeling and soberly egalitarian in its message. At the time, I happened furthermore to be working on an essay about Dutch and Belgian Impressionism and, much to my surprise, here was all that diurnal atmosphere somehow reincarnated in Weiner's concrete wordscapes.[1] Indeed, they all looked like landscapes to me: abstract horizons and vistas of works, as linear and semaphoric as Mondrian's first ecstatic reductions, and, with their rainbow-bright colors, as chromatically alive.

How extremely different this was from perceived versions of Weiner's work that I had more or less taken for granted as a student in the 1970s, and what a sharp contrast to all those received images of mandarin dourness and inscrutability. This artist—whose work has over the years touched on everything from graphic design to concrete poetry, and from film-making to pop-song lyric writing—has for too many years been ghettoized by outdated clichés and characterizations about Conceptualism and the so-called "dematerialization of the art object." "Rediscovered" in the late 1990s, Weiner's art reveals a sensibility that is rooted in a low-down vernacular and yet is almost giddily elevated, one that is as gritty as it is dandified.

It seems to me now that Weiner's work is the very opposite of insular. Ecumenical in its more cerebrated intentions, it also suggests, an array of formal as well as temperamental resonances, overt or subliminal, with visual phenomena including postwar painterly abstraction and film noir, Pop Art and Warholian cinema, along with Earthworks and more recent neo-Romantic displacements.

Weiner's work has itself evolved since 1968, when the artist's Conceptualist manifestoes first appeared. His epochal utterance from 1968, that "the piece need not be built"—a statement invoked and debated ad nauseam by critic-defenders of the dematerialist stance—was qualified by the artist to begin with, and has in any case been superseded by the sheer number and variety of pieces that have in fact not only been built, but also documented in a veritable cavalcade of catalogues raisonnés: one each for the books, the posters, the films and videos, and the word-works. Likewise, the prevailing sense of willful self-negation in Weiner's work of the late sixties,

BROOKS ADAMS is a Contributing Editor to *Art in America*.



LAWRENCE WEINER,
at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

along with the case for negation in general constructed for and around it as recently as 1986 by the critic Benjamin H. D. Buchloh, have also been superseded by Weiner's own will to realize and proliferate, never more apparent than in recent years.[2)]

The artist's 1993 transformation, for example, of a nineteenth-century weighbridge in the English mill-town of Halifax is an exercise in covert monumentality.[3)] The recast weighbridge, located at the entrance to what was once the largest carpet factory in the world, is now a sculpture, a sort of quasi-Minimalist floor piece emblazoned with the words

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON

Thus does Weiner's work proclaim its connection to the spirit of the place, to the matter of the surrounding landscape and, elliptically via "some reason," to the ambiguous welter of private interests, public motives, and historical progressions that over the course of a century led to the initial building of the factory, its eventual obsolescence, and its present, recycled state as a business complex—called Dean Clough—now consecrated by a commissioned work of art. In keeping with nineteenth century convention, the piece is stamped with the date, foundry name, and commissioner (The Henry Moore Sculpture Trust). Weiner's mission here is certainly positive and reclamatory: Essentially he has taken an industrial-age corpse and brought it back to life.

The project continues: After traversing the weighbridge piece—which sits on original, disused railroad tracks—one enters the Dean Clough exhibition halls where the same message may be read, painted directly on the wall. (It is worth noting that due to their environment these wall paintings are often assumed to be tapestries.) Finally, in wall drawings near these latently private/public tapestries are the phrases

STEEL PENNIES DON'T COME
FROM OR GO TO HEAVEN

and

FOR A COPPER OR TWO

Here, conflated and impacted, we find an expanded affirmation of a popular adage merged with the contradiction to a sentimental song title, and a resurrected bit of Victorian bartering slang fused with a double, or even triple entendre that simultaneously alludes to the police and, slyly, to prostitution. This whole project, amplified to the condition of virtual *Gesamtkunstwerk,* is nevertheless classic Weiner: using the givens of a situation, recasting those givens and informing them with a newly relevant public/private

iconography, and combining a sense of high moral or historical seriousness with a certain scabrous *je ne sais quoi.*

Today perhaps more than ever, Weiner's public persona evokes the tradition of the socialist aesthete. The artist's appearance, for one, is unique: He reminds me of a traditional Native American he-she, or *berdache.*[4)] As scruffy as a sailor gone to seed at sea, yet as highly cultivated as a Talmudic scholar, he further summons up visions of eminent Victorians in portraits by Julia Margaret Cameron. A visit to his house confirmed these eclectic impressions. Almost spartan in its overall decor but ineffably promiscuous in its suggestive powers, it, too, seems at once wholly original and echt-bohemian. There is a 1940s war-time poster in the entrance depicting an heroic male worker, with the caption, "Free Labor Will Win!"; in the large-ish room on the lower ground which serves as Weiner's studio, I noticed a pert triangular pillow inscribed with the words "Camp Fire Girls"—a present given, it turns out, at the time of Weiner's performances (in skirt and high heels) with the all-girl, Vienna-based group *Die Damen.*

Also in the studio were prototypes for several multiples: a new ex-libris for the Kröller-Muller Museum, a letter-opener for a German ad company, a manufacturer's prototype for an edition in progress (in the form of a license plate). At the artist's insistence, the ex-libris which reads SPIRITUS MATERIA will be fixed inside museum book-covers right next to the original ex-libris—designed by Henry Van de Velde—which will be left intact. The knife/letter opener bears the word "lost" on the sheath, and "at sea" on the blade—and presto, we have a quizzical maritime note that is both plangent and almost paradoxically non-violent. The license plate, depending on how you look at it, identifies the hypothetical driver as a goddess or a weakling: Read it one way, you get "Issis" and intimations of Isis, the Egyptian deity and fertility cult heroine; flip it around and you get "sissi," which is a stone's throw away from "faggot." And once again, there is that whimsical insouciance—however you look at it, issis/sissi is a nonsense word—along with a lurking street toughness and an equally characteristic, if somehow loftier preoccupation with deistic essences and the revealed Word.

Weiner is also a significant and underestimated cinéaste. Better known in Europe than in the States, his films and videos of the 1970s and early 1980s provide a funky and unexpectedly Warholian subtext for his cleaner, more exalted wall pieces, installations, and bookworks. Like Warhol, the more hipsterish and hippie-like Weiner can boast a cast of regulars—infrastars perhaps—that includes his wife Alice and daughter Kirsten, as well as friends such as artist Mel Kendrick who, looking very young and androgynous in the *ménage à trois* context of *A First Quarter* (1973), might be said to occupy the Joe Dallesandro slot. With their laconic rhythms and dyspeptic conversations, *A First Quarter* and a number of other Weiner films and videos of this period are also harbingers of the contemporary "slacker" aesthetic.

Indeed collectively, Weiner's camera-works conjure up a brew of raunchy sex and Left Bank patter that could keep any latter-day underground film and video dweeb on his toes. The anatomy of the mind/body split, for example, is the most explicitly illustrated by *A Bit of Matter and A Little Bit More* (1976)—a black and white videotape originally tinted poison-green—in which the droning of some sort of existentialist encounter session is echoed by an ambient semi-soft group-grope largely focused on a lesbian coupling, and counterpointed repeatedly by relentlessly hard-core, close-up genital takes of a heterosexual couple fucking variously on a table.

In *Plowman's Lunch* (1982, color) we find shades of Jack Smith's immortal *Flaming Creatures,* not to mention Jean Vigo's *L'Atalante* and Jean Genet/Rainer Werner Fassbinder's *Querelle de Brest.* Like much of the artist's own life in Holland, the movie takes place on houseboats in Amsterdam, and features an hysterical cross-dressing character who is raped on board in one scene and, recast as a street tough who assaults a temptress, is himself the aggressor in another. A number of aspects of the artist's life appear to be reflected or refracted here: for instance, his own migratory patterns as an artist, as well as the conceptual process of making art. "The story," Weiner has said, "is about emigration, and emigration is like making art. It's fantastic to find yourself in another place with another logic, having to understand in order to go on."[5)]

Many of Weiner's recent works have also assumed a quasi-cinematic presence, even as they maximize the givens of place.

SHAFTS OF BROKEN MARBLE
SET ON THE GROUND HERE
AND ACROSS THE WATER

which was installed in Athens in 1987 at Jean Bernier suggests an epic paean to the displacement of ancient art, most notably the Elgin Marbles in London, as well as a virtual form of temple architecture in words. Or take the ruder, funnier, but arguably no less wistful

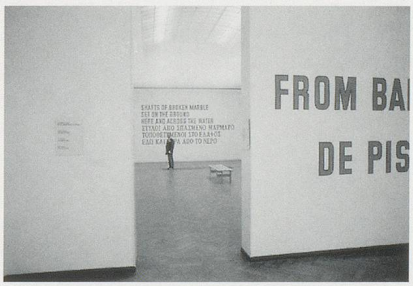
WE ARE SHIPS AT SEA
NOT DUCKS ON A POND

from 1986, a theme the artist would further explore in a book, a floating sculpture in the harbor of Hamburg, and most recently, in lyrics for an album of songs entitled *Ships at Sea, Sailors & Shoes,* recorded *a capella* by Ned Sublette and the Persuasions.

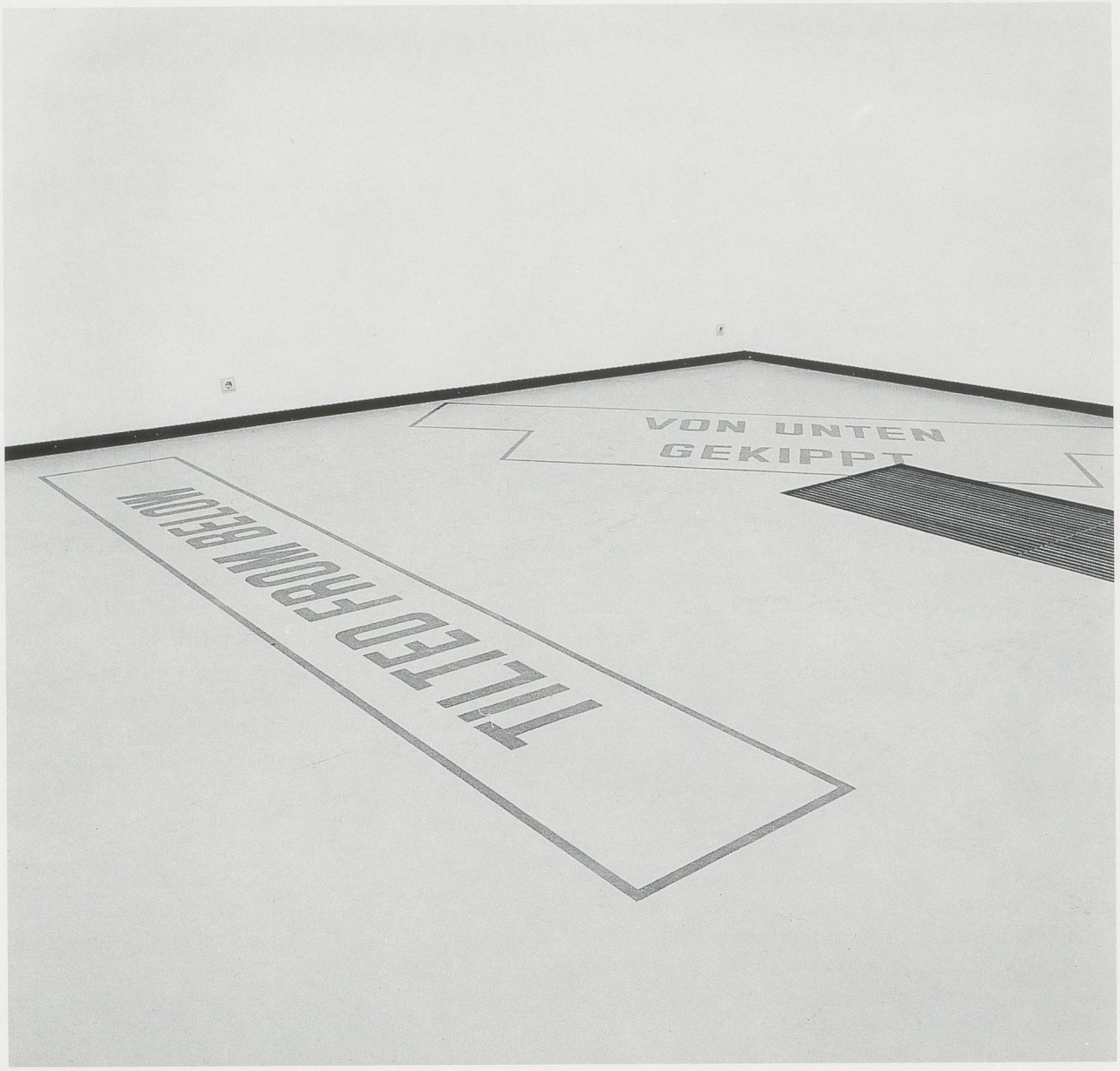
Weiner's individual meaning within art history, along with the larger historical relevance of Conceptual Art in general, is more than ripe for reevaluation and revision. As soon as one relaxes one's own perceived strictures of categorization, many more resonances than have normally been allowed become apparent. The fusion of didacticism and visionary design typically associated with Conceptual Art of course suggests roots that go at least as far back as the eighteenth century and architects and artists such as Ledoux, Boullée and J. L. David.[6] And that same fusion, further nuanced by a private/public attitude much like Weiner's—that of the socialist aesthete—finds a very direct precedent in the life and work of William Morris, the ardent Victorian socialist who wrote and lectured on reformist issues and designed wallpaper.

Implicit in my epiphany at the Stedelijk was the possibility that Weiner's art may at last begin to be seen and read within an even broader art-historical context. Many of Weiner's locational works can be understood as boiled-down history paintings, for instance, or *paysages moralisés.* More immediate formal precedents—including some that may have been anathema to Weiner and other members of his generation—should be reexamined in relation to his work. Weiner's ability to evoke generalized notions of enclosure and location by the simple means of boxed words even suggests a distant kinship with the paintings of Cy Twombly. In Twombly's work, for instance, written allusions to a figure, date or site are often circled, squared or obliterated with a theatrical mock-finality that in a sense mirrors the mock-perishability of Weiner's temporary installations. Then too, in the chromatic intensity and feeling of vista in Weiner's more recent work, the theme of the immanent or latent landscape may again be discerned. Finally, in the presence of his ribboning, unfurling lines of primary-colored words, neither Mondrian nor even the late de Kooning seem all that far away. All in all, Weiner's art is capable of sustaining infinite translation and metamorphosis, a condition which posits an ever-widening audience for his exalted yet populist form of Logos-building.

1) See my "Mussels and Windmills: Impressionism in Belgium and Holland," in *World Impressionism: The International Movement, 1860–1920,* New York, 1990, pp. 248–273.
2) In *Posters, November 1965–April 1986, Lawrence Weiner,* ed. Benjamin H. D. Buchloh (Halifax and Toronto: The Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, The Nova Scotia Series, Vol. XVII, 1986).
3) For this reading I am indebted to Iwona Blazwick's essay, "Labyrinth," in *Steel Pennies Don't Come From or Go to Heaven* (Halifax: The Henry Moore Sculpture Trust, 1993).
4) See Will Roscoe, *The Zuni Man-Woman* (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1991).
5) In *Show (&) Tell: The Films and Videos of Lawrence Weiner, A Catalogue Raisonné,* Ghent, 1992, p. 31.
6) For an extended comparison of Weiner, Diderot, and Greuze, see Colin Gardner, "The Space Between Words: Lawrence Weiner," *Artforum,* Nov. 1990, p. 157.



LAWRENCE WEINER, at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.



LAWRENCE WEINER, at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

BROOKS ADAMS

Weiners Werkstätte

Ich werde nie meinen Besuch der Retrospektive von Lawrence Weiner 1988 im Stedelijk Museum in Amsterdam vergessen. Obgleich seit langem mit dem Werk vertraut – so glaubte ich zumindest –, war ich von dessen formaler Vielfalt und geistiger Fülle überwältigt. Die Ausstellung war eine Auffächerung – Raum für Raum – von Wörtern, Sätzen, Rätseln der Interpunktion und syntaktischen Fragmenten, realisiert in nahezu jeder denkbaren Farbe und Schriftart. Die Schau als Ganzes wirkte gleichzeitig prismatisch und impressionistisch, vom Gefühlseindruck her euphorisch und zugleich trocken egalitär in ihrer Botschaft. Zu der Zeit arbeitete ich ausserdem zufällig an einem Aufsatz über den Impressionismus in Holland und Belgien, und zu meiner grossen Überraschung war hier in Weiners konkreten Wortlandschaften die ganze tiefländische Tagesatmosphäre irgendwie zu neuem Leben erweckt.[1)] Tatsächlich wirkten die Arbeiten auf mich alle wie Landschaften: wie abstrakte Horizonte und Panoramen aus Wörtern, ebenso linear und signalhaft wie die ersten ekstatischen Reduktionen Mondrians und mit ihren strahlenden Regenbogenfarben auch von ähnlicher chromatischer Lebendigkeit.

Welch ein extremer Unterschied zu den Versionen von Weiners Werk, die ich als Student in den 70er Jahren unmittelbar zu Gesicht bekommen und mehr oder weniger als selbstverständlich hingenommen hatte, und welch ein scharfer Kontrast zu all den vermittelten Bildern von mandarinhafter Strenge und Unergründlichkeit. Dieser Künstler, der mit seinem Werk im Verlauf der Jahre alles mögliche von graphischer Gestaltung bis zu konkreter Poesie und vom Filmemachen bis zum Texten von Popsongs aufgegriffen hat, ist seit allzu vielen Jahren durch überholte, klischeehafte Charakterisierungen der Konzeptkunst und der sogenannten Entmaterialisierung des Kunstobjektes ghettoisiert worden. Im Zuge ihrer Wiederentdeckung in den 90ern offenbart die Kunst Weiners eine Sensibilität, die in vulgärster Mundart wurzelt und dennoch von fast schwindelnder Erhabenheit ist, eine, die gleichermassen ungeschliffen wie geschniegelt daherkommt.

Inzwischen habe ich den Eindruck, dass die Kunst Weiners alles andere als insular ist. Ökumenisch in ihren eher durchdachten Intentionen beschwört sie von der Form wie vom Temperament her eine Vielzahl eindeutiger oder unterschwelliger Anklänge an visuelle Phänomene, darunter die gestisch-abstrakte Malerei der Nachkriegszeit und den Film noir, die Pop Art und das Kino Warholscher Prägung sowie Werke der Land Art und jüngere neoromantische Übertragungsäusserungen.

Das Werk hat sich entwickelt seit 1968, als erstmals die konzeptualistischen Manifeste des Künstlers erschienen. Seine epochemachende Aussage von 1968, wonach «die Arbeit nicht realisiert werden muss» – ein Statement, das bis zum Überdruss von Kritikern zur Rechtfertigung des Entmaterialisierungsstandpunktes angeführt und diskutiert worden

BROOKS ADAMS schreibt unter anderem für *Art in America*.

ist –, hatte der Künstler schon damals modifiziert, und sie ist so oder so hinfällig geworden durch die schiere Zahl und Vielfalt der Arbeiten, die nicht nur tatsächlich realisiert, sondern auch in einer wahren Kavalkade von Werkverzeichnissen – jeweils eines für die Bücher, die Plakate, die Filme und Videos und die sogenannten *specific and general works* – dokumentiert worden sind. In gleicher Weise ist auch der vorherrschende Eindruck der bewussten Selbstverleugnung in Weiners Werk der späten 60er Jahre – neben den theoretischen Argumenten für die Negation im allgemeinen, die der Kritiker Benjamin H. D. Buchloh noch 1986 dafür anführte – verdrängt worden durch Weiners eigenes Streben nach Realisierung und Produktivität, das in den letzten Jahren so offenkundig ist wie nie zuvor.[2)]

So ist die Verwandlung, die der Künstler 1993 an einer Brücken-Waage aus dem 19. Jahrhundert in der englischen Textil- und Maschinenbaustadt Halifax vornahm, eine Übung in verdeckter Monumentalität.[3)] Die neu gegossene Brücken-Waage, aufgestellt am Eingang der einstmals grössten Teppichfabrik der Welt, ist jetzt eine Skulptur, gleichsam eine Art minimalistischer Bodenarbeit, beschrieben mit den Worten

ETWAS KALKSTEIN ETWAS SANDSTEIN AUS IRGENDEINEM GRUND ENTHALTEN

Auf diese Weise bekundet Weiners Arbeit ihre Beziehung zum Genius loci, zur Materie der umgebenden Landschaft und, in elliptischer Form durch die Worte «aus irgendeinem Grund», zu dem obskuren Wirrwarr privater Interessen, öffentlicher Motive und historischer Entwicklungen, die im Verlauf eines Jahrhunderts zunächst zum Bau der Fabrik, dann zu ihrer Abwirtschaftung und schliesslich heute zu ihrer Wiederverwertung als – nunmehr durch ein Kunstwerk geadeltes – Büro- und Geschäftszentrum mit dem Namen Dean Clough geführt haben. Wie im 19. Jahrhundert üblich sind der Arbeit Entstehungsdatum sowie die Namen der Giesserei und des Auftraggebers (The Henry Moore Sculpture Trust) eingeprägt. Weiners Mission ist hier zweifellos positiv und bewahrend: Im Grunde hat er einen Leichnam des Industriezeitalters zu neuem Leben erweckt. Das Projekt geht noch weiter: Nachdem man die Brücken-Waage – die auf ausrangierten Originalgleisen aufliegt – überquert hat, betritt man die Dean-Clough-Ausstellungsräume, wo, direkt auf die Wand gemalt, die gleiche Botschaft zu lesen ist. (Interessanterweise wird aufgrund des Standortes der Wandbilder häufig angenommen, es handle sich um Tapisserien.) Schliesslich finden sich in Form von Wandzeichnungen nahe dieser latent privaten/öffentlichen Tapisserien die beiden Statements

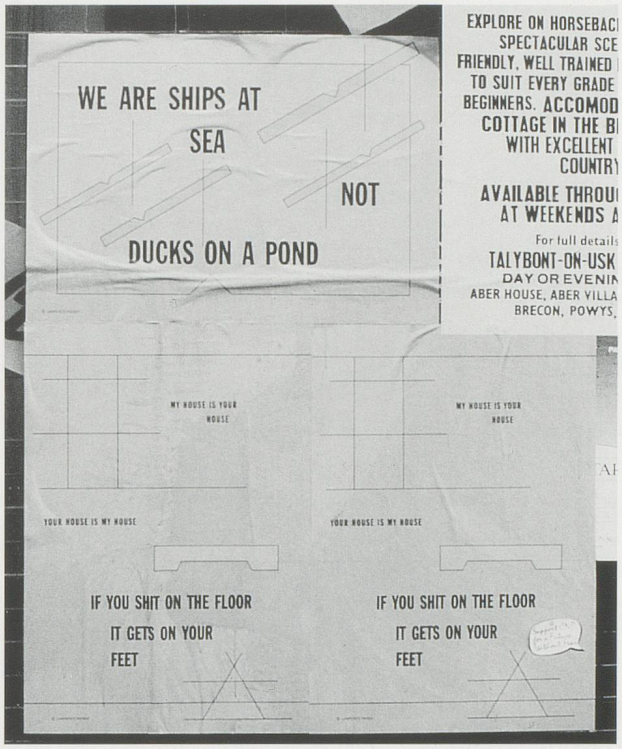
PFENNIGE AUS STAHL FALLEN NICHT VOM HIMMEL, NOCH KOMMEN SIE DORTHIN

und

FÜR EIN PAAR KUPFERMÜNZEN

Hier begegnet uns, amalgamiert und verdichtet, eine erweiterte Bestätigung einer Volksweisheit, verbunden mit der verneinten Form eines Schnulzentitels und eine wiederbelebte Probe viktorianischen Händlerjargons, gekoppelt mit einer Zwei- wenn nicht gar Dreideutigkeit, die gleichzeitig auf die Polizei und hintersinnig auf Prostitution anspielt. Dieses ganze, praktisch in den Rang eines Gesamtkunstwerks erhobene Projekt ist gleichwohl Weiner in Reinform: indem es die Gegebenheiten einer Situation nimmt, sie umgestaltet und mit einer aufs neue relevanten öffentlichen/privaten Ikonographie erfüllt und indem es einen Sinn für hohen moralischen oder historischen Ernst mit einem gewissen schlüpfrigen *Je-ne-sais-quoi* verbindet.

Weiners öffentliches Image erinnert heute vielleicht mehr denn je an die Tradition des sozialistischen Ästheten. Das konkrete Erscheinungsbild des Künstlers etwa ist einzigartig: Es erinnert mich an die traditionelle Figur des *Berdache,* der Mann-Frau bei amerikanischen Indianern.[4)] Ungepflegt wie ein Matrose, der seine besten Tage auf See schon hinter sich hat, und doch hochgebildet wie ein Talmudgelehrter, ruft er zugleich das Bild bedeutender Viktorianer auf Porträts von Julia Margaret Cameron in Erinnerung. Ein Besuch in seinem Haus bestätigte diese eklektischen Eindrücke. Insgesamt fast spartanisch in der Ausstattung, doch unbeschreiblich mannigfaltig in seiner Suggestivkraft, wirkt auch dieses



LAWRENCE WEINER, WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND / WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER KEINE ENTEN AUF DEM TEICH, Poster, Oxford Street, London. (ARTANGEL TRUST, ICA LONDON)

gleichzeitig ganz und gar originell und echt bohemienhaft. Im Flur hängt ein Plakat aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, das einen im heroischen Stil gehaltenen Arbeiter darstellt und darunter die Worte «Free Labor Will Win!» (Die freie Arbeiterklasse wird siegen!); im grösseren Raum im unteren Erdgeschoss, der Weiner als Atelier dient, fiel mir ein schmuckes dreieckiges Kissen mit der Aufschrift «Camp Fire Girls» auf – ein Geschenk, wie sich herausstellte, aus der Zeit, in der Weiner (im Rock und auf hochhackigen Schuhen) zusammen mit der Wiener Mädchengruppe *Die Damen* aufgetreten war.

Ausserdem lagen im Atelier Modelle für verschiedene Multiples: ein neues Exlibris für das Kröller-Müller-Museum, ein Brieföffner für eine deutsche Werbefirma, ein Herstellerprototyp für eine in Arbeit befindliche Edition (in Form eines Autonummernschildes). Auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers wird das Exlibris, das SPIRITUS MATERIA lautet, auf der Umschlaginnenseite von Büchern im Besitz des Museums unmittelbar neben dem ursprünglichen – von Henry van de Velde gestalteten – Exlibris angebracht werden, das unangetastet bleiben wird. Der messerähnliche Brieföffner trägt auf der Scheide das Wort «lost» (verschollen) und auf der Klinge «at sea» (auf hoher See), und im Nu haben wir eine seltsam maritime Note, die zugleich vom Rauschen der Wellen erfüllt und fast paradox gewaltlos ist. Das Nummernschild charakterisiert den hypothetischen Fahrer je nach Blickwinkel als eine Göttin oder einen Schwächling: Liest man es von einer Seite, ergibt sich die Buchstabenfolge «Issis» mit ihrem Anklang an Isis, die ägyptische Gottheit und Protagonistin des Fruchtbarkeitskults; kehrt man es um, hat man «sissi», was in die Richtung von Schwuchtel geht. Und wieder ist da diese schrullige Unbekümmertheit – von welcher Seite man es auch betrachtet, «issis/sissi» ist ein Nonsenswort –, verbunden mit einer latenten, von der Strasse geprägten Härte und einer nicht minder charakteristischen, wenngleich

irgendwie hehreren Besessenheit von deistischen Wesenheiten und dem offenbarten Wort.

Weiner ist auch ein bedeutender und unterschätzter Cineast. Seine Filme und Videos der 70er und frühen 80er Jahre, bekannter in Europa als in den Vereinigten Staaten, bieten einen saloppen, überraschend an Warhol anklingenden Subtext seiner makelloseren, erhabeneren Wandarbeiten, Installationen und Buchprojekte. Wie Warhol kann sich der mehr hipster- und hippieartige Weiner eines Ensembles von Stammschauspielern rühmen – darunter seine Frau Alice und seine Tochter Kirsten sowie Freunde wie der Künstler Mel Kendrick, der, mit seinem sehr jugendlichen und androgynen Aussehen im Ménage-à-trois-Kontext von *A First Quarter* (1973), wenn man so will, den Part Joe Dallesandros einnimmt. Mit ihren lakonischen Rhythmen und misslaunigen Gesprächen sind *A First Quarter* und eine Reihe anderer Filme und Videos Weiners aus dieser Zeit zugleich Vorläufer der heutigen *Slacker*-Ästhetik.

Tatsächlich beschwören Weiners Kameraarbeiten insgesamt ein Gebräu aus billigem Sex und Bohemegeschwätz, das jeden heutigen Undergroundfilm- und Videofreak in Erregung versetzen könnte. Die Anatomie der Spaltung von Geist und Körper wird aufs anschaulichste verbildlicht in *A Bit of Matter and A Little Bit More* von 1976 – einem Schwarzweissvideo, das ursprünglich giftgrün eingefärbt war –, in dem das monotone Geleier einer Art existentialistischer Begegnungsgruppe aufgegriffen wird von einem in der Mitte zwischen hartem und Softporno angesiedelten kollektiven Gegrapsche, das sich im wesentlichen auf eine lesbische Paarung konzentriert und wiederholt kontrapunktiert wird durch schonungslose Nahaufnahmen der Genitalien eines auf einem Tisch kopulierenden heterosexuellen Paares.

In dem 1982 in Farbe gedrehten Film *Plowman's Lunch* finden wir Anklänge an Jack Smiths unvergessliche *Flaming Creatures*, ganz zu schweigen von Jean Vigos *L'Atalante* und Jean Genet/Rainer Werner Fassbinders *Querelle de Brest*. Wie überwiegend das Leben des Künstlers selbst in Holland, spielt der Film auf Wohnbooten in Amsterdam, und als Protagonist tritt eine hysterische Transvestiten-Figur auf, die in einer Szene an Bord eines Bootes vergewaltigt wird

LAWRENCE WEINER, SLOW CORROSION... 1985 und Skulptur WAS AUF DEN TISCH GESETZT WIRD SITZT AUF DEM TISCH 1960 / and sculpture WHAT'S SET UPON THE TABLE SITS ON THE TABLE, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

und in einer anderen, in der sie in einer neuen Rolle als Rowdy über eine Verführerin herfällt, wiederum selbst den Aggressor spielt. Verschiedene Aspekte des Lebens des Künstlers spiegeln sich hier offenbar mehr oder weniger gebrochen wider: so etwa das Muster seines eigenen Wanderlebens als Künstler wie auch der konzeptuelle Prozess der künstlerischen Arbeit. «Die Geschichte», so Weiner, «handelt von der Emigration, und Emigration ist vergleichbar mit Kunstmachen. Es ist phantastisch, sich an einem anderen Ort mit einer anderen Logik zu finden und diese verstehen zu müssen, um weiterzukommen.»[5)]

Auch viele neuere Arbeiten Weiners haben eine gleichsam filmische Wirkung angenommen, selbst wenn sie die Gegebenheiten eines Ortes überhöhen.

**SÄULENSCHÄFTE
AUS ZERBROCHENEM MARMOR
ERRICHTET HIER AUF DEM BODEN
UND AUF DER ANDEREN SEITE
DES WASSERS**

eine 1987 bei Jean Bernier in Athen installierte Arbeit, hat etwas von einem epischen Päan auf die Verschleppung antiker Kunst, namentlich der sogenannten Elgin Marbles im British Museum in London, und zugleich von einem verbalen Grundschema von Tempelbauten. Oder nehmen wir die krudere, witzigere, aber, wenn man so will, nicht minder wehmütige Arbeit

WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER
KEINE ENTEN AUF DEM TEICH

von 1986, ein Thema, dem der Künstler noch weiter nachgehen sollte in einem Buch, bei einer schwimmenden Skulptur im Hafen von Hamburg und zuletzt in Texten für eine auf Schallplatte aufgenommene Liedersammlung mit dem Titel *Ships at Sea, Sailors & Shoes,* a cappella gesungen von Ned Sublette and the Persuasions.

Die spezifische Bedeutung Weiners innerhalb der Kunstgeschichte ist, neben der übergreifenden historischen Relevanz der Konzeptkunst im allgemeinen, überreif für eine Neubewertung und Überprüfung. Sobald man das eigene verengende Schubladendenken erkennt und lockert, werden wesentlich mehr Assonanzen sichtbar, als dem Werk normalerweise zugestanden wurden. Die Mischung aus Didaktik und visionärem Entwurf, die charakteristischerweise mit der Konzeptkunst assoziiert wird, lässt auf Wurzeln schliessen, die mindestens bis ins 18. Jahrhundert auf Architekten und Künstler wie Ledoux, Boullée und Jacques-Louis David zurückgehen.[6] Und eben diese Verbindung, zusätzlich nuanciert durch eine bei Weiner ausgeprägte private/öffentliche Haltung – die des sozialistischen Ästheten –, findet ein ganz unmittelbares Vorbild in Leben und Werk von William Morris, dem viktorianischen Sozialisten, der sich in Aufsätzen und Vorträgen zu reformistischen Fragen äusserte und Wandtapeten entwarf.

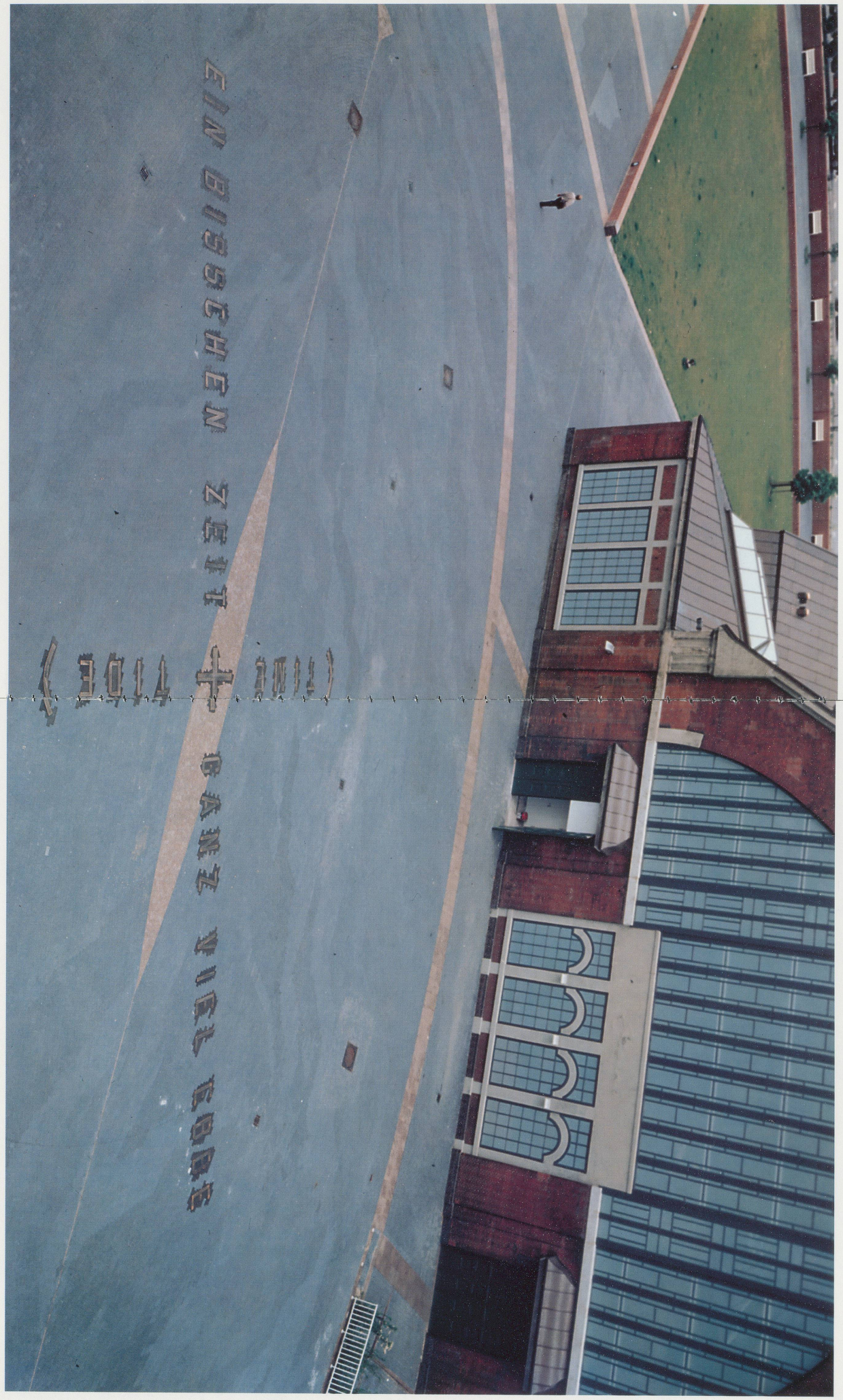
In meiner Epiphanie im Stedelijk angedeutet war die Möglichkeit, dass Weiners Kunst allmählich endlich in einem gar noch breiteren kunsthistorischen Rahmen gesehen und gedeutet werden könnte. Viele situationsbezogene Arbeiten Weiners lassen sich zum Beispiel als destillierte Historienbilder oder *Paysages moralisés* begreifen. Im Zusammenhang mit diesem Werk ist eine Überprüfung unmittelbarerer formaler Vorbilder geboten, darunter auch solcher, die für Weiner und andere Angehörige seiner Generation möglicherweise tabu waren. Die Art und Weise, wie Weiner einfach dadurch, dass er Wörter in Kästchen plaziert, einen verallgemeinerten Begriff von Einschliessung und Lokalisierung zu evozieren vermag, deutet sogar auf eine entfernte Verwandtschaft mit den Bildern Cy Twomblys hin. So werden in Twomblys Werk geschriebene Andeutungen etwa einer Zahl, eines Datums oder eines Ortes häufig eingekreist, in ein Quadrat plaziert oder getilgt mit einer theatralischen Pseudo-Endgültigkeit, die in gewisser Weise der scheinbaren Vergänglichkeit der zeitlich befristeten Installationen Weiners entspricht. Und in der farblichen Intensität und dem panoramaartigen Eindruck der jüngeren Arbeiten Weiners wiederum ist aufs neue das Thema der immanenten oder latenten Landschaft angedeutet. Schliesslich ist in der Gegenwart seiner sich wie ein Band dahinziehenden und entrollenden Zeilen mit primärfarbenen Wörtern weder Mondrian noch gar der späte de Kooning sehr weit entfernt.

Alles in allem vermag Weiners Kunst endloser Interpretation und Verwandlung standzuhalten, die Bedingung dafür, dass sich ein immer breiteres Publikum für seine gehobene und doch populistische Form von Logos-Arbeit herausbildet.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Siehe meinen Beitrag «Mussels and Windmills: Impressionism in Belgium and Holland», in *World Impressionism: The International Movement 1860–1920,* New York 1990, S. 248–273.
2) Siehe *Lawrence Weiner: Posters, November 1965–April 1986,* hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, The Nova Scotia Series, Bd. XVI, Halifax und Toronto 1986.
3) Ich schliesse mich hier der Einschätzung Iwona Blazwicks in ihrem Aufsatz «Labyrinth» an, in *Steel pennies don't come from or go to heaven,* The Henry Moore Sculpture Trust, Halifax 1993.
4) Siehe Will Roscoe, *The Zuni Man-Woman,* University of New Mexico Press, Albuquerque 1991.
5) Weiner in *Show (&) Tell: The Films and Videos of Lawrence Weiner, A Catalogue Raisonné,* Gent 1992, S. 31.
6) Ein eingehender Vergleich zwischen Weiner, Diderot und Greuze findet sich bei Colin Gardner, «The Space between Words: Lawrence Weiner», in *Artforum* (November 1990), S. 157.

LAWRENCE WEINER, EIN BISSCHEN ZEIT + GANZ VIEL EBBE (TIME + TIDE) /
A LITTLE TIME + A LOT OF LOW TIDE (ZEIT + GEZEITEN), vor den Deichtorhallen, Hamburg, 1990.



FRANCES RICHARD

Providing Metaphor Needs: Lawrence Weiner's *Specific & General Works*

Putting up a piece of sculpture I can provide other peoples' metaphor needs, not make a metaphor myself.

– LW in conversation with Iwona Blazwick

Language, because it is the most non-objective thing we have ever developed in this world, never stops.

– LW, *Art Without Space*

The catalogue raisonné of Lawrence Weiner's art, *Specific & General Works,* reads simultaneously like a philosophical treatise, a writer's journal, and the notes of an optimistic but slightly mad carpenter-architect.[1] As a forum for Weiner, who has repeatedly stated that "all you have to remember is the words," the book offers his paintings and sculptures in their most literal state, in sans serif block capitals, in multiple languages, and in several tones of gray ink, on white paper in a matte moss-green paper cover.

As an object, the book, with its uniformly trimmed edges, subdued colors, and utilitarian typography, resembles a Minimalist box. But, upon opening it, the reader realizes that more than a little Pandora has infiltrated the contents. If the nature of visual experience and image-production is called into question by reading Weiner's text-based art on the wall of a gallery or on a plaque in an outdoor installation, then the experience of reading these works in the context of a book—a book without pictures—can only further complicate and layer such questions of visuality. In the specific context of an installation, contextual clues help to narrow the scope of associative fancy. But, in the intimate, diachronic, and portable experience of a book, the latent narratives embedded in each of Weiner's statements are freed from their temporal moorings. With no physical matrix beyond the pages of the book itself, each phrase resonates and expands, spinning out nuances of meaning to fit the individual reader's expectation(s).

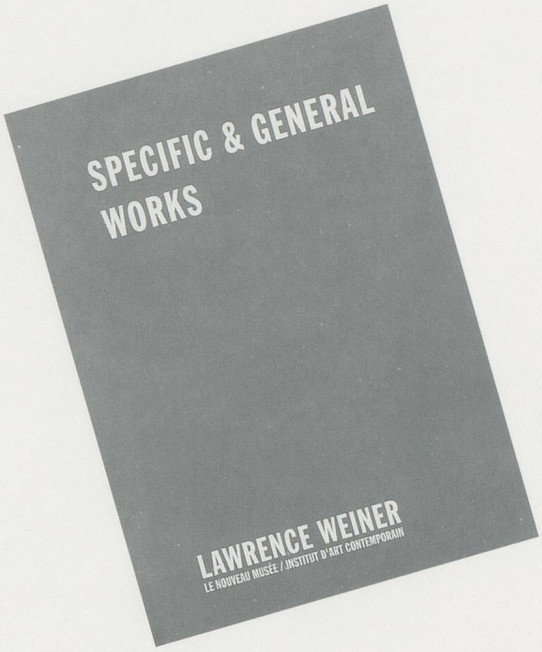
This deep investment in the imagination of the receiving audience upsets Minimalism's stern directive that we as viewers see only the materials placed before our eyes. Reading the words

A WALL CRATERED
BY A SINGLE SHOTGUN BLAST

FRANCES RICHARD is a writer who lives in New York. She also works at Parkett.

for example, it is left entirely up to the reader to imagine what kind of wall s/he will see, and then if it is, say, a white interior wall, to imagine the raw hole punched in the plasterboard, the delicate spider-web pattern of surrounding breakage. But how different the image would be if the wall were made of field-stone, the crater in question little more than a chip lost in the rusticated surface. In each case, it is up to the reader to wonder what has happened: a domestic argument? A hunter's miscalculation? There are as many possible stories as there are perceivers, each one equally invited and thwarted by Weiner's language.

Once the adventuring reader realizes that *Specific & General Works* is more than a list of works whose "real" substance exists elsewhere, the whole text falls open like an enchanted tome and s/he is tempted into an ecstasy of uncertain narration. Individual statements, widely separated in the sequence of pages, mingle their meanings so that (for example)

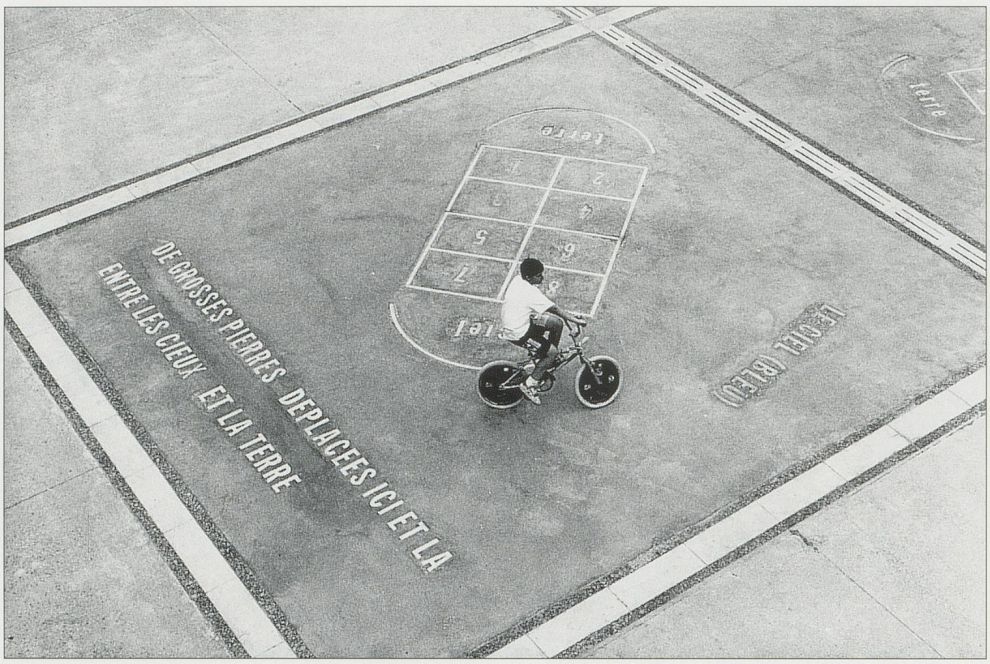


A RUBBER BALL THROWN ON THE SEA
links with
A TURBULENCE INDUCED
WITHIN A BODY OF WATER
and then links again with
JUST ANOTHER MOVEMENT
OF THE TIDE (IMPAIRED)
Perhaps it is this ball that rocks
TO AND FRO. FRO AND TO. AND TO AND FRO.
AND FRO AND TO.
THE TRACE OF ACTION PAST
(i.e. A WET PLACE)

might now suggest the place where the ball rested on a rock, after the impaired tide cast it back to shore. But this wet trace/active place could, in another story, become so erotic that "to and fro..." would take on another rhythm, another meaning altogether...

The bluntness of the texts, their sometimes stubborn, sometimes coy refusal to cooperate with our urge toward narrativization does not stop us from doing it, but it makes us conscious that we are doing it. As one micro-story after another suggests itself and cannot be completed, Weiner makes us realize a) that the urge toward narrativization can be pathetic in its limitations, b) that this urge to order and catalogue experience perseveres regardless of whether or not it can demonstrate positive results, and c) that no matter what version of the story we choose to tell, other versions are always pushing themselves forward simultaneously. In this way, Weiner's texts remind us of the inherent hopefulness of narrative: Stories are never complete, but the act of telling them allows us to imagine completeness. Since nothing is definitely happening, nothing can be said to have definitely happened, and thus nothing is impossible.

Art critics discussing Weiner's work are careful to avoid "literary" commentary, but it is difficult to ignore the fact that, bound together in one volume, each statement must partially revert from its visual-conceptual duties to become part of a shamelessly "written" whole. Like an epic poem, the book that is Weiner's *Statements* concerns itself with traditional heroic (male?) subjects: building, endeavor, accomplishment, will. But the *Statements* are also stubbornly lyric: describing fantasy spaces or paradises, visions, wishful thinking, desire. As a verbal materialist, Weiner refuses complete sentences, insisting on



LAWRENCE WEINER, DE GROSSES PIERRES DEPLACEES ICI ET LA ENTRE LES CIEUX ET LA TERRE / BIG STONES MOVED HERE & THERE BETWEEN THE HEAVENS AND THE EARTH, 1990, Place Mendès-France, Villeurbanne, France.

a diction in which all claims toward a narrating "I" have been expunged. This avoidance of overt subjectivity makes his works simultaneously reticent and enormous: his is a world in which there are many acts, but no actors. The texts are always dynamic because of the intrinsically performative "request" or "demand" made by the materials the texts embody. But no body comes forth to perform. *Statements* is like a story about the disappearance of the hand; about a world constructed by (hardware-loving) fairies or industrious, invisible insects; like the notebook-jottings of God.

In this sense, the conceptualism of language framed as a visual phenomenon flows both backward and forward along the official chronology of aesthetic movements. Erasing the presence of the acting body while simultaneously insisting on actions only a human being could perform (thus calling into question agency, subjectivity, and corporeal integrity) sounds eminently postmodern, but there is something subtly magical, almost premodern, about Weiner's insistence on the potency of naming, of the word as Prime Mover. Weiner has said, "I don't find Duchamp an interesting artist,"[2] and indeed, his works offer a version of the artist's engagement with his/her environment that is almost the opposite of Duchamp's. Weiner's statements are not readymades; they do not re-contextualize chunks of normal experience by articulating them in aesthetic terms. Rather, Weiner's works are *waiting-to-be-mades.* Like a recipe-book, a grammar, or a how-to manual, *Specific & General Works* offers not a résumé of existing objects, but the possibility of their realization.

1) Lawrence Weiner, *Specific & General Works,* Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1993.
2) Interview with David Batchelor, in *Artscribe,* March/April, 1989, p. 52.

FRANCES RICHARD

Das Bedürfnis nach Metaphern befriedigen: Die *Specific & General Works* von Lawrence Weiner

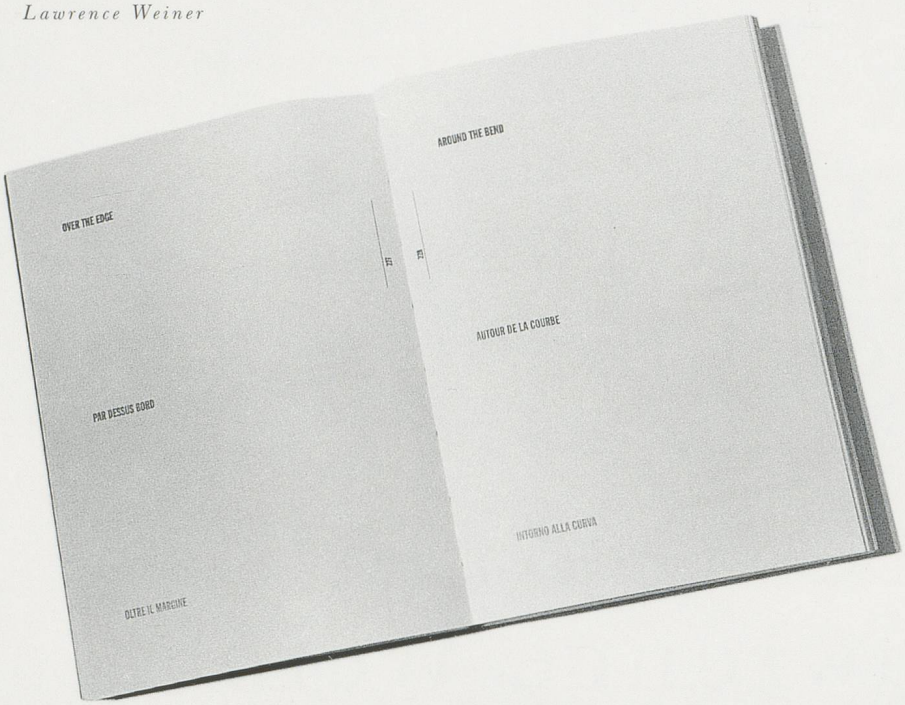
Durch die Installation einer Skulptur kann ich das Bedürfnis anderer Leute nach Metaphern befriedigen, ohne selbst eine Metapher zu schaffen. – LW im Gespräch mit Iwona Blazwick

Die Sprache hört, weil sie das Ungegenständlichste ist, was wir jemals in dieser Welt hervorgebracht haben, niemals auf.
– LW, *Art Without Space*

Specific & General Works, das Œuvreverzeichnis der Kunst Lawrence Weiners, liest sich gleichzeitig wie eine philosophische Abhandlung, wie das Tagebuch eines Schriftstellers und wie die Aufzeichnungen eines zukunftsgläubigen, jedoch leicht überspannten Bauplaners.[1] Als Forum für Weiner, der wiederholt zu verstehen gegeben hat, dass «es genügt, sich die Worte einzuprägen», präsentiert das Buch seine Gemälde und Skulpturen in ihrem reinsten Zustand: in serifenlosen Blockbuchstaben, in mehreren Sprachen und in verschiedenen Abstufungen grauer Druckfarbe auf weissem Papier in einem in mattem Moosgrün gehaltenen Pappeinband.

Als Objekt wirkt das Buch mit seinen gleichmässig abgeschnittenen Rändern, seinen gedämpften Farben und seiner zweckmässigen Typographie wie ein minimalistischer Kasten. Doch beim Aufschlagen stellt der Leser fest, dass sich mehr als nur eine kleine Pandora in den Inhalt eingeschlichen hat. Wenn durch das Lesen der textgebundenen Weinerschen Kunst auf der Wand einer Galerie oder auf einer Tafel im Rahmen einer Installation im Freien das Wesen der Bildwahrnehmung und bildschöpferischen Arbeit in Frage gestellt wird, so kann die Konfrontation mit diesen Werken im Kontext eines Buches – eines Buches ohne Bilder – solche Fragen der Bildlichkeit nur noch komplexer und vertrackter machen. Im spezifischen Kontext einer Installation tragen kontextuelle Hinweise dazu bei, den Spielraum der assoziativen Phantasie einzuengen. Beim intimen, diachronischen, handlichen Bucherlebnis jedoch werden die latenten Geschichten, die jeweils in Weiners Statements eingebettet sind, aus ihrer zeitlichen Verankerung gelöst. Jeglicher physischen Matrix ausser den Seiten des Buches entledigt, hallt

FRANCES RICHARD ist Schriftstellerin und lebt in New York. Daneben ist sie für Parkett tätig.



und schwingt jede Wortfolge und schillert in verschiedenen Bedeutungsnuancen je nach den Erwartungen des einzelnen Lesers.

Diese tiefgehende Investition in die Vorstellungskraft des rezipierenden Publikums wirft das strikte Gebot des Minimalismus über Bord, wonach wir als Betrachter nichts anderes als die uns vor Augen geführten Materialien sehen. Beim Lesen etwa der Worte

EINE DURCH EINEN EINZIGEN
SCHUSS AUS EINER SCHROTFLINTE
DURCHLÖCHERTE WAND

bleibt es ganz und gar dem Leser überlassen, welche Art von Wand er sich ausmalt. Im Falle, sagen wir mal, einer weissen Innenwand, stellt man sich vielleicht das unförmig in den Putz gesprengte Loch, das feine Spinnwebenmuster der umliegenden Risse vor. Doch wie anders wäre das Bild, wenn es sich um eine Mauer aus Feldsteinen handelte, in der das besagte Loch nicht mehr wäre als ein kleiner in der unregelmässigen Oberfläche sich verlierender Splitter. So oder so liegt es beim Leser, sich zu fragen, was geschehen sein mag: ein häuslicher Zwist etwa? Ein Versehen eines Jägers? Es gibt ebenso viele Versionen, wie es Betrachter gibt, jede einzelne gleichermassen angeregt wie vereitelt durch die Sprache Weiners.

Sobald der Leser, der sich auf dieses Abenteuer einlässt, erkennt, dass *Specific & General Works* mehr ist als nur ein Verzeichnis von Werken, deren eigentliches, materielles Substrat anderswo existiert, öffnet sich der ganze Text wie ein Zauberbuch, das ihn in einen Taumel offener Geschichten hineinzieht. Einzelne Aussagen, die von der Seitenfolge her weit auseinanderliegen, verschränken sich inhaltlich, so dass sich beispielsweise

EIN AUF DAS MEER
GEWORFENER GUMMIBALL

verknüpft mit

EIN IN EINEM GEWÄSSER
AUSGELÖSTER STRUDEL

und darauf wiederum mit

NUR EINE WEITERE BEWEGUNG
DER GEZEITEN (ABGESCHWÄCHT)

Vielleicht ist dies der Ball, der schaukelt

AUF UND AB. AB UND AUF.
UND AUF UND AB. UND AB UND AUF.

DIE SPUR
EINER ZURÜCKLIEGENDEN HANDLUNG
(d. h. EINE NASSE STELLE)

könnte sich jetzt auf die Stelle beziehen, wo der Ball auf einem Felsen lag, nachdem die abgeschwächte Flut ihn wieder ans Ufer gespült hatte. Doch diese/r feuchte Spur/Handlungsort könnte, im Rahmen

einer anderen Geschichte, mit derartiger Erotik aufgeladen werden, dass das Aufundab einen völlig anderen Rhythmus, eine gänzlich andere Bedeutung annehmen würde…

Die Ungeschliffenheit der Texte, ihre einmal störrische, dann wieder spröde Weigerung, unserem narrativen Trieb nachzugeben, hindert uns nicht am Geschichtenerzählen, macht uns aber dessen bewusst. Während sich eine Mikro-Geschichte nach der anderen aufdrängt und nicht abschliessen lässt, bringt Weiner uns zu Bewusstsein, a) dass der Drang zum Geschichtenerzählen in seiner Begrenztheit etwas Jämmerliches haben kann, b) dass dieser Drang, Erfahrung zu ordnen und zu katalogisieren, ungeachtet dessen, ob er positive Ergebnisse aufzuweisen vermag oder nicht, hartnäckig Bestand hat und c) dass, ganz gleich, welche Version der Geschichte wir zu erzählen uns entscheiden, sich gleichzeitig immer andere Versionen in den Vordergrund drängen. Auf diese Weise erinnern uns Weiners Texte an die Erwartungshaltung, die sich von Natur aus mit dem Erzählen verknüpft: Geschichten sind niemals abgeschlossen, sondern der Akt ihres Erzählens erlaubt es, sich eine solche Abgeschlossenheit vorzustellen. Da nichts definitiv geschieht, gibt es nichts, von dem sich behaupten liesse, es sei definitiv geschehen, und folglich ist nichts unmöglich.

Kunstkritiker sind in der Auseinandersetzung mit Weiners Werk sorgsam darauf bedacht, jede «literarische» Kritik zu vermeiden, gleichwohl lässt sich schwerlich die Tatsache ignorieren, dass, gebündelt in einem Buch, jedes einzelne Statement zwangsläufig seinen visuell-konzeptuellen Aufgaben partiell den Rücken kehrt und Teil eines ungeniert «geschriebenen» Ganzen wird. Wie ein episches Gedicht befasst sich das Buch, das Weiners *Statements* bilden, mit traditionellen heroischen (männlichen) Themen: mit Bauen, Streben, Vollbringen, Wollen. Doch die *Statements* sind zugleich eigensinnig lyrisch: in der Beschreibung von Phantasieräumen oder imaginären Paradiesen, von Visionen, Illusionen, Sehnsüchten. Als Wortmaterialist lehnt Weiner es ab, Sätze zu vollenden, und beharrt statt dessen auf einer Diktion, aus der jeder Anspruch in Richtung eines erzählenden Ichs getilgt wurde. Diese Vermeidung unverhüllter Subjektivität verleiht seinem Werk etwas gleichzeitig Stummes und Monumentales: seine Welt ist eine, in der es viele Handlungen, aber keine Handelnden gibt. Die Texte sind stets dynamisch aufgrund der Handlung, die das in ihnen Konkretisierte im Grunde nahelegt oder erfordert. Doch keiner tritt hervor zur Durchführung. Die *Statements* sind wie eine Erzählung über das Verschwinden der Hand, über eine Welt, die von (hardwareverliebten) Feen oder fleissigen, unsichtbaren Insekten errichtet wurde, sie sind wie die Notizbuchaufzeichnungen Gottes.

In diesem Sinn bewegt sich der Konzeptualismus der Sprache, der diese als ein visuelles Phänomen betrachtet, entlang der offiziellen Zeitachse künstlerischer Richtungen gleichzeitig vor- wie rückwärts. Die Strategie, auf die Gegenwart eines Handelnden zu verzichten, gleichzeitig aber auf Handlungen zu insistieren, die nur ein menschliches Wesen durchführen könnte (und so Wirksamkeit, Subjektivität und die Ganzheit des Körpers in Frage zu stellen), klingt ausgesprochen postmodern, doch es liegt etwas untergründig Magisches, etwas beinahe Vormodernes in Weiners Festhalten an der Kraft des Benennens, am Wort als primus movens. «Duchamp», hat Weiner einmal ausgesagt, «ist für mich kein interessanter Künstler»,[2] und in der Tat bietet sein Werk eine Spielart der Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Umgebung, die der Duchampschen Haltung fast diametral entgegengesetzt ist. Weiners Statements sind keine Readymades, sie stellen nicht Segmente der alltäglichen Erfahrung in einen neuen Zusammenhang, indem sie diese in einen ästhetischen Bezugsrahmen einfügen. Vielmehr sind Weiners Arbeiten Hervorbringungen, die ihrer Realisierung harren. Ähnlich wie ein Rezeptbuch, eine Grammatik oder eine Gebrauchsanweisung bieten die *Specific & General Works* keine Auflistung vorhandener Objekte, sondern die Möglichkeit ihrer Verwirklichung.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Lawrence Weiner, *Specific & General Works*. Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Villeurbanne 1993.
2) Interview mit David Batchelor, in *Artscribe* (März/April 1989), S. 52.

LAWRENCE WEINER, COVERED BY CLOUDS, 1989, Furkart '89, Switzerland. (PHOTO: CLAUDE JORAY)

DIETER SCHWARZ

Public Freehold

Vermehrt wurde in den letzten Jahren von sogenannter Kunst im öffentlichen Raum gesprochen, und manche Künstler, darunter Lawrence Weiner, haben Werke sogar für einen solchen spezifischen Zweck konzipiert. Wie kann das sein? Dass Kunstwerke dem öffentlichen Raum besonders zugedacht sein sollen, hat etwas Tautologisches oder Widersinniges an sich, je nachdem wie man dies versteht. Jedenfalls sind Kunstwerke ausserhalb eines öffentlichen Bereichs, das heisst ausserhalb einer Struktur, die neben Autor und Objekt auch den Betrachter einschliesst, undenkbar. Indem ein Werk als solches festgelegt wird, gliedert es sich in die Menge der Äusserungen ein und offenbart damit seine sprachliche Qualität. Selbst dort, wo Privatheit angestrebt wird, steht diese stets in Beziehung zu sozialen und kulturellen Bedingungen, die das Kunstwerk ermöglichen und legitimieren. Der Galerie- oder Museumsraum ist aufgrund seiner Definition ebenso öffentlich zugänglich wie ein anderer Raum, bloss etwas geschützter, das heisst einem besonderen Konsens unterworfen; und dass der private Wohnraum des Sammlers gänzlich von öffentlichen Konnotationen und Anforderungen durchsetzt ist, kann wohl nicht bestritten werden. Also kann eine bestimmte Kultur eigentlich nicht in öffentlichen und nicht-öffentlichen Bereich aufgeteilt werden. Auf der anderen Seite ist im Begriff einer spezifischen Kunst im öffentlichen Raum eine Funktionalisierung und Zweckbestimmung enthalten, die sich nur schwer mit der Afunktionalität und der Zwecklosigkeit des modernistischen Kunstwerks verträgt. Das heisst nicht, dass die Kunst sinnlos ist, es heisst vielmehr, dass sie ausschliesslich von künstlerischen Dingen und von nichts anderem handelt. Befasst sie sich mit einer Aufgabe, dann übernimmt sie eine Hilfestellung und ist beispielsweise Design oder Dokument.

Dieser Sachverhalt spitzt sich zu, wenn wir als Voraussetzung ein Werk Lawrence Weiners wählen, das aus Sprache und den Materialien, auf die sich die Aussage bezieht, besteht. Ein solches Werk hat von Anfang an keinen festen Platz in einem bestimmten Raum, denn es beruht unmittelbar auf der Tatsache, dass die sprachliche Aussage keine endgültige äussere Form besitzt. Sicherlich ist innerhalb einer Sprache eine bestimmte Formulierung für das Werk gegeben, und sie ist auch im englischsprachigen Werkverzeichnis niedergelegt, doch so, wie Weiner seine Arbeit definiert, hat sie nicht einen festen Ort innerhalb einer Sprache, sondern sie kann beliebig von einer Sprache in eine andere transferiert werden. Innerhalb einer jeden Sprache ist aber jeder Ort ein öffentlicher, denn es ist unmöglich, einen bestimmten Teil der Sprache als privaten auszusondern. Die sprachlichen Arbeiten Lawrence Weiners befinden sich also von Anfang an in einem allgemeinen Raum, demjenigen der sprachlichen Gemeinschaft, auf die sich eine Kultur gründet. Dieser Bezug auf einen allgemeinen Raum galt jedoch bereits für Weiners frühe, noch von ihm selber materiell ausgeführten Skulpturen, und Weiner hatte auch 1968 bemerkt: «Die Arbeit hätte überall existiert, wo man sie hingestellt hätte; sie stand in Beziehung zu einem Aussenraum, im Gegensatz zu

---

DIETER SCHWARZ ist Leiter des Kunstmuseums Winterthur und Herausgeber des *Katalog Raisonné, Bücher Lawrence Weiner,* Köln 1989.

einem spezifischen Aussenraum.»[1] Was die Arbeit in diesem allgemeinen Raum jedoch bedeutet, ist eine Frage, die der Künstler nicht allein beantworten kann.

Die Frage nach Funktionsgebundenheit oder Autonomie des Werks stellt sich deshalb für Weiner auf neue Weise. Man könnte dafür seine Überzeugung von der Übersetzbarkeit der Werke anführen. Diese pragmatische Auffassung gibt vor, das Medium Sprache funktionell einsetzen zu können: die äussere Form des Werks ist gleichgültig, wenn der Inhalt, nämlich die beschriebenen Materialien, derselbe bleibt. Das heisst, dass die materielle Referenz den austauschbaren Sprachsequenzen als Konstante gegenübergestellt wird. Ist diese funktionelle Konzeption nun auf die Plazierung von Weiners Werken übertragbar? Wird das Werk in den Dienst einer Architektur, eines Auftraggebers, einer Sache gestellt, wenn es einmal installiert ist? Nehmen wir an, die Sprache sei nur das Instrument, das den direkten Bezug auf Materialien herstellt, und sie sei darüber hinaus beliebig austauschbar. Dann bewegt sich die Aussage ungehindert von einer Sprache in jede andere. Dann gleitet sie fort, selbst wenn der Satz auf Wände gemalt oder in Tafeln graviert ist. Dann kann ein Satz heute hier stehen und morgen dort:

BROKEN OFF

einmal auf einer Postkarte, einmal auf einer zerbrochenen Ofenkachel, einmal mit Schablone gemalt, einmal aus Mosaiksteinen gesetzt... Und selbst wenn die Schrift stehenbleibt (*scripta manent*...), ist sie stets demjenigen überlassen, der sie liest, gehört sie nie einer Architektur, einem Auftraggeber, einer Sache, das heisst ihrem Träger oder Produzenten. Die materielle Referenz, und Weiner setzt darauf, ist schliesslich nicht ein Gegenstand, sondern sie ist das Material, so wie es in verschiedenen Kontexten durch langjährigen Gebrauch eine Bedeutungsdichte erworben hat. Die ursprüngliche Referenz ist in einem Werk Weiners in eine unabsehbare Menge sprachlicher Aussagen verwandelt.

Im selben Masse wie die Funktionalität dahinfällt, soweit das Werk Sprache ist, ist auch die Autonomie des Werks in Zweifel gezogen. Weiner kam seit seinen frühen Arbeiten immer wieder darauf zurück, dass für ihn in erster Linie das Herstellen eines Kunstwerks von Interesse sei und dass nichts anderes davon ablenken könne, weder der prozessuale Aspekt noch die äusserliche Erscheinung der Präsentation: «Materialistisch bedeutet eine primäre Beziehung zum Material, aber ich beschäftige mich vorrangig mit Kunst. Man könnte sagen, dass das Thema das Material ist, aber seine Daseinsberechtigung geht weit über das Material hinaus zu etwas anderem, und dieses etwas ist Kunst.»[2] Mit der Formulierung von Werken in sprachlicher Form fand Weiner eine Lösung für dieses Problem. Das Werk bleibt materiell gefasst, ohne dass das Material davon ablenken würde, dass das Werk auf etwas anderes als nur auf sich selber verweist. Da es sprachlich ist, kann es gar nicht anders, als ständig auf etwas anderes zu verweisen. Ob das andere, worum es Weiner

LAWRENCE WEINER, BROKEN OFF / ABGEBROCHEN (ODER) AUFGEBROCHEN, 1989, Salzhaus Sindelfingen.

geht, nämlich die Kunst, nun identisch sei mit diesem anderen, worauf die Sprache jeweils verweist, muss offenbleiben. Jedenfalls weist die Sprache weiter, weg von einer direkten Darstellung, weg auch von einem eindeutigen Bezug, wie beispielsweise die Idee der Kunst. Der idealistische Anspruch von Weiners Aussage – der Verweis auf das Abstraktum Kunst – hebt sich also darin auf, dass er seine Werke einem Medium anvertraut, das Gewissheit noch nicht besitzt, sondern sie erst herzustellen hat. Wenn es also im sprachlichen Werk um die «Kunst» gehen soll, dann ist es die Aufgabe desselben Mediums, den Begriff der Kunst überhaupt zu konstruieren. Die Kunst gibt es nicht vor der Sprache, es gibt sie nicht vor dem Werk, das Weiner formuliert. Bedingende Aussage und bedingte Aussage sind voneinander nicht grundsätzlich unterscheidbar. Damit fallen alle Eigenschaften dahin, die das Werk als im voraus bestehende in Anspruch nimmt. Zu diesen Eigenschaften würde auch die Autonomie des Kunstwerks gehören, und so wird gerade in der Behauptung der Autonomie zugegeben, dass sie eine sprachliche Aussage, eine Fiktion ist.

Indem sie sprachlich sind, haben Weiners Werke vorerst die Eigenschaft, keine Eigenschaft zu besitzen. Sie können nicht umschrieben werden, denn es handelt sich stets um einzelne sprachliche Formulierungen, meist Aussagen ohne Subjekt und konjugierte Verben. Man kann wohl behaupten, dass Weiner einen besonderen Sprachstil, eine Stilisierung durchwegs vermieden hat. Weiners Werke sind vorerst kaum zu lokalisieren, denn sie unterscheiden sich formal nicht von anderen sprachlichen Sequenzen, die im Umlauf sind. Sie sind beinahe nichts neben allen anderen Sätzen einer Sprache – aber ist eine Skulptur aus Holz oder Stahl mehr als fast nichts neben der bestehenden Menge von verarbeitetem Holz oder Stahl? Sie ist es wohl nicht in quantitativem, sondern in qualitativem Sinn. Der Unterschied liegt aber darin, dass ein Werk aus dem Material der Sprache, das sich notwendigerweise in dem allen zugänglichen Sprachraum aufhält, dieses Beinahe-Nichts stets thematisiert. Ob es den von Weiner formulierten Satz schon einmal gegeben hat oder ob er jetzt erfunden wurde, ist nebensächlich. Dies im Gegensatz zur Beschaffenheit einer Skulptur, die sich aus ihrer Einzigartigkeit definiert, daraus, dass ein Material in einer bestimmten Bearbeitung und in einer bestimmten Plazierung so noch nicht zu sehen war, daraus, dass eine Menge von Eigenschaften für dieses Material einmalig festgelegt wird. Die Eigenschaftslosigkeit von Weiners Werken wird anhand der Frage des Massstabs deutlich, die für die meisten öffentlichen Skulpturen schon den Schritt ins Verderben bedeutet. Eine überaus stark vergrösserte Typographie wie beispielsweise in Weiners Rotterdamer Arbeit

AS LONG AS IT LASTS

1993 auf Höhe des Euromastes installiert, leistet nur Übermittlung; das Werk selber ist nicht monumentaler als die kleine Blechtafel

COVERED BY CLOUDS

am Furkapass, insofern als ihm die Schriftfassung äusserlich bleibt. Weil das Werk keine inhärente Massstäblichkeit besitzt – und dafür würde es eine feste Konsistenz, vorgegebene Eigenschaften benötigen –, kann es in einer Realisation die Proportionen nie verfehlen.

Das Beinahe-Nichts der sprachlichen Sequenz verlangt nach dem Präsentationsmoment, nach einer bestimmten Installation, in der die Skulptur dem Publikum offeriert wird. Weiner hat diesen Übergabemoment verlängert, indem er mittels der Bezeichnung «Public Freehold» einzelne Werke zum öffentlichen Eigentum erklärte und damit darauf verzichtete, sie zu verkaufen. So ist

BROKEN OFF

beispielsweise endgültig der Öffentlichkeit anvertraut. Mit dieser Erklärung der Eigentumsübertragung unterstreicht Weiner, dass er seine Sätze nicht spricht, sondern dass er sie anderen überlässt. Ein Werk muss nicht in einem öffentlichen Raum gebaut werden, es genügt, dass es übergeben wird: die Übergabe des Werks macht es zu einem kulturellen Faktum, das möglicherweise von da an über das Beinahe-Nichts eines Satzes hinausleuchtet.

1) Zitiert in Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [...]. New York: Praeger Publishers, 1973, S. 48.

2) Arthur R. Rose [=Joseph Kosuth], Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, *Arts Magazine*, Vol. 43, No. 4 (Februar 1969), S. 23.

DIETER SCHWARZ

Public Freehold

Much has been heard in recent years of what has come to be called "art in public spaces" and some artists, among them Lawrence Weiner, have designed works specifically for such spaces. But how is that possible? Depending on the way you look at it, there is something tautological or contradictory about the idea that works of art should be intended particularly for public spaces. After all, it is impossible to conceive of an artwork without a public arena, that is, outside of a structure that includes author, object, and beholder. By defining a work of art as such, it is drawn into the world of utterances and thus reveals its linguistic qualities. Even where privacy is targeted, it is still enmeshed in a social and cultural network that makes the work possible and legitimizes it. Galleries and museums, by definition open to the public, are simply more protected than other spaces, being subject to a special consensus; and there is no denying that the private home of the collector is entirely infiltrated by public connotations and contingencies. It follows that a culture cannot be divided into private and public realms. On the other hand, the concept of art for public spaces implies a specific function and purpose that is extremely difficult to reconcile with the afunctionality and purposelessness of the modernist work of art. That does not mean that art is meaningless, but rather, that it deals exclusively with artistic concerns and not with anything else. If it addresses a task, then it functions as a helpful device and becomes, for example, a design or a document.

DIETER SCHWARZ is director of the Kunstmuseum Winterthur and editor of *Katalog Raisonné, Bücher Lawrence Weiner,* Cologne, 1989.

This situation is brought to a head in Lawrence Weiner's work, which consists of language and the materials referred to. A work of this kind can never occupy a fixed place in a specific space because it is based on the fact that the linguistic statement has no final outward form. The work is, of course, confined to a particular formulation within one language and is recorded as such in the English catalogue raisonné. But given the way Weiner defines his work, it does not have a fixed place in one language but can be transferred at will from one language to another. However, every site within any given language is public because it is impossible to reserve a particular portion of a language as private. Lawrence Weiner's linguistic works are public by definition, that is, they inhabit space in general; they are part of the linguistic community on which a culture is based. In fact, Weiner already referred to space in general in the early sculptures which he physically made himself. As he stated in 1968, "The piece would have existed wherever it was put; it was in relationship to an outdoor space, as opposed to a specific outdoor space."[1)] But what his work signifies in this general space is a question that cannot be answered by the artist alone.

Weiner reformulates the question of a work's functional use or its autonomy, as demonstrated by his conviction that the work is translatable. This pragmatic approach claims to deploy the medium of language functionally: The outward form of the work is irrelevant if the content, that is, the described materials, remain the same. In other words, material reference as a constant is opposed to exchangeable linguistic sequences. Can this functional concept be applied to the placement of Weiner's works? Once

installed, does the work serve the architecture, the client, an issue? Let us assume that language is merely the instrument that establishes a direct relationship to materials, and that it is also freely exchangeable. Then the utterance moves unhindered from one language to another. Then it eludes our grasp even when it is painted on the wall or engraved on a plaque. Then a sentence can indeed be here today and somewhere else tomorrow:

BROKEN OFF

on a postcard, on a broken tile, stenciled onto a surface, a mosaic made of stones... And even if the lettering remains (*scripta manent*...), it is always in the hands of the person who reads it; it never belongs to the architecture, to a client, to an issue, that is, to its carrier or producer. Material reference—and Weiner banks on it—is of course not an object but rather material that has acquired semantic density through long-term use in a variety of contexts. The original reference is transformed, in a work by Weiner, into an incalculable set of linguistic statements.

LAWRENCE WEINER, COVERED BY CLOUDS, 1989, multiple, here with the key of the Hotel Furkablick on the Furkapasshöhe, Switzerland. (PHOTO: CLAUDE JORAY)

If functionality falters in work that consists of language, the autonomy of the work is also called into question. In his early works Weiner always foregrounded the making of the artwork; nothing could distract him from this single-minded purpose, neither the process nor the physical appearance of the presentation. "Materialist implies a primary involvement with materials, but I am primarily concerned with art. One could say the subject matter is materials, but its reason to be goes way beyond materials to something else, that something else being art."[2] Weiner resolved this problem by giving his works a linguistic turn. The work still has a material setting, but the material does not detract from the fact that the work refers to more than just itself. Being linguistic, it cannot do otherwise; it inevitably refers to something else. But whether Weiner's "something else," namely art, is identical to the something else of language must remain a moot question. In any case, language goes further; it shifts away from direct representation, away from unambiguous reference as, for instance, to the idea of art. The idealistic pretension of Weiner's statement—of his reference to art as an abstract—is canceled out by the fact that he entrusts his works to a medium that does not yet possess certainty but first has to establish it. Thus if a linguistic work purports to deal with "art," then it is the task of that work's medium to construct the concept of art to begin with. Art does not exist before language; it does not exist before the work formulated by Weiner. Determining statement and determined statement are basically indistinguishable. This eliminates all the properties appropriated by the work as already given. One of these properties would be the autonomy of the artwork, so that the very claim to autonomy in itself concedes that it is a linguistic statement, a fiction.

By being linguistic, Weiner's works have the property, above all, of having no properties. They cannot be circumscribed because they are, for the most part, isolated linguistic formulations, usually statements with neither subject nor conjugated verb. One can certainly say that Weiner consistently avoids a specific linguistic style or stylization. In fact, the works initially elude localization because they are formally indistinguishable from other linguistic sequences in circulation. They are almost nothing next to all the other sentences of a language—but is a sculpture of wood or steel more than almost nothing next to the existing quantities of worked wood or steel? It

probably is, although not in terms of quantity but rather of quality. The difference lies in the fact that a work made of the material of language, which necessarily inhabits a linguistic space that is accessible to everyone, has this "almost-nothing" as its subject matter. Whether the sentence articulated by Weiner already existed or has just been invented is irrelevant. In contrast, the quality of a sculpture is defined by its singularity, by the fact that a material is treated and placed in a way that has never been seen before, by the fact that this material has been invested with a unique set of properties. A look at the scale that is the downfall of most public sculptures underscores the absence of properties in Lawrence Weiner's works. A vastly enlarged typography as in

AS LONG AS IT LASTS

installed at the height of the Euromast in Rotterdam in 1993, still serves only to transmit; the work itself is no more monumental than the small tin plaque

COVERED BY CLOUDS

on the Furka mountain pass in Switzerland. Since the work possesses no inherent scale, which would necessarily entail predetermined properties, the proportions of any given realization can never be amiss.

The almost-nothing of a linguistic sequence demands a presentation, a specific installation in which the sculpture is offered to the public. Weiner has extended this moment of presentation by declaring certain of his pieces as "public freehold" and therefore waiving their sale. Thus

BROKEN OFF

has been entrusted to the public. By officially bequeathing his property to the public, Weiner underscores the fact that he does not speak through his sentences but rather leaves them to others. A work does not have to be constructed in a public space; it need only be handed over; the act of handing it over makes it a cultural fact that could, from then on, possibly shine beyond the almost-nothing of a sentence. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) In Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* (New York: Praeger Publishers, 1973), 48.

2) Arthur R. Rose [=Joseph Kosuth], "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner," in *Arts Magazine,* vol. 43, no. 4 (February 1969), 23

LAWRENCE WEINER, AS LONG AS IT LASTS / SOLANGE ES HÄLT, 1993, Euromast, Rotterdam.

LAWRENCE WEINER, A RUBBER BALL THROWN INTO THE AMERICAN FALLS NIAGARA FALLS
A RUBBER BALL THROWN INTO THE CANADIAN FALLS NIAGARA FALLS, 1969. A series of film frames by Hollis Frampton.

DANIELA SALVIONI

The Meaning that Comes Away from the Work of Art

One adjective that broadly characterizes modern art of the twentieth century is "self-reflective." Some of the most avant-garde movements in this vein have been about the context of art. Duchamp explored the context of art in several directions, by placing a bottle rack in an exhibition space, a moustache on a reproduction of the Mona Lisa, and so on. In contemporary art, through theatricality, Minimalism stressed the viewer's presence as an integral component of the context of art. Conceptualism took context to be a variety of structures that subtend art—institutions, language, abstract systems. The investigation of art's context at each point gave rise to art which expanded the limits of acceptable forms. One of the most salient ways to describe this development was the de-materialization of art—a notion which is too homogenizing and too often inaccurate, but which, however, underscores the extreme experimentation to which the presentation of art has been subjected in recent times.

Lawrence Weiner's work fits comfortably within the avant-garde trajectory thus cursorily summarized. His original statement of intent is worth reiterating in its entirety as it is virtually a manifesto for the most provocative avant-garde position—

1. The artist may construct the piece.
2. The piece may be fabricated.
3. The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to the condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

The first point simply states that the traditional way of making art (that is, that the artist fabricates it) is an option. The second point says that the artist may have the work fabricated by others. The third point makes explicit the idea that the art work does not reside exclusively, or even principally, in its material incarnation. While this is an extreme position associated most closely with conceptual art, the concluding remark is perhaps his most radical. It states that the condition of the work of art depends on the interaction between the work and the viewer. In the case of Weiner's work, this claim to an open work (in the sense originally outlined by Umberto Eco) has significant repercussions. In particular, it means that the discrete instances of his work may differ considerably in appearance and import. It also means for him that the work can exist in more than one place at the same time.

DANIELA SALVIONI is a writer who lives in San Francisco.

These aspects of Weiner's work seem to be consonant with the avant-garde investigation of the context of art. It is therefore puzzling to encounter statements by the artist in which he explicitly distances himself from context-oriented art and the Duchampian tradition. Here are some examples:

"I don't find Duchamp an interesting artist: all he was interested in were the opinions of his elders, only in the context."

"Art about context is art that uses either the negation of an accepted premise in art history, or the negation of a pat or standard form of art, or the acceptance of art history as its bolstering and bulwark and that's all it does. Art about materials, art about content, fits within the context of history (it might negate, or shore up, or whatever) but that's not the subject matter of the work."

"... art is about material objects."

"... when you see a photograph of an installation of mine, essentially all you have to remember is the meaning of the words. You don't have to remember the architecture."[1)]

Examining Lawrence Weiner's public sculptures may disentangle the apparent conundrum between his self-proclaimed distance from context-oriented art and what he seems to share with it. There is nothing inherently different between his public sculptures and the presentation of the work in private and/or commercial settings. After all, for him the work is composed of text and the materials therein designated. The presentation of the work and its support structure (what surface carries the text, what color the text is, how big the letters are, and so on), all the aesthetic and material factors that make up the way the text is presented are incidental to the essence of the work. However, because of the overload of references that impinge on a sculpture set in a public space, Weiner's public works, in a sense, test the role of context and content in his work.

ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT)

is a public work in Vienna dating from 1991. The text sprawls across the upper portion of three anti-aircraft defense towers adjacent to bustling commercial districts of the city. The letters are two meters high, painted silver outlined in black, hovering high above the casual passerby, their color suggesting the silver of bomber planes. The huge, fifty meter tall towers, which were meant to function also as air-raid shelters, are remnants of World War II—they are not ruins, properly speaking, because they are structurally intact—which are left standing because it is simply too costly to tear them down. Therefore, there is an ironic relationship between the first part of the text—"smashed to pieces"—and the edifice it is written on: The bunker cannot be smashed to pieces; it was built to protect people from being blown apart. The foreboding subtext of the second part of the text—"in the still of the night"—is enhanced here as air-raids would typically occur in the night, thereby breaking the still of the night. This contrasts sharply with the placid, cocooning sense of the dominant significance of "in the still of the night." In German, the text and its internal juxtaposition go through another twist of meaning as the translation of "still of the night" is "peace of the night." Double entendres unfurl into a multiplicity of evocations centering on war and peace, immutability and the ephemeral, purposelessness and commercialism.

As dense and evocative a set of associations as these may be, this is but one presentation of the work which can contain a very different reading when it is presented differently. Indeed,

SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)

is a work which precedes the Viennese commission and that therefore has an independent existence from the particular reading suggested by the Viennese installation. Without the bellicose towers as its support structure, other sets of meanings easily come into play. More specifically, reading the text in isolation or envisioning it in a more natural setting opens up and even destabilizes its meaning. The sense of the phrase appears more enigmatic and the viewer is called upon to fill in the blanks more aggressively.

There are simply fewer crutches upon which to base one's interpretation, leaving more to the viewer's discretion. Of course, the viewer also participates in the construction of meaning in the public installation of the piece, but there are more clues to work with. Or perhaps we should say that the viewer can create more clues upon which to base her/his interpretation in a setting that is itself replete with references.

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON
SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
INCLOSED FOR SOME REASON

is a public work which Weiner created expressly for the Henry Moore Sculpture Trust in 1993. Situated in Halifax, a de-industrialized area of England, the work is in forged iron recast from an obsolete weighbridge and reset in the largest carpet factory in the world. The letters are raised and, as the plaque is set in the ground, it can be walked on, not unlike medieval or Renaissance tombs. The words "sandstone" and "limestone" are uncoupled, so that sand, lime, and stone are materials also overtly denoted in the text. The textual staccato reinforces the sonorous rhythm of the text that echoes the chug-chug of the trains which once traveled these rails so industriously. The latter half of the text—enclosed for some reason—could refer back to the amalgamation of words (sandstone, limestone) so as to make new words and, by extension, to the geological processes that forged the earthly matter in the first instance. But, enclosed also suggests enclosures, the device by which British landowners ran farmers off the land so that it could be devoted exclusively to raising sheep. This socio-economic shift—when, it has been said, sheep ate men—brutally and permanently altered the relations of production and created the first mass of workers who had only their labor to sell. Enclosures constituted a transformation that made the industrial revolution possible. The final note of the text—"... for some reason"—hints, perhaps, at the absurdity of this transformation once one refuses to accept the logic of capital which underlies it.

But, this cursory interpretation may just be an instance of Weiner's sculpture providing for, as the artist has put it, "other people's metaphor needs" (mine, in this case). For, as he has pointed out on several occasions, it is not his intention to make metaphors himself. Indeed, it is easy to imagine the Halifax work as a wall-piece, such as one may view in a gallery, with very different connotations. Weiner gives us no reason to think that it would have less integrity as an artwork. It is this elastic attitude towards the content of the work which is behind certain extreme positions enunciated by the artist. For instance, he has said, "Anyone making a reproduction of my art is making art just as valid as art as if I had made it."[2)]

At the same time, however, the importance of content over context remains paramount—recall his snide comment to the effect: "... when you see a photograph of an installation of mine, essentially all you have to remember is the meaning of the words. You don't have to remember the architecture."

Art that thematizes context, Weiner seems to be suggesting, risks relying for its meaning excessively on the actual, immediate context of the artwork. If this is the case, paradoxically it shares with painting the pitfall of being illusionistic. Just as painting traditionally functions by illustration, so can excessively context-driven art degenerate into illustration when, for instance, the institutional context is collapsed into the architecture in which the artwork is situated.

In the late 1960s, Weiner repudiated painting on the grounds that it functioned via illusion. He describes his own works as sculpture, relating to his belief that art should be deeply materialist, that is, that it should be about the relations between objects and people. It is in light of this Marxian sense of the term "materialism" that one should read the oft-quoted comment by Rudi Fuchs that Weiner's work "... is no solemn form, but rather a nimble, dialectical argument." The dialectical beauty of Weiner's work is its extreme freedom of meaning coupled with fundamentally being about what it says it's about.

By looking at Lawrence Weiner's public commissions, we see that the meaning of his work may be affected by its situation but is not reliant upon it. Privileging content, however, has not led him to a retrograde position where meaning is impervious to art's surroundings. In particular, the viewer can

LAWRENCE WEINER, SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) / ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT), 1991, Flakturm / anti-aircraft defense tower, Esterházypark, Wien / Vienna. (PHOTO: CHRISTIAN WACHTER)

actively participate in the construction of meaning. Nor does this mean that the work is simply an empty vessel waiting to be filled. The play of meaning in Weiner's work is built upon a solid material foundation—after all, the medium of the work is language and the materials referred to in the text. Finally, the work is not context-driven, nor deconstructive, but rather its principal mode is additive. Art critics have correctly noted the non-authoritarian voice in Weiner's work, but this does not go far enough. In the dialectical play between what is and what can be, Weiner opens up an intrinsically liberatory space.

1) All quotes from David Batchelor, *"I Am Not Content,"* interview with Lawrence Weiner, *Artscribe,* March/April, 1989.
2) Lawrence Weiner, "October 12, 1969," in Ursula Meyer, ed., *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), p. 21.

DANIELA SALVIONI

Die Bedeutung, die sich vom Werk löst

Ein Adjektiv, das die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts allgemein charakterisiert, ist «selbstbezüglich». Einige der avantgardistischsten Strömungen in dieser Richtung befassten sich mit dem Kontext der Kunst. Duchamp untersuchte den Kontext von Kunstwerken in verschiedener Hinsicht, indem er etwa einen Flaschentrockner in einem Ausstellungsraum plazierte, indem er einer Reproduktion der Mona Lisa einen Schnurrbart verpasste, usw. In der zeitgenössischen Kunst betonte der Minimalismus die Anwesenheit des Betrachters als integralen Bestandteil des Kontexts von Kunstwerken mit Mitteln des Theaters. Die Konzeptkunst verstand Kontext als eine Vielfalt von Strukturen, die aller Kunst zugrunde liegen – Institutionen, Sprache, abstrakte Systeme. Die Untersuchung des Kontexts liess in jedem Fall Kunst entstehen, welche die Grenzen der anerkannten Ausdrucksformen erweiterte. Die auffälligste Art und Weise der Beschreibung dieser Entwicklung war die Entmaterialisierung der Kunst – ein Begriff, der zu wenig differenziert und oft nicht genau trifft, der jedoch den hochgradigen Experimentcharakter unterstreicht, dem die Präsentation von Kunst in jüngster Zeit unterliegt.

Lawrence Weiners Arbeit passt sehr gut in dieses zusammenfassend skizzierte Bild der Avantgarde. Es lohnt sich jedoch, seine ursprüngliche Aussage über seine Intention noch einmal genau anzusehen, da sie auf ein Manifest für einen äusserst provokativen avantgardistischen Standpunkt hinausläuft –

1. Der Künstler kann das Werk bauen.
2. Das Werk kann angefertigt werden.
3. Das Werk muss nicht gebaut werden.

Je gleichwertig und übereinstimmend mit der Intention des Künstlers, bleibt die Entscheidung über den eintretenden Umstand dem Empfänger in seiner jeweiligen Empfangssituation überlassen.

Der erste Satz sagt lediglich, dass die hergebrachte Art, Kunst zu machen (also, dass der Künstler Kunst macht), eine Möglichkeit unter anderen ist. Der zweite Satz sagt, dass der Künstler das Werk durch andere herstellen lassen kann. Der dritte Satz macht deutlich, dass das Kunstwerk nicht ausschliesslich oder gar in erster Linie in der materiellen Verkörperung besteht. Während dies eine extreme Position ist, die der Konzeptkunst sehr nahe steht, ist Weiners abschliessende Bemerkung vielleicht seine radikalste. Sie stellt fest, dass die Bedingung der Entstehung eines Kunstwerks von der Interaktion zwischen Werk und Betrachter abhängt. Im Fall von Weiners Arbeit hat dieser Anspruch auf ein offenes Kunstwerk (wie es Umberto Eco in seinem gleichnamigen Buch definiert hat) bedeutsame Rückwirkungen. Insbe-

DANIELA SALVIONI schreibt und lebt in San Francisco.

sondere heisst dies, dass seine Arbeiten sich in unterschiedlichen Situationen hinsichtlich Erscheinungsbild und Bedeutung beträchtlich unterscheiden können. Es heisst auch, dass sein Werk an mehreren Orten gleichzeitig existieren kann.

Diese Aspekte von Weiners Werk scheinen zur avantgardistischen Untersuchung des Kontexts von Kunst zu passen. Es ist deshalb verwirrend, auf Äusserungen des Künstlers zu stossen, in welchen er sich ausdrücklich von der kontextorientierten Kunst und von der Duchampschen Tradition distanziert. Dafür einige Beispiele:

«Ich halte Duchamp nicht für einen interessanten Künstler; alles, was ihn interessierte, waren die Meinungen seiner Vorgänger, lediglich im Kontext betrachtet.»

«Kunst über Kontext ist Kunst, die entweder mit der Ablehnung eines anerkannten Grundsatzes der Kunstgeschichte arbeitet, oder mit der Ablehnung einer gekonnten oder gängigen Kunstform, oder aber die Kunstgeschichte als Polster und Schutz für sich akzeptiert, das ist auch schon alles. Kunst, die Werkstoffe und Materialien oder Inhalte thematisiert, bewegt sich innerhalb des geschichtlichen Kontexts (ob sie diesen nun verneint, stützt oder was auch immer), aber das ist nicht das Wesentliche an einem Kunstwerk.»

«... in der Kunst geht es um materielle Gegenstände.»

«... wenn man die Photographie einer meiner Installationen sieht, genügt es, sich an die Bedeutung der Wörter zu erinnern. An die Architektur braucht man sich nicht zu erinnern.»[1)]

Vielleicht kann eine Betrachtung der öffentlichen Skulpturen Weiners den zutage getretenen Widerspruch zwischen seiner erklärten Distanz zur kontextorientierten Kunst und den scheinbar vorhandenen Gemeinsamkeiten auflösen. Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen seinen Skulpturen im öffentlichen Raum und der Präsentation seiner Arbeiten in privater Umgebung und/oder im Kunsthandel. Schliesslich setzt sich sein Werk aus dem Text und aus den darin bezeichneten Gegenständen zusammen. Die Präsentation des Werks und seiner Trägerstruktur (die Oberfläche, die den Text trägt, die Farbe des Textes, die Grösse der Buchstaben usw.), alle ästhetischen und materiellen Faktoren, die die Art und Weise der Textdarstellung bestimmen, sind dem Wesen des Werks äusserlich. Doch wegen der Überfülle von Sinnbezügen, die auf eine im öffentlichen Raum plazierte Skulptur einstürzen, unterziehen Weiners öffentliche Arbeiten sozusagen die Funktion von Kontext und Inhalt in seinem Werk einer Prüfung.

SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)

ist eine öffentliche Arbeit in Wien, aus dem Jahr 1991. Der Text zieht sich über den oberen Teil von drei Luftabwehrtürmen, in nächster Nähe zu den hektischen Geschäftsvierteln der Stadt. Die Buchstaben sind zwei Meter hoch, silbern, mit schwarzem Rand, und schweben hoch in der Luft über allfälligen Passanten. Ihr Silber erinnert an die Farbe von Jagdbombern. Die gigantischen 50 Meter hohen Türme, die auch als Luftschutzbunker dienten, sind ein Relikt aus dem zweiten Weltkrieg – es sind nicht eigentlich Ruinen, denn sie sind baulich unbeschädigt –, man hat sie einfach stehenlassen, weil das Abreissen zu teuer ist. Deshalb entsteht eine ironische Beziehung zwischen dem ersten Teil des Textes – «smashed to pieces» – und dem Gebäude, auf dem er geschrieben steht: Der Bunker kann nicht in Stücke zerschmettert werden; er wurde gebaut, um Leute vor Bomben zu schützen. Der warnende Unterton der zweiten Texthälfte – «in the still of the night» – wird an dieser Stelle verstärkt, da Luftangriffe gewöhnlich nachts stattfinden und deshalb den nächtlichen Frieden stören. Diese Aussage steht in starkem Gegensatz zum beschaulichen, Geborgenheit vermittelnden Sinn der Hauptbedeutung von «in the still of the night». Im Deutschen erhält die Bedeutung des Texts und der in ihm enthaltenen Entgegensetzung einen zusätzlichen Dreh, weil der Ausdruck «still of the night» mit «Frieden der Nacht» übersetzt wird. Doppeldeutigkeiten beschwören eine

Vielfalt von Assoziationen rund um Krieg und Frieden herauf, Unveränderliches und Flüchtiges, Zweckfreiheit und Profitinteresse.

So dicht und beschwörend solche Assoziationen sein mögen, dies ist nur eine Darstellungsvariante dieses Werks, das ganz anders gelesen werden kann, wenn es anders präsentiert wird. Tatsächlich ist

ZERSCHMETTERT IN STÜCKE
(IM FRIEDEN DER NACHT)

ein Werk, das vor dem Wiener Auftrag entstanden ist. Es hat deshalb eine von der besonderen, durch die Wiener Installation hervorgerufenen Lesart unabhängige Existenz. Ohne die kriegerischen Türme als Trägerelement kommen sofort andere Bedeutungsfelder ins Spiel. Genauer: Liest man den Text für sich oder stellt ihn sich in einer natürlicheren Umgebung vor, so wird seine Bedeutung weiter und kommt ins Wanken. Der Sinn des Satzes wird rätselhafter, und der Betrachter ist heftiger dazu aufgerufen, die Sinnlücken zu füllen. Es gibt einfach weniger Krücken, auf denen sich eine Interpretation abstützen liesse, um so mehr bleibt der Entscheidung des Betrachters überlassen. Natürlich ist der Betrachter auch im Fall der öffentlichen Werkinstallation an der Konstruktion der Bedeutung beteiligt, aber es gibt dort von Anfang an mehr Anhaltspunkte. Man könnte vielleicht auch sagen, dass der Betrachter selbst mehr Anhaltspunkte schaffen kann, auf denen er seine Interpretation aufzubauen vermag, in einem Umfeld, das in sich gesättigt ist mit Sinnbezügen.

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON
SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
INCLOSED FOR SOME REASON

ist eine öffentliche Arbeit, die Weiner 1993 speziell für den Henry Moore Sculpture Trust geschaffen hat. In Halifax, einer entindustrialisierten Gegend Englands angesiedelt, ist diese Arbeit in Stahl gefertigt, der aus einer nicht mehr benützten Brückenwaage wiedergewonnen wurde, und wurde auf dem Gelände der grössten Teppichfabrik der Welt wieder aufgestellt. Die Buchstaben sind erhaben, und die Stahlplatte ist im Boden eingelassen, so dass sie begehbar ist, mittelalterlichen oder Renaissance-Gräbern nicht unähnlich. Die Wörter «sandstone» und «limestone» sind nicht zusammengeschrieben, so dass, «sand», «lime» und «stone» (Sand, Kalk und Stein) im Text als Material ebenfalls direkt bezeichnet werden. Dieses Staccato des Textes unterstreicht den eindrücklichen Textrhythmus, der an das tschutschu der Züge erinnert, die einst in grosser Zahl über diese früheren Schienen rollten. Die zweite Hälfte des Textes – «enclosed for some reason» – könnte sich zurückbeziehen auf die Vermengung von Wörtern (sandstone, limestone) zur Erzeugung neuer Wörter und, im erweiterten Sinn, auf die geologischen Prozesse, die alle irdische Materie ursprünglich formten. Aber «enclosed» lässt auch an «enclosures» (Einzäunungen) denken, an das Mittel, durch das die britischen Grundbesitzer die Pachtbauern von ihrem Land verdrängten, so dass es ausschliesslich für die Aufzucht von Schafen genutzt werden konnte. Diese sozioökonomische Verlagerung – als, wie man sagt, Schafe Menschen frassen – veränderte die Produktionsverhältnisse rücksichtslos und dauerhaft und schuf die erste Masse von Arbeitern, die nichts als ihre Arbeitskraft zum Kauf anbieten konnten. Die Einzäunungen bewirkten eine Veränderung, welche die industrielle Revolution erst ermöglichte. Die letzte Bemerkung des Texts – «for some reason» – deutet vielleicht auf die Absurdität dieser Veränderung hin, die jedem bewusst wird, der sich weigert, die dem Vorgang zugrundeliegende Logik des Kapitals anzunehmen.

Aber dieser Interpretationsversuch ist vielleicht nur ein Beispiel dafür, welchen Bedürfnissen Weiners Skulpturen Rechnung tragen, wie er selbst gesagt hat, «anderer Leute Bedürfnisse nach Metaphern» (meinem, in diesem Fall). Denn, wie er bei verschiedenen Gelegenheiten betont hat, es ist nicht seine Absicht, selbst Metaphern zu schaffen. In der Tat ist es nicht schwer, sich die Halifax-Arbeit als Wandrelief vorzustellen, wie man ihm in einer Galerie begegnen könnte, mit ganz anderen Konnotationen. Weiner gibt uns keinen Grund zu denken, dass es als Kunstwerk dadurch verlieren könnte. Es ist diese Beweglichkeit im Umgang mit dem Inhalt seiner Werke, die hinter gewissen extremen Äusse-

Der Flakturm über den Dächern Wiens / The anti-aircraft defense tower over the rooftops of Vienna. (PHOTO: BIRGIT JÜRGENSSEN)

rungen des Künstlers steht. Zum Beispiel sagte er: «Jeder, der eines meiner Kunstwerke reproduziert, macht Kunst, die als Kunst genauso gültig ist, wie wenn ich es gemacht hätte.»[2)]

Aber gleichzeitig bleibt der Vorrang von Inhalt vor Kontext unübersehbar – man rufe sich seine schillernde Bemerkung dazu in Erinnerung: «... wenn man die Photographie einer meiner Installationen sieht, genügt es, sich an die Bedeutung der Wörter zu erinnern. An die Architektur braucht man sich nicht zu erinnern.»

Kunst, die Kontext thematisiert, scheint Weiner anzudeuten, geht das Risiko ein, hinsichtlich ihrer Bedeutung weitgehend vom aktuellen und unmittelbaren Kontext des Kunstwerks abhängig zu sein. Ist dies der Fall, so tappt sie paradoxerweise gemeinsam mit der Malerei in die Falle des Illusionismus. Genauso wie die Malerei traditionell durch Illustration wirkt, so kann extrem kontextbestimmte Kunst zur Illustration verkommen, wenn, zum Beispiel, der herkömmliche Kontext in der Architektur verlorengeht, in der das Werk plaziert wird.

In den späten 60er Jahren lehnte Weiner die Malerei ab, mit der Begründung, sie wirke über die Illusion. Er beschreibt seine eigenen Werke als Skulptur, aufgrund seiner Überzeugung, dass Kunst zutiefst materialistisch sein solle, das heisst, dass sie von der Beziehung zwischen Objekten und Menschen handeln solle. Im Lichte dieser Marxschen Bedeutung des Begriffs «Materialismus» sollte man die häufig zitierte Bemerkung von Rudi Fuchs verstehen, Weiners Werk sei «... keine strenge Form, sondern eher ein gewandtes dialektisches Argument». Die dialektische Schönheit von Weiners Kunst ist ihre äusserste Bedeutungsfreiheit, verbunden mit der Tatsache, dass sie wirklich zutiefst von dem handelt, wovon sie zu handeln verspricht.

Wenn wir Lawrence Weiners öffentliche Auftragsarbeiten betrachten, sehen wir, dass die Bedeutung seiner Werke vom jeweiligen Umfeld beeinflusst wird, aber letztlich nicht davon abhängig ist. Die Gewichtung des Inhalts hat den Künstler jedoch nicht zu einem überholten Standpunkt geführt, wo die Bedeutung nicht berührt würde von der Werkumgebung. Insbesondere kann der Betrachter an der Herstellung von Bedeutung aktiv teilnehmen. Das heisst aber nicht, dass das Werk lediglich ein leeres Gefäss wäre, das darauf wartete, gefüllt zu werden. Das Spiel der Bedeutungen in Weiners Arbeiten hat eine solide materielle Grundlage – immerhin, das Medium seiner Arbeit ist die Sprache und sind die konkreten Gegenstände, auf die der Text verweist. Schliesslich ist seine Arbeit weder kontextbestimmt noch dekonstruktiv, sondern seine Grundmethode ist additiv. Kunstkritiker haben zu Recht auf die nicht-autoritäre Stimme in Weiners Werk hingewiesen, aber das geht noch nicht weit genug. Im dialektischen Spiel zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, eröffnet Weiner einen in sich Freiheit erzeugenden Raum.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Alle Zitate aus David Batchelor, *I Am Not Content,* Interview mit Lawrence Weiner, *Artscribe,* März/April 1989.
2) Lawrence Weiner, October 12, 1969, in Ursula Meyer, Hrsg., *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), S. 21.

Lawrence Weiner

Strassenbefragung zu

ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT)

Mann: «Relativ kontrastreiche Worte. Deutet auf Kraft hin. Kraftvolle Sprache. Frieden deutet auf Ruhe, Rast und Harmonie. Ich stelle mir Fragen: Geht die Zerschmetterung vom Flakturm aus? In der Nacht leuchtet er und glänzt er. Es schaut phosphorisierend aus. Es gefällt mir gut. Mehr Kunst auf den Flakturm! Man soll die Hoffnung nicht aufgeben, ein paar Leute werden sicher darüber nachdenken. Es kann etwas bewegen.»

Alte Frau: «Gute Idee. Muss heim.»

Künstlerin: «Niemand ist der Arbeit von Lawrence Weiner so nah' wie ich. Ich habe sie täglich von meinem Atelierfenster aus *face to face*. Manchmal beleuchte ich sie nächtens heimlich. Auch in der Morgendämmerung mag ich sie sehr.»

Zwei Jugendliche: «1991 waren wir noch nicht auf der Welt. Wir denken, wenn wir es lesen, an Tiere. Wir schlafen alle in Frieden in der Nacht, was bedeutet das? Ist das von Leonardo da Vinci?»

Junge Frau: «Der Hundertwasser malt seine Sachen, und hier ist halt das drauf.»

Frau: «Nichtssagend.»

Junger Mann: «Es ist wichtig, dass Kunst öffentlich zugänglich ist. Die Arbeit speziell ist mir aufgefallen, hat mich jedoch nicht so aufgewühlt wie andere Kunst im öffentlichen Raum; lieber hätte ich eine Diashow.»

Junge Frau: «Ich war verwundert, wie ich's zum ersten Mal gesehen habe. Es ist mir sofort aufgefallen. In Englisch gefällt es mir besser. Ich denke, dass es viel Arbeit war. Man geht so durch die Gegend, man ist oft abgelenkt, aber ich finde es wichtig, dass es stehenbleibt. Ganz genau verstehe ich allerdings nicht, was das heissen soll. Ich finde es aber toll, denn der Turm ist sowieso so hässlich.»

Frau: «Das ist mir schon oft aufgefallen, und ich wünsche mir, dass man's zerschmettern sollte, das scheussliche Ding. Man sollte eine Diskothek machen, weil das total lärmgeschützt wäre.»

Mann im mittleren Alter: «Ist mir aufgefallen; find' es nicht schlecht; weiss nicht, was oben steht.» Nachdem es ihm gesagt wird: «Klingt gut.»

Junge Frau: «Mir ist das wurscht.»

Chinesin: «Weiss ich nicht, was ist das, verstehe ich nicht. Das ist doch das ‹Haus des Meeres› (ein Aquarium). Ich weiss nicht, was das bedeuten soll, vielleicht wissen es ältere Menschen, die die Geschichte kennen. Ich denke an Frieden, Frieden in der Nacht. Die Zeiten werden immer schlimmer, und die Menschen sollen mehr an Frieden denken.»

Ältere Frau: «Also den Flakturm soll man zerschmettern im Frieden der Nacht?» Sie geht kopfschüttelnd.

Frau: «Habe an Krieg gedacht, an eine Bombe, die den Turm zerfetzt.»

Zwei Ausländerinnen: «Ist ein Bunker vom zweiten Weltkrieg, mehr weiss ich nicht. Fragen Sie einen Österreicher, fragen Sie die Frau da drüben.»

Junger Ausländer: «Das ist Kunst und schaut sehr schön aus, wenn man hinaufschaut. Von wem ist das? Sie können ihm ausrichten, dass es wunderbar ist.»

Mutter mit Kind: «Am Anfang habe ich mir gedacht: beachtlich, wie die das geschafft haben. Ich erinnere mich immer an die Nazizeit. Wenn's bunter wäre, würde es mehr auffallen. Schlecht wäre es, wenn der Turm nicht mehr da wäre. Man darf den Turm unter gar keinen Umständen für Werbezwecke verwenden. Kunst und Flakturm sind eine Kombination, die mir zu ernst ist. Gerade in unseren Zeiten des Erstarkens des Rechtsradikalismus ist es wichtig, dass der Turm da ist.»

Frau: «Eigentlich verstehe ich den Inhalt nicht. Was soll das bedeuten, ‹zerschmettert›? Ich kann mir nichts darunter vorstellen. Ich möchte so gerne, dass man das begrünt mit Kletterpflanzen. Ich seh' es immer, jeden Tag. Vielleicht kann man's begrünen.»

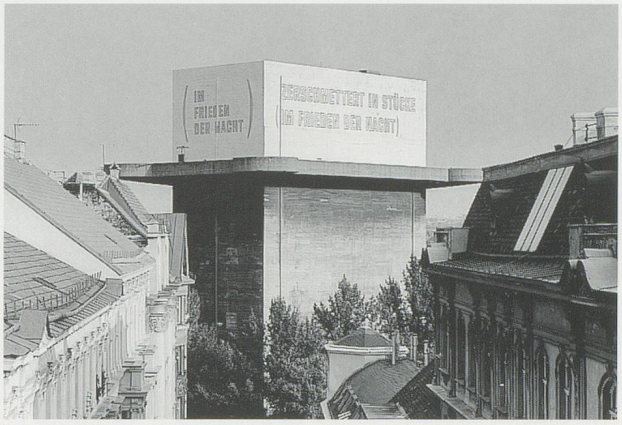
Mann: «Als Mahnobjekt ist es sinnvoll. Der Turm ist so hässlich, er hat eine abschreckende Funktion. Die Schrift ist gut, weil man vielleicht doch auf wichtige Gedanken kommt und sich die Menschen auf den Frieden besinnen sollen und nachdenken sollen.»

Mann: «Positiv, die Arbeit. Das ist das Beste, was man aus dem Flakturm machen kann.»

Ungar: «Stört mich überhaupt nicht, ist nicht schlecht.»

Junges Mädchen: «Kann nichts damit anfangen. Ist das ein Kunstwerk? Ich sehe das zum ersten Mal. Ich finde das gut. Eindrucksvoll. Hab mir's bisher nicht angeschaut. Seit drei Jahren ist das da? Ist mir noch nie aufgefallen. Das wurde in einem Krieg erbaut, zur Abwehr oder so. Ich würd's mit dem Krieg verbinden, aber das ist sicher nicht nur auf den Krieg bezogen. Ich muss jetzt darüber nachdenken.»

LAWRENCE WEINER, ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT), 1991 / SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT), Flakturm / anti-aircraft defense tower, Esterházypark, Wien / Vienna. (PHOTO: CHRISTIAN WACHTER)



Junge Mutter: «Das war eine Veranstaltung, damals, als sie die Schrift gemacht haben. Vielleicht sollte noch mehr drauf sein, der Flakturm ist ja so hässlich. Ich finde die Arbeit aber ästhetisch.»

Junger Ausländer: «Es hat sicher einen Sinn, aber wer hat das geschrieben? Kannst du mir das erklären? Den Satz merke ich mir aber, vielleicht kann ich ihn einmal gebrauchen.»

Jugendliche, Schulkinder: «Wir haben das Klassenzimmer gegenüber. Das war schon vor der Wahl. Naja. Der gehört geändert, Reklame muss drauf. Cola-Werbung wäre toll.» Frage: «Habt ihr schon einmal darüber in der Schule geredet, mit den Lehrern?» «Nein, wir haben noch nie darüber geredet.»

Obdachloser Mann: «Keine Ahnung, keine Ahnung, ehrlich net.»

Ältere Frau: «Na freilich hab ich's schon gsehn. Das ham die Amerikaner gmacht. Mein Gott, was soll ma da scho gfalln? Das Sprücherl da oben ist wahrscheinlich im Bezug auf die Fliegerangriffe. Ich war ja selber da drinnen, wenn Fliegeralarm war, im Dunkel der Nacht passt guat. Kletterpflanzen sind nicht gegangen, jetzt ist er halt so geblieben, wie er ist.»

Junge Frau: «Ist mir schon lange aufgefallen. Gefällt mir gut. Ich kenne den Satz auswendig. Es geht um Frieden, Freundschaft. Der Mond scheint hell. Gemeinschaft. Schaut nicht aus wie eine Werbung, es passt zu diesem Haus. In diesem Haus ist nicht sehr viel Liebe.»

Die Umfrage entstand in Zusammenarbeit mit der Galerie Winter in Wien.

SMASHED TO PIECES
(IN THE STILL OF THE NIGHT)

The Public Reacts*

Man: "Relatively contradictory words. Indicates strength. Forceful language. Peace indicates stillness, rest and harmony. I ask myself questions: Does the anti-aircraft tower do the smashing? At night it radiates and shines. It looks phosphorescent. I like it a lot. More art on the tower! You shouldn't give up hope; it will certainly make a few people think. It can start something."

Woman: "I've often noticed it and I wish they would smash it up, that horrible thing. They should put a disco in there because it would be completely noise proof."

Woman: "It brings back hard times; it's depressing."

Older woman: "So, they're supposed to smash the anti-aircraft tower in the peace of the night?" Walks away shaking her head.

Young woman: "It seemed strange when I saw it the first time. It struck me right away. I like it better in English. I thought of all the work it took to make it. You just walk not paying attention, but I think it's important for it to stay there. I can't say I really understand what it means. But I think it's great because the tower is so ugly anyway."

Woman: "Actually, I don't understand the content. What do they mean by 'smashed'? I don't know what the point is. I wish so much they would plant creepers. I see it all the time, everyday. Maybe they could add some greenery."

Woman, artist: "No one is as close to Lawrence Weiner's work as I am. I see it *face to face* from my studio window everyday. Sometimes I secretly light it up at night. I like it very much at daybreak, too."

Two youths: "We weren't around in 1991. It makes us think of animals when we read that. We all sleep in the still of the night; what does that mean? Did Leonardo da Vinci make that?"

Man: "It's meaningful as a reminder. The tower is so ugly it acts as a deterrent. The lettering is good because it makes you aware of important things and people should remember peace and think about it."

Old woman: "Good idea. Have to go home."

Hungarian man: "Doesn't bother me at all, it's not bad."

Young Man: "It is important for art to be accessible to the public. The work caught my eye but it didn't stir me up as much as other art in public spaces; I would prefer a slide show."

Homeless man: "No idea, no idea, honestly ..."

Girl: "Doesn't mean anything to me. Is that a work of art? I never saw it before. I think it's good. Impressive. Never noticed it before. It's been there for three years? The tower was built during a war, for defense or something. I would relate it to the war but that's certainly not the only connection. I have to think about it."

Mother with child: "At first I thought it was pretty good the way they managed that. It reminds me of Nazi times. It would be more noticeable if it were more colorful. But it would be a bad idea to take the tower down. It certainly shouldn't be used for advertising. Art and anti-aircraft tower is a combination that is too serious for me. It is important for the tower to be there, now especially, because of the resurgence of the extreme Right."

Woman from the SPCA: "Should be outlawed."

School children: "Our school is across the street. It was already there before the elections. Oh well. They should change it, put advertisements on it. Coke-ads would be great." Question: "Have you talked about it in school, with your teachers?" "No, never."

Woman: "Reminds me of war, of a bomb shattering the tower."

Older woman: "Sure I've noticed it. Some Americans did it. I should like that? That little saying up there? Probably to do with air raids. I was in there myself during air raid alarms; in the darkness of night—that fits. Creepers didn't work, so now they've just left it the way it was."

Man, drunk: "Tear it down, tear it down, that shit."

Young woman: "Who did that? Is the sentence by him, only the sentence? I need to think about it. How long has that been up there, that sentence? Maybe they could make it more colorful, the sentence, that would be nice."

Young foreigner: "It must mean something but who wrote it? Can you explain it to me? I'm going to remember that sentence, maybe I can use it someday."

Middle-aged man: "I've seen it; not bad; don't know what it says at the top." Reaction on being told: "Sounds good."

Young woman: "I couldn't care less."

Woman: "Meaningless."

Young foreigner: "That's art and looks beautiful when you look up at it. Who is it by? You can tell him it's wonderful."

Young woman: "It was a special event when they painted the letters. Maybe there should be more on it; the tower is so terribly ugly. But I think the work is aesthetic."

Two foreign women: "Is a bunker from the 2nd World War, that's all I know. Ask Austrians, ask that woman over there."

Young woman: "I live here but the piece doesn't say anything to me. The anti-aircraft tower is there; you have to live with it, but it's not a thing of beauty. Hundertwasser paints his things and here they've painted this. That's the way it goes."

Man: "Positive, the work. The best you can do with an anti-aircraft tower."

Chinese woman: "Don't know what it is, don't understand. That's the House of the Sea (ein Aquarium), isn't it? I don't know what it's supposed to mean. Maybe older people know, people who know history. I think of peace, peace at night. Times are getting worse and people should think more about peace."

Young man: "To be honest, it doesn't send me. I noticed it and I think the connection with art is good, but you could do it differently—for example, you could paint the tower."

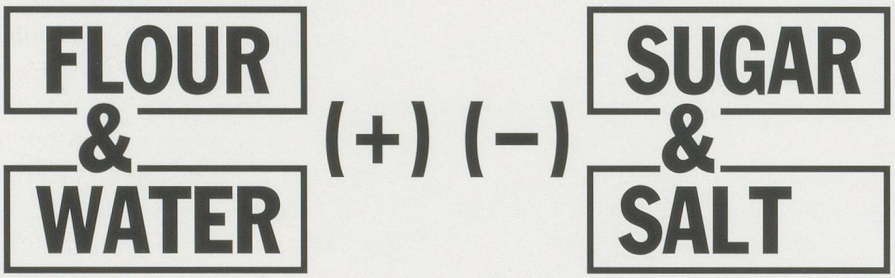
Young woman: "I noticed it a long time ago. I really like it. I know the sentence by heart. It's about peace. Friendship. The moon shining bright. Community. Doesn't look like advertising. It suits the structure. There's not much love in that building."

* This inquiry was conducted in Vienna in collaboration with the Winter Gallery. Since the *Still of the Night* has been rendered in German as the *Peace of the Night* many people addressed this issue in their responses. *(Translation: Catherine Schelbert)*

LANE RELYEA

But Can She Bake a Cherry Pie?

UNTITLED, 1991, the last work Lawrence Weiner exhibited in Los Angeles, reads from left to right as follows:



Forget about the esoterics of art appreciation; some schooling in the three R's is all that's needed here. Despite his radically untraditional approach, Weiner at base seems to hold modest aspirations for his art. He doesn't demand that it be admired, if that means our simply gawking at it passively; nor does he seem intent on crusading, on having us get with or behind his oratory. He just wants us to get it, period. And he takes great pains to help us along—isn't that why he literally spells it out, tells it straight, tries so hard to make it as plain as day? (Think of it: When was the last time one of his language murals included a word with more than three syllables?)

So call me dense, but I still don't get it.

FLOUR & WATER (+)(–) SUGAR & SALT

Though the meaning of each particular unit in the equation is clear, how they add up is anything but.

LANE RELYEA is a writer who lives in Los Angeles.

Typical for Weiner, his words and symbols seem carefully chosen for their referential and functional precision—they can only be taken at their word. Not that this insistence on descriptive rigor has remained absolute over the years: On occasion the artist has indulged double entendres—a 1982 work scolding neo-expressionism's self-aggrandizement opens with the pun— "I am not content" as well as metaphor—a wall piece from 1987 waxes poetic about

SOME OBJECTS TAKING THE PLACE IN THE SUN OF SOME OTHER OBJECTS

Also there's the confusion over which direction his statements indicate—do they summarize prior events or do they anticipate them, awaiting to be assigned relationships by the viewer? According to Weiner, both: In interviews he remarks impatiently that "Duchamp insists that his rebuses refer beyond the context of art, that they depict existing empirical facts," and at the same time that "presentation is part of the production" of his work.

Such an outline erases any difference between representation and presentation, as if Weiner's working process included no starting and end points, only points where the art begins again. Unanchored to a single interpretation, a specific "for instance," all his language reads as dislocated, whether it's his seemingly timeless, self-enclosed tautologies or his orphaned, fragmentary dependent clauses and prepositional phrases. Maybe that's why, regardless of the format of its display, Weiner's work always appears both intransigent and evanescent, resembling at once frescoes and xeroxes.

Floating outside time and place, at home nowhere, here free speech assumes the guise of a fugitive, a cryptogram.

FLOUR & WATER (+)(–) SUGAR & SALT

Many of the formula's integers—the sugar and salt, the corner of the room that splits the math between the parenthetical plus and minus—have appeared before, in

SALT + SUGAR
IN A LUMP
IN A CORNER
OF THE EARTH

from 1987. The newer version cuts the number of lexical nouns from five to four, yet manages to generate much more activity: The earth is dispersed into combinatory elements, minerals and nonminerals, natural beds and plants, three solubles and a base. The corner vaporizes as a word only to rematerialize as a physical inflection; the lump is mobilized from an object into a force. On the diagram's left there emerges a tasteless glue like the wheatpaste used to post broadsides; on the right, the additives used in cooking to draw out flavor. Facing each other they suggest a colorless flow, a pulse between adhesion and extraction. And this reorients the plus and minus signs at the equation's crux, no longer implying self-cancellation but rather combustion, like the opposing poles of an electrical current, a system that maintains energy by constantly reversing its direction.

On second thought, all this could be just Weiner's recipe for unleavened bread. He virtually says as much: In a corner of a preparatory drawing exhibited at the same time, there's written the question "But can she bake a cherry pie?" The line is lifted from an old American folk song, the lyrics of which are split into a dialog between a character named Billy and an anonymous interrogator who prods the boy about his ill-fated, tireless search for a wife. "She can bake a cherry pie," Billy responds to Weiner's question, "quick as you can blink an eye." Then, according to the song, Weiner asks another question, then another, and through this process he and his audience come up with answers that bring them no closer to the object of desire but do provide insight into, as Weiner puts it in his own, very unmusical words, "relationships of human beings to objects and objects to objects in relation to human beings." Here again is a recipe with four ingredients—the artist, the viewer, the artwork that betokens their shared desire for knowledge, and the world of experience such desire plunges them into.

LANE RELYEA

Aber kann sie einen Kirschkuchen backen?

UNTITLED, 1991, die letzte Arbeit, die Lawrence Weiner in Los Angeles zeigte, liest sich von links nach rechts folgendermassen:

FLOUR & WATER (+) (–) SUGAR & SALT

Vergessen Sie den ganzen esoterischen Kunstverstand; ein paar Grundkenntnisse in den drei Hauptfächern sind alles, was Sie brauchen. Trotz seines radikal untraditionellen Ansatzes scheint Weiner im Grunde einen sehr bescheidenen Anspruch mit seiner Kunst zu verbinden. Er erwartet keine Bewunderung, sofern diese sich in passiv ergebenem Glotzen äussert. Auch scheint er keinen Kreuzzug anzustreben, um uns in die Geheimnisse seiner Rhetorik einzuweihen. Sie soll einfach bei uns ankommen, basta. Und er nimmt eine Menge auf sich, um uns auf die Sprünge zu helfen; warum sonst buchstabiert er uns vor, ohne drumherum zu reden, warum sonst würde er alles daransetzen, um die Sache sonnenklar zu machen? (Überlegen Sie mal: Wann kam in einer seiner Wandschriften zum letzten Mal ein Wort mit mehr als drei Silben vor?)

Halten Sie mich für beschränkt, aber ich versteh's immer noch nicht.

MEHL & WASSER (+)(–) ZUCKER & SALZ

Wenn auch die Bedeutung jedes einzelnen Gliedes in der Gleichung klar ist – was sie zusammen ergeben, ist alles andere als klar. Es ist typisch für Weiner, dass er Wörter und Symbole nach ihrer referentiellen und funktionalen Präzision auswählt – man kann sie nur wörtlich nehmen. Nicht dass dieses Beharren auf streng deskriptivem Charakter über die Jahre keine Ausnahmen zugelassen hätte: Gelegentlich hat der Künstler sich auch Doppeldeutiges gegönnt – eine Arbeit von 1982, die die Selbstüberhöhung der Neo-Expressionisten geisselt, beginnt mit dem Wortspiel «I am not content» (ich bin nicht zufrieden / ich bin

LANE RELYEA ist Autor und lebt in Los Angeles.

nicht Inhalt) oder auch Metaphorisches – ein Wandstück von 1987 schwelgt poetisch:

EINIGE OBJEKTE, DIE DEN PLATZ AN DER SONNE EINIGER ANDERER OBJEKTE EINNEHMEN

Ausserdem herrscht Verwirrung darüber, wohin seine Statements weisen – fassen sie frühere Ereignisse zusammen, oder nehmen sie sie vorweg, indem sie davon ausgehen, dass der Betrachter die Bezüge herstellt? Nach Weiners Willen beides: In Interviews sagt er ungeduldig, «Duchamp besteht darauf, dass seine Bilderrätsel sich auf etwas jenseits vom Kunst-Kontext beziehen, dass sie bestehende empirische Fakten wiedergeben und dass zugleich ‹die Präsentation Teil der Produktion› seiner Arbeit ist.»

Eine solche Regel eliminiert den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem, so als gäbe es in Weiners Arbeits-Prozess keinerlei Anfang oder Ende, nur Punkte, an denen die Kunst wieder einsetzt. Nicht gesichert durch eine bestimmte Interpretation, ein spezielles «zum Beispiel», liest seine gesamte Sprache sich wie etwas aus dem Zusammenhang Gerissenes, seien es nun seine scheinbar zeitlosen, in sich selbst verkapselten Tautologien oder seine verwaisten, bruchstückhaften Nebensätze oder präpositionalen Redewendungen. Vielleicht erscheint Weiners Arbeit deshalb auch, unabhängig von der Form ihrer Präsentation, immer zugleich radikal und von flüchtiger Konsistenz, gleichzeitig an Freskos und an Photokopien erinnernd.

Freie Sprache – schwebend, ausserhalb von Zeit und Raum, nirgends zu Hause – zeigt sich hier als Ungreifbares, als Kryptogramm.

MEHL & WASSER (+)(–) ZUCKER & SALZ

Manche Bestandteile dieser Formel – Zucker und Salz, die Raumecke, die die Rechnung zwischen dem parenthetischen Plus und Minus aufspaltet – tauchten schon 1987 auf in

SALZ + ZUCKER
AM STÜCK
IN EINEM WINKEL
DER ERDE

Die jüngere Version reduziert die Zahl der Hauptwörter von fünf auf vier und schafft doch viel mehr Aktivität: Die Erde ist aufgelöst in Kombinations-Elemente, Mineralien und Nicht-Mineralien, natürliche Reagenzien und Pflanzen, drei lösliche Elemente und eine Base. Die Ecke verdampft als Wort, um als physikalische Abwandlung wieder Gestalt anzunehmen. Das Stück hat sich vom Gegenstand in eine Kraft gewandelt. Auf der linken Seite des Diagramms taucht der Gedanke an geschmacklosen Kleister auf, an jene Weizenpaste etwa, wie man sie zum Ankleben von Plakaten verwendet; die rechte Seite nennt die Zutaten, mit denen man Geschmack ans Essen bringt. Wenn sie sich gegenüberstehen, suggerieren sie einen farblosen Fluss, eine Pendelbewegung zwischen Anziehung und Abstossung. Und das verleiht den Plus- und Minus-Zeichen im Mittelpunkt der Gleichung neuen Sinn; statt sich selbst aufzuheben, geraten sie in Bewegung, wie die gegensätzlichen Pole eines Stromkreislaufs bilden sie ein System, das seine Energie daraus bezieht, dass es ständig die Richtung wechselt.

Auf den zweiten Blick könnte das alles aber auch Weiners Rezept für ungesäuertes Brot sein. Das sagt er im Prinzip selbst: Auf einer Entwurfzeichnung, die zur gleichen Zeit ausgestellt wurde, vermerkt Weiner in einer Ecke die Frage: «Kann sie einen Kirschkuchen backen?» Die Zeile stammt aus einem alten Volkslied, dessen Text aus einem Dialog besteht zwischen einem Typen namens Billy und einem anonymen Fragesteller, der den Jungen bei seiner ebenso erfolglosen wie unermüdlichen Suche nach einer Frau anspornt. «Sie kann einen Kirschkuchen backen», antwortet Billy auf Weiners Frage, «schneller, als du gucken kannst.» Wie in diesem Lied stellt Weiner dann eine andere Frage, und dann noch eine, und durch diesen Vorgang kommen er und sein Publikum auf Antworten, die sie dem Objekt der Begierde zwar nicht näherbringen, die aber dafür Einsicht gewähren in – wie Weiner es mit seinen eigenen unmusikalischen Worten ausdrückt – «Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen, sowie zwischen Gegenständen in bezug auf Menschen». Da haben wir also wieder ein Rezept mit vier Zutaten – Künstler, Betrachter, das Kunstwerk, das ihrer beider Wunsch nach Wissen zeigt, und die Welt der Erfahrung, in die solches Wünschen sie stürzt.

(Übersetzung: Nansen)

LAWRENCE WEINER, 1990, Port du Canal de Chagny, France.

EDWARD LEFFINGWELL

& VERS LES ÉTOILES

In *Querelle de Brest,* Jean Genet describes a cannon's barrel stripped from its carriage and turned upright in the middle of a prison courtyard, marking a site where inmates were once assigned to service on the sea.[1] For Genet, these impressed sailors become the personification of certain stars (the Great Bear, the Pole Star, the Southern Cross) as they move across the waters. He characterizes the sea as the sailor's girl, and the port his anchor, wherever the sailor, wherever the ship. To the criminal poet Genet, who loved these sailors, and to the murderer Querelle that Genet conceived, Lawrence Weiner erects a work in France above the waters where the Canal de Centre enters the Port of Chagny.

Chagny, in the Bourgogne, is an inland port near the principal watershed of France, just west of the Jura. Part of an extensive system of ports, canals, rivers, and aqueducts, Chagny services a great trade route that links the heartland of vineyards, fields, orchards and industries, to the English Channel and the ports of France, Belgium, and Holland, to the north, and by deep locks to the Saône, south to Lyon, to the Rhône, and to the Mediterranean ports of the south. The Canal, begun on the eve of the Revolution, cuts away from the Dheune at Chagny, ten miles south of Beaune. Here, Weiner's work is "hung, mounted, laced on a concrete slab," five meters high by three meters by one, facing the harbor.[2] The slab is "sheathed/embraced by the work cut out of stainless steel." The work is:

EXTRAIT DE L'EAU
& TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES

(TAKEN FROM THE WATER
& CARRIED TO THE STARS)

MIS SUR L'EAU
EN DESSOUS DES ÉTOILES

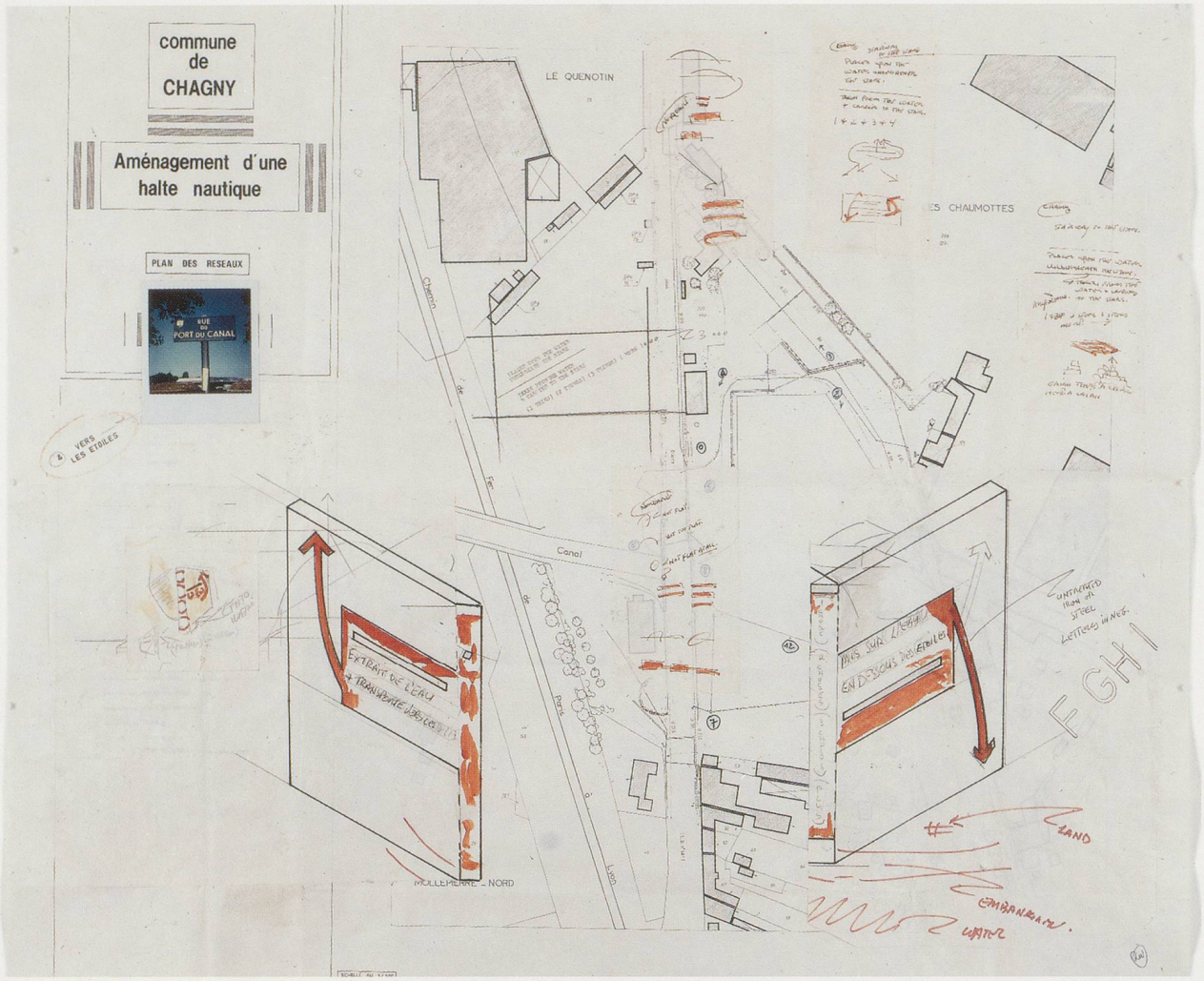
(PLACED UPON THE WATER
UNDERNEATH THE STARS)

Since the work for Chagny is dedicated to *Querelle de "Genet"/Brest* (Querelle's northern port of call, Brest, built on rock, site of the crimes that ennoble Genet's sailor), Weiner has determined to commemorate the event of its completion with the fabrication of pom-pomed caps like those worn by French sailors, and hara-kiri knives inscribed, like the work itself,

& VERS LES ÉTOILES

Querelle sports his cap at a singular angle, part of the reassuring armor of his uniform, and "decks" a sailor who dares to ape his fashion. A girl touches Querelle's pom-pom for good luck, and Querelle

EDWARD LEFFINGWELL is a Los Angeles-based curator and writer.



LAWRENCE WEINER, 1990, drawing for / Entwurf für Port du Canal de Chagny, France.

slaps her in return. A violent man, his knife appears in moments of anger, an instrument in the dance of dominance and subjugation. After murdering a mate, Querelle "... put the knife back in his pocket. His beret he was holding in front of him, with both hands, at the level of his belt, the pom-pom against his belly. The smile was gone." Weiner chooses these things, the cap, the knife, because they are wholly emblematic of Querelle who is, as Genet remarks, "a happy moral suicide." Weiner writes by way of comment, "Either you treat the world as a sailor or they force you into hara-kiri." The condition of the artist, among others, in the conduct of life. Do it or be done.

Weiner's work is something to reckon by, at a junction of the water and the sky. When a young man, he went to sea as a merchant marine, and in subsequent years has lived aboard a ship, working, making films, and other things, in the port of Amsterdam.

1) Jean Genet, *Querelle*, New York, 1974. Translated from the French by Anselm Holo. Originally published in French as *Querelle de Brest*, Paris, 1953.
2) The work is a co-production of Pietro Sparta and the City of Chagny.

EDWARD LEFFINGWELL

& VERS LES ÉTOILES

In *Querelle de Brest* beschreibt Jean Genet ein von seiner Lafette abmontiertes und in der Mitte eines Gefängnishofes aufrecht gestelltes Kanonenrohr, das die Stelle markierte, an der Gefangene einst dem Dienst auf See zugeteilt worden waren.[1] Für Genet werden diese unter Zwang angeworbenen Seeleute in ihrer Fahrt quer über die Meere zur Personifikation bestimmter Sterne (der Grosse Bär, der Polarstern, das Kreuz des Südens). Die See selbst beschreibt er als das Mädchen des Matrosen und den Hafen, wo auch immer der Seemann, wo auch immer das Schiff, als seinen Ankerplatz. Dem kriminellen Poeten Genet, der diese Seeleute liebte, und dem von Genet ersonnenen Mörder Querelle setzt Lawrence Weiner ein Denkmal; in Frankreich, über dem Wasser, dort, wo der Canal du Centre die Hafenstadt Chagny erreicht.

Das in der Bourgogne gelegene Chagny ist ein Binnenhafen nahe der Hauptwasserscheide Frankreichs, unmittelbar westlich des Jura. Als Teil eines ausgedehnten Systems von Häfen, Kanälen, Flüssen und Aquädukten unterhält Chagny eine grosse Handelsroute, die das Herzland der Weinberge, Äcker, Obstgärten und Industriebetriebe nach Norden mit dem Ärmelkanal und mit den Häfen Frankreichs, Belgiens und Hollands sowie nach Süden durch die über tiefe Schleusenkammern führende Anbindung an die Saône mit Lyon, der Rhône und den Mittelmeerhäfen im Süden verbindet. Der Canal du Centre, mit dessen Bau am Vorabend der Revolution begonnen wurde, zweigt in Chagny, etwa 15 km südlich von Beaune, von der Dheune ab.

Hier ist Weiners Arbeit «aufgehängt, montiert, angebracht auf einer Betonplatte», fünf Meter hoch, drei Meter breit und einen Meter dick, die dem Hafen zugewandt ist.[2] Die Platte ist «beschlagen/überzogen mit dem aus rostfreiem Stahl herausgeschnittenen Werk». Dies ist das Werk:

EXTRAIT DE L'EAU
& TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES

(DEM WASSER ENTNOMMEN
& ZU DEN STERNEN GETRAGEN

MIS SUR L'EAU
EN DESSOUS DES ÉTOILES

(ANGEBRACHT ÜBER DEM WASSER
UNTER DEN STERNEN)

EDWARD LEFFINGWELL ist Ausstellungsorganisator und Schriftsteller und lebt überwiegend in Los Angeles.

LAWRENCE WEINER. (PHOTO: FLAVIA VOGEL)

Da das Werk für Chagny *Querelle de «Genet»/Brest* gewidmet ist (Querelles nördlicher Anlaufhafen, Brest, auf Felsen errichtet, Schauplatz der Verbrechen, die Genets Matrosen adeln), hat Weiner anlässlich seiner Fertigstellung blaue Kappen mit Pompons, wie sie von französischen Matrosen getragen wurden, sowie Harakiri-Messer anfertigen lassen und jede Edition wie das Werk selbst beschriftet mit den Worten

& VERS LES ÉTOILES

Querelle trägt seine Kappe verwegen gekippt – Teil des beruhigenden Panzers seiner Uniform – und «vertrimmt» einen Matrosen, der es wagt, seinen Stil nachzuahmen. Ein Mädchen berührt den Pompon der Kappe als Glücksbringer, woraufhin er sie ohrfeigt. Er ist ein gewalttätiger Mensch, dessen Messer in Augenblicken der Gewalt zum Vorschein kommt, ein Instrument im Spiel von Macht und Unterjochung. Nachdem er einen Kumpel ermordet hat, steckt Querelle «das Messer wieder in seine Tasche. Seine Kappe hielt er mit beiden Händen in Gürtelhöhe, den Pompon gegen den Bauch gedrückt. Das Lächeln war verschwunden.» Weiner wählt diese Dinge – die Kappe, das Messer – aus, weil sie Embleme schlechthin für Querelle sind, der, wie Genet sagt, «ein glücklicher moralischer Selbstmörder» ist. Weiner schreibt, gewissermassen als Kommentar: «Entweder man betrachtet die Welt wie ein Matrose, oder sie zwingen dich zum Harakiri.» Die Lage, in die das Leben auch den Künstler bringt. Erledige es selbst, oder du wirst erledigt.

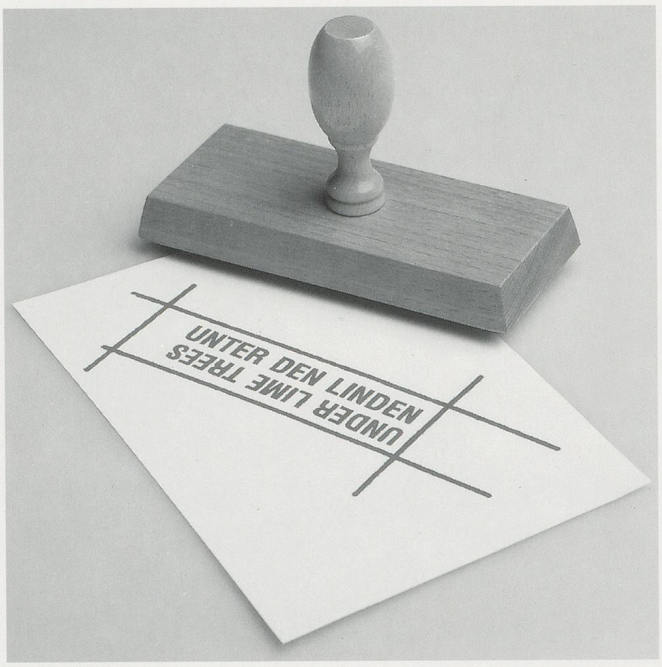
Weiners Arbeit ist ein Orientierungspunkt an einer Schnittstelle von Wasser und Himmel. Als junger Mann ging er in der Handelsmarine zur See, und später hat er jahrelang auf einem Boot im Hafen von Amsterdam gelebt, gearbeitet und Filme sowie andere Dinge gemacht.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Jean Genet, *Querelle,* aus dem Französischen von Ruth Uecker-Lutz, Reinbek 1974. Die Originalausgabe mit dem Titel *Querelle de Brest* erschien 1953 in Paris bei Editions Gallimard.
2) Die Arbeit ist eine Koproduktion von Pietro Sparta und der Stadt Chagny.

LAWRENCE WEINER, WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER KEINE ENTEN AUF DEM TEICH / WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND, Hamburg, 1989. (PHOTO: WOLFGANG NEEB)

WIR SIND SCHIFF AUF DEM MEER



EDITION FOR PARKETT

LAWRENCE WEINER

UNTER DEN LINDEN – UNDER LIME TREES, 1994

Stamp approx. 7½ x 3¾ x 3½" with red ink pad

in silkscreened cardboard box.

Edition of 80, signed and numbered

UNTER DEN LINDEN – UNDER LIME TREES, 1994

Stempel ca. 19 x 9,5 x 9 cm mit

rotem Stempelkissen in Kartonschachtel,

Feinrastersiebdruck.

Auflage: 80, signiert und numeriert

PHOTO: MANCIA/BODMER

UNTER DEN LINDEN
UNDER LIME TREES

NEVILLE WAKEFIELD

Rachel Whiteread: Separation Anxiety and the Art of Release

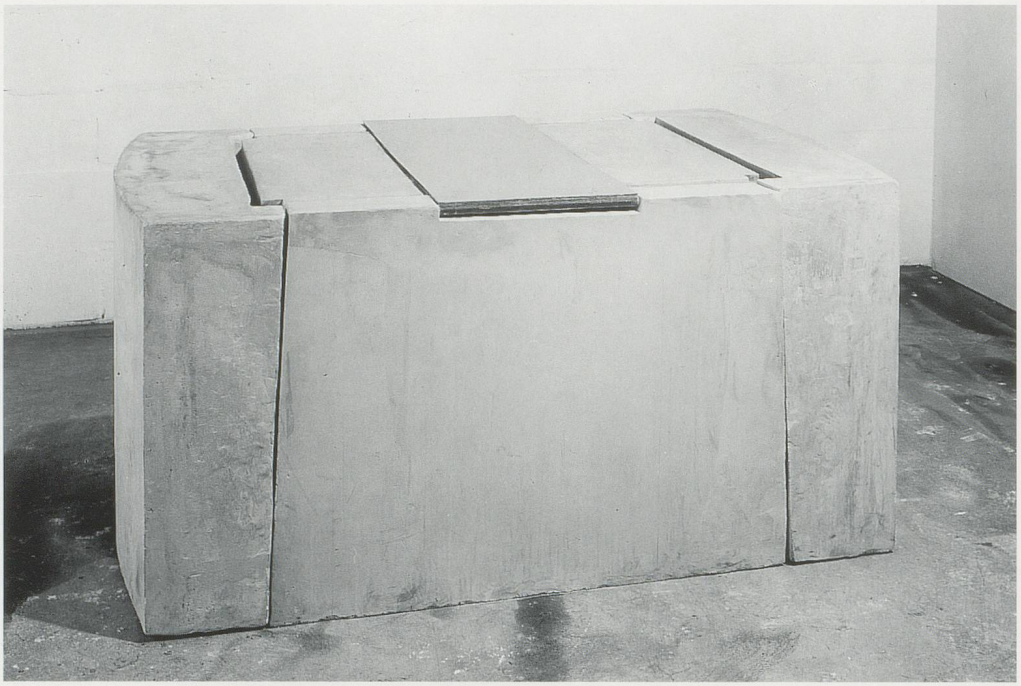
Within the abstract and speculative zone that might be termed the ontology of sculpture, the cast object occupies a curious position. Generally it exists only as a reproduction of a reality to which it is related metonymically. This is the object whose lineage can be traced through a series of negative and positive incarnations—feints and reversals which result in solid form and mimetic likeness. Alongside this process is another type of casting more often associated with mould-making which arrests the dialectic, refusing synthesis and the final resolution of the object, presenting instead a negative impression related to the original at just one remove. The process is simple: Liquid material is poured into a cavity or void surrounding the object being cast; the contours, boundaries, and geographies of the object are exactly modelled, its surface topography becoming one with that of the casting material, its reality being inscribed upon this shared surface. United along this fine border, the cast and the object from which the cast is taken form a physical continuum, an apparently indivisible entity without edge or surface. As with the well-known Borgesian allegory in which the cartographers of the Empire draw up a map so detailed as to be co-extensive with the territory that it seeks to describe, the material indivisibility of the object and the cast, the contiguity of reality and its inscription, is a rock upon which the whole representational metaphysics of presence and absence founders. Only when the two entities are separated, when the primal division into positive and negative forms is effected, is the impossible space broken.

Negotiating this border from which are sprung the dialectics not only of sculptural presence but also, in the grander metaphorical sense, the whole humanist edifice of spatial awareness, is an agent of release or separation. Sculpturally invisible, and to all intents and purposes two-dimensional, sophisticated silicon releases can be measured in microns; topographically, the space that it describes is neither positive or negative since it is both. Simultaneously interior and exterior, mould and moulded, container

NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York.

RACHEL WHITEREAD, CLOSET, 1988, wood, felt and plaster, 63 x 34⅞ x 14½" / SCHRANK, Holz, Filz und Gips, 160 x 88 x 37 cm.

RACHEL WHITEREAD, YELLOW LEAF, 1989, plaster, Formica and wood, 59 x 29 x 37" / GELBES BLATT, Gips, Resopal und Holz, 150 x 74 x 94 cm. (PHOTO: SUSAN ORMEROD)



and contained, it is like the continuous one-sided surface of a Möbius strip. Forcing doubt upon the certainty of inside and the distinctness of outside, the metaphorical space of release threatens to upset not just the old Euclidean homelands of relational geometry but also the sense in which it has penetrated our own bodies. As Elaine Scarry puts it, "The interchange of inside and outside surfaces requires not the literal reversal of bodily linings but the making of what is originally interior and private into something exterior and shareable, and, conversely, the reabsorption of what is now exterior and shareable into the intimate recesses of individual consciousness."[1] Sculpturally, all casting procedures follow the interchange attributed by Scarry to the body. Extroverted from an impossible space, the cast form enters the world as a set of boundary conditions—boundaries which, whether renegotiated within the body or in the space around it, trace their origins to the simultaneity of contact and detachment implicit in release.

Rachel Whiteread's casts of domestic and architectural voids, impressions of relief surfaces and solid objects, embody these tensions while activating the synaptic space between the object and the world. Dispensing with the intermediary processes that characterize "lost form" casting, Whiteread reasserts the cast's one-to-one relation with the original by presenting the negative form as the object itself. The materials are also suggestive of this inversion. Wax, the medium of loss in "lost form" normally displaced by substances of greater permanence and worth, is here presented as a material in its own right. Plaster, concrete, rubber, and polyester resins—materials more often associated with the production of the mould than of the cast—are used to describe directly the absented object from which they have been formed. By arresting a process that normally pro-

ceeds through subsequent generations, Whiteread trades the literal presence of reproduction for a conceptual and spatially ambiguous presence of deduction. Withholding the transformation offered by the mould—of negative space into positive form—we are invited to construct presence out of absence, solidity out of the void. Bewitched by the spell of the missing dimension, we conceptually recast the object in the non-space of the imagination. ("To make inside concrete and outside vast is the first problem, it would seem," claims Bachelard, "of an anthology of the imagination.")[2] For the space that we are presented with is an impossible space, viewed from a position we could never assume: the space between the object and the cast, the space of release.

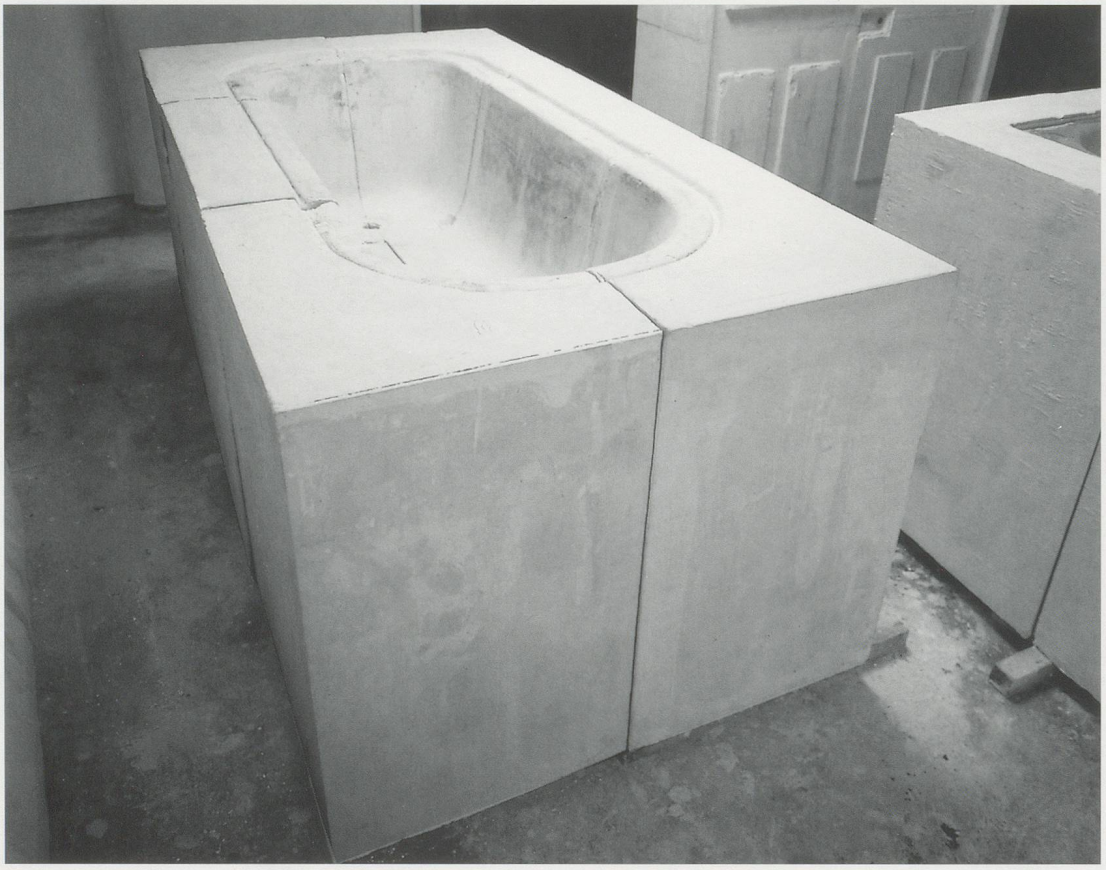
Belying the spatial and ultimately psychological complexity of the sculptures is the apparently quotidian subject and simplicity of form. CLOSET (1988) adopts the appearance of monolithic minimalism. Obdurate and vaguely menacing, it describes the interior space of a wardrobe, as solid void from which the exterior has been stripped. Divided into four relief panels corresponding to the construction of the door, the face of the CLOSET is broken asymmetrically by a vertical partition from which are sprung five shelves, still visibly embedded within the cast. Descriptively, the piece seems to solicit discussion within the formal vocabulary of Minimalism. CLOSET like one of Judd's plexi and steel boxes from the mid-sixties plays off suggestions of volume (the horizontal shelves) against those of shape (the relief mouldings), whilst maintaining the whole as a unitary gestalt. Later work, which has tended to dispense with or circumvent the formal issues raised by the incorporation of the object in the casting—a feature not just of CLOSET (1988) but also of YELLOW LEAF, FORT, LEDGER, and FLAP (all 1989), as well as being a necessary condition in the casting of HOUSE (1993–1994)—has nonetheless maintained the appearance of Minimalism whilst inverting its main tenet. Substituting the phenomenology of absence for that of presence, Whiteread's resonant voids activate not just the (minimalist) space of object-relations but also that of memory.

The figural allusions relayed by the minimal work into the presence of the beholder are here reverted to the beheld: the mnemonic body inscribed within domestic architecture. "I use furniture as a metaphor for human beings,"[3] says Whiteread. But as well as metaphor it is extension. Etymologically derived from *furnir,* meaning to further or to forward, furniture is a prosthesis of the body that determines in its absence not just posture and deportment but interior structure—its very osteomorphology. As if in recognition of this, Whiteread's casts of sinks, baths, and mattresses make poetic play of the introversions and extroversions of the body they propose. They are bodies which are both hard and soft, plaster as well as rubber. Eviscerating the dwelling, Whiteread exposes the soft interior and non-spaces normally sheltered behind the conceptual and architectural rigidity of the frame. Soft emotional spaces heavily impregnated with memory, bodily fluids, and fluid desires are found slumped against hard walls. Architectures of inside and outside are confused and exchanged. "My body is everywhere," says Sartre, "the bomb which destroys my house also destroys my body insofar as my house was already an indication of my body."[4]

Three plaster casts taken from the underside of cast-iron Victorian bathtubs (ETHER, VALLEY, and UNTITLED, all 1990) suggest the body in repose or death. The interior enamel linings that once contained the amniotic envelope of bath water have here become etiolated and porous. Drainholes penetrate the lower volume of the sculptures. Both are positioned at a height precluding normal usage. Access to the interior of UNTITLED is denied by the presence of a sheet of glass punctured at two points corresponding to the hot- and cold-water taps. Monumentalising the absented body in its rituals of ablution and death, these negative spaces have been variously described as sarcophagi and graves. But the evocation of death goes beyond simple allusion to the cadaver—allusions played out to the full in SLAB (PLUG) (1994)—suggesting perhaps the more disturbing proximity of life and death held in the mortal and precarious equilibrium of the flesh. Connected to the world around it by drains and apertures, VALLEY posits the absented body as extending into a domestic arterial and venous system similar to, and indeed connected to, its own. The architectural shell that encases and protects life contains within it the

premonition of death; the body's exhalations of dead skin, spent mucous, fecal matter, hair, and toenails are ever-present, trapped in the U-bend under the bath or circulating around us in waste pipes and plumbing secreted in wall cavities and running along floor joists. (It comes as no surprise that Whiteread associates UNTITLED (FLOOR) (1992), as much with the masturbatory space of Vito Acconci's SEEDBED as with the formalism of, for instance, Carl Andre.) Significantly, in J. G. Ballard's novel *High-Rise*, the pulse of the monolithic building—the central metaphor for the social body and its divisions—is taken through its internal canals, the secret spaces of its circulatory system. Gossip, the atmosphere of hostility and collision, passes like Legionnaires' Disease through the elevator shafts and air-conditioning systems. Like the body, the building's ability to distance itself from, and expel, its own waste becomes the index of its well-being.

Like Ballard's vision, Whiteread's archeology of the present suggests the psychic landscapes formalised in space and time. The leitmotifs of psychological enclosure—the high-rise, motorway embankment, and automobile—are rediscovered in the most quotidian signifiers of life in not-so-great Britain. GHOST, a cast taken from the interior of a small room in Highgate, London, magnifies in its reversals the conditions that pose comfort and confinement as interdependents within the contracting spatial economy of the city. Doors and windows, "crude versions of the senses" in the room described by Scarry as simultaneously a "magnification of the body" and a

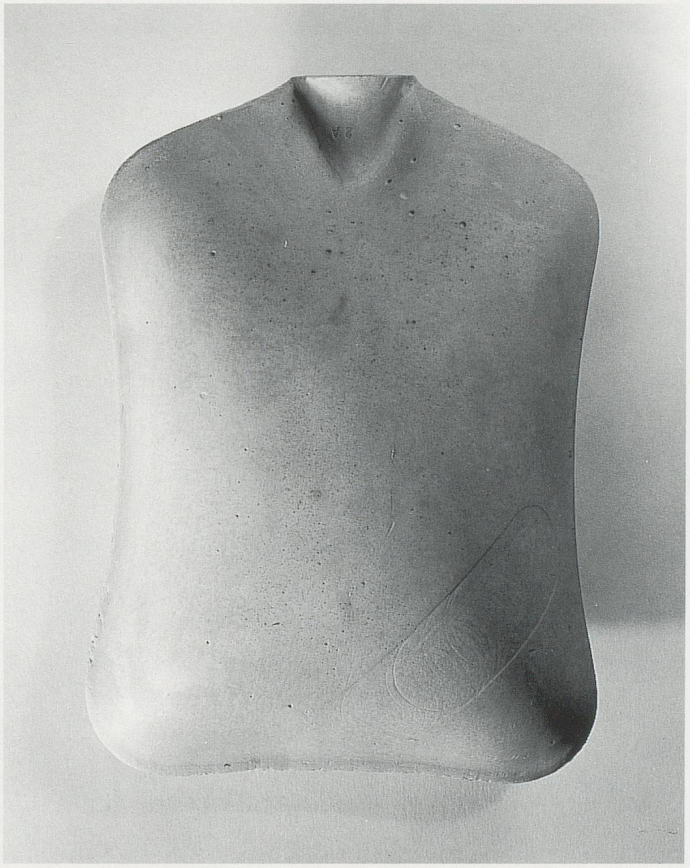


"miniaturization of the world,"[5] are here nothing more than blank inscrutable projections in a plaster cast. The invitation to entry has become a rebuttal, the house itself an oneiric space all but closed to the outside world. More like a bunker than a dwelling, it has become the vault or repository for images of protected intimacy. A monument to all that has been dismantled and lost in the rush to disown the welfare state's responsibility to ordinary lives, GHOST—like HOUSE, which stood alone in a street in Bow as if a solitary tooth waiting to be pulled from a gum scarred by the marks of all previous extractions—suggested the dereliction of memory and the passing of the everyday into a more hostile world. Both structures seem to mark the passage of interior life, its flight from the bareness of the present into the nooks, crannies, and secret places of the past—harbours for repressed dreams of sex and death.

Underwriting the collective psyche of the nineteenth century as much as they do that of today, these are dreams unearthed as if by archaeology. "What had formerly been the city of Pompeii assumed an entirely changed appearance, but not a living one; it now appeared rather to become completely petrified in dead immobility. Yet out of it stirred a feeling that death was beginning to talk."[6] For Freud, in his 1919 essay, "The Uncanny," Jensen's celebrated account of the discovery of the past locked permanently into the present provided both spatial and archaeological analogies for the procedures of psychoanalysis itself. The entombed city represented the suspension of history and the revelation

RACHEL WHITEREAD, ETHER, 1990, plaster, 43 x 34½ x 80" / ÄTHER, Gips, 109 x 88 x 203 cm. (PHOTO: EDWARD WOODMAN)

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (TORSO), 1992, dental plaster, 3 x 9 x 6½" / OHNE TITEL (TORSO), zahntechnischer Gips, 8 x 23 x 16,5 cm. (PHOTO: SUSAN ORMEROD)



of the invisible; significantly for Chateaubriand and subsequent commentators, it was the trace of a woman's breast visible as a negative impression left in the ash, a macabre *nature morte* that provided the erotic subtext to a meditation on the suspension of life in the ruins of the present. The eroticism of these archaeological "impressions" has been replayed in the late twentieth century as a confrontation not between man and nature but between man and technology. Chateaubriand's fascination with the sculpted death of Pompeii perfectly parallels that of the protagonist in J. G. Ballard's seminal novel *Crash*. Here the erotic of indentation is mapped not onto volcanic ash but directly onto the flesh, a sinister portent of the marriage of sex and technology: "For Vaughan, each crashed car set off a tremor of excitement, in the complex geometries of a dented fender, in the unexpected variations of crushed radiator grilles, in the grotesque overhang of an instrument panel forced onto a driver's crotch as if in some calibrated act of machine fellatio. The intimate time and space of a single human being had been fossilized forever in this web of chromium knives and frosted glass."[7] At the conjunction of materials—the collision of textual surfaces where the organic meets the inorganic, where liquidity meets solidity, where the soft interior meets the hard exterior—this is the site of record, the fossilised moment in which the fluid geometry of pliant desire is captured momentarily in arrested time.

Stalking the psychological borders of Whiteread's cast objects, a similar necrophile erotic signals the residency of death. Rooted in the commemoration of the past, casting, like photography, was in its historical nascency a means of invoking the deceased, early photography being used to render in two dimensions what the death mask had made plastic. Both served to preserve the memory of the past as a chemical trace, the imprint of light or substance on another material. The moment of release—like the closing of the shutter—is the release from time and worldly immanence, the moment at which reality is detached from itself. A fossil trace of life turned mineral, the cast, like the photograph, becomes a certificate of detachment. In both we have what Roland Barthes has termed a "superimposition of reality and past" from which the viewer has been all but excluded. Only the purchase of memory can restore the missing dimension for "the life of someone whose existence has somewhat preceded our own encloses in its particularity the very tension of History, its division. History is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it, and in order to look at it we must be excluded from it."[8] For Barthes, Gallic and bourgeois to the end, the meditation upon the photograph of his dead mother comes to rest not in the image itself but in anamnesis, the photograph awakening in him the rumpled softness of her crepe de Chine and the perfume of rice powder. For Whiteread, veteran of Thatcher's Britain, the evocation of the past lives has a different call—in the rank mustiness of Salvation Army clothes, the residues of semen and urine still clinging to old mattresses.

Embodying the "tension of History," Whiteread's cast sculptures are also hysterical. It is a hysteria manifest as exclusion in the impossible space of volumetric dyslexia, in the sculptures' catatonic refusal to speak in the spatial discourse of the world that encloses us. The division that is built into these works, in the way in which they have been made, in the way that they meditate upon the past, belongs to that curious gap in experience, a gap which is the interstitial space between life and death—psychologically as well as sculpturally, the moment of release.

1) Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London: Oxford University Press, 1985, p. 284.
2) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994, p. 215.
3) Quoted in Jan Debbaut and Selma Klein Essink, *Rachel Whiteread*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992–93, p. 3.
4) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: New York Philosophical Library, 1956, p. 325.
5) Scarry, p. 38.
6) Wilhelm Jensen, *Gradiva: A Pompeiian Fancy* (1903), trans. Helen M. Downey, quoted in Sigmund Freud, *Delusion and Dream*, ed. Philip Reiff, Boston: Beacon Press, 1956, pp. 175–176.
7) J. G. Ballard, *Crash*, New York: Vintage, 1985, p. 12.
8) Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, London: Fontana Paperbacks, 1984, p. 65.

NEVILLE WAKEFIELD

Rachel Whiteread:

Trennungsangst und die Kunst der Ablösung

Innerhalb des abstrakt-spekulativen Bereichs, den man als Ontologie der Skulptur bezeichnen könnte, nimmt das gegossene Objekt eine eigenartige Stellung ein. Im allgemeinen existiert es nur als Reproduktion einer Wirklichkeit, zu der es einen metonymischen Bezug hat. Es ist ein Objekt, dessen Entstehung sich durch eine Reihe negativer und positiver Inkarnationen und Umkehrungen zurückverfolgen lässt und sich am Ende in fester Form und mimetischer Ähnlichkeit manifestiert. Daneben gibt es noch eine andere Form des Giessens, für die häufiger der Begriff «Formguss» verwendet wird; sie bannt die Dialektik, weil sie auf Synthese und schliessliche Ablösung des Objekts verzichtet. Statt dessen entsteht ein Negativ-Abdruck, der vom Original nur einen Schritt entfernt ist. Der Vorgang ist einfach; in einen Hohlraum rund um das abzugiessende Objekt wird Flüssigkeit gegossen. Konturen, Grenzen und Ausformungen des Gegenstands bilden sich exakt ab, die Topographie der Oberfläche deckt sich mit der des Gussmaterials, ihre Realität wird dieser gemeinsamen Oberfläche einbeschrieben. Geeint entlang dieser schmalen Grenze, bilden die Form und ihr Abguss ein physisches Kontinuum, ein scheinbar untrennbares Ganzes, ohne Rand und Oberfläche. Wie in der bekannten Allegorie von Borges, bei der die Kartographen des Reiches eine Landkarte so detailliert zeichnen, dass sie genauso gross wird wie das Gebiet, das sie beschreibt, ist die materielle Untrennbarkeit von Gegenstand und Abguss, die Nähe zwischen Realität und Abdruck ein Widerstand, an dem die ganze Darstellungs-Metaphysik von Präsenz und Absenz scheitert. Erst wenn die beiden Gebilde voneinander getrennt werden, ergibt sich die ursprüngliche Unterteilung in positive und negative Formen, wird der undenkbare Raum aufgebrochen.

Die Überwindung der Grenze, aus der alle Dialektik hervorgeht, nicht nur die der skulpturalen Präsenz, sondern, im weiteren Sinne, auch das ganze humanistische Gedankengebäude vom räumlichen

NEVILLE WAKEFIELD ist Publizist und lebt in New York.

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (CONVEX), 1993, rubber and high-density foam, 39½ x 77 x 13" / OHNE TITEL (KONVEX), Gummi und hochdichter Schaumstoff, 100 x 196 x 33 cm. (PHOTO: PREDENCE CUMMING ASSOCIATES)

Bewusstsein, bedeutet Ablösung und Trennung. An der Skulptur unsichtbar, weil eigentlich zweidimensional, sind raffinierte Silikon-Abdrücke in Mikronen messbar. Topographisch gesprochen, ist der damit beschriebene Raum weder positiv noch negativ, das heisst beides. Innen und Aussen zugleich, Objekt und Abguss, Behälter und Inhalt, gleicht er der endlos-einseitigen Oberfläche eines Möbius-Bandes. Zweifel kommen auf, dass innen wirklich innen ist und aussen wirklich aussen, und so droht der metaphorische Raum des Abdrucks nicht nur die alten euklidischen Gewissheiten der relationalen Geometrie über den Haufen zu werfen, sondern auch unser davon geprägtes eigenes Körpergefühl. Elaine Scarry formuliert das so: «Der Austausch von Innen- und Aussenflächen erfordert nicht die tatsächliche Umkehrung von Körperflächen, sondern die Umwandlung des ursprünglich Inneren und Privaten in etwas Äusseres und Teilbares und umgekehrt die Zurücknahme des jetzt Äusseren und Teilbaren in die intime Abgeschlossenheit des individuellen Bewusstseins.»[1] Bei der Skulptur folgen alle Gussvorgänge jenem Wechselspiel, das Scarry in bezug auf den Körper beschreibt. Aus einem undenkbaren Raum nach aussen gekehrt, produziert die gegossene Form ein Bündel von Grenzbedingungen – von Grenzen, die, gleichviel ob sie innerhalb des Körpers oder in dem Raum, der ihn umgibt, aufs neue überwunden werden, ihren Ursprung in der Gleichzeitigkeit von Kontakt und Trennung beim Ablösen verraten.

Rachel Whitereads Abgüsse von häuslichen und architektonischen Hohlräumen, Abdrücke von plastischen Oberflächen und festen Objekten, bergen ebendiese Spannungen in sich und aktivieren zugleich den synaptischen Raum zwischen Objekt und Welt. Sie verzichtet auf jenen Vermittlungsprozess, der typisch ist für den Guss der «verlorenen Form» und rückt statt dessen das Eins-zu-eins-Verhältnis von Abguss und Original in den Vordergrund, indem sie die Negativform selbst als Objekt präsentiert. Auch die Materialien legen eine solche Umkehrung nahe. Wachs, der bei der «verlorenen Form» später nicht

mehr gebraucht wird und normalerweise durch dauerhaftere und wertvollere Materialien ersetzt wird, ist hier ein eigenständiges Medium. Gips, Beton, Gummi und Polyesterharz – Materialien, die man eher mit der Herstellung der Gussform als mit dem Abguss selbst in Verbindung bringt – beschreiben hier unmittelbar den abwesenden Gegenstand, nach dem sie geformt sind. Jenen Vorgang, der normalerweise mehrere Stadien durchläuft, unterbricht Whiteread und tauscht damit die buchstäbliche Präsenz der Reproduktion gegen eine konzeptuelle und räumlich-ambivalente Präsenz der Deduktion ein. Der in der Gussform angelegte Wandel – vom Negativ-Raum zur Positiv-Form – wird nicht vollzogen; statt dessen sind wir aufgefordert, aus der Abwesenheit Präsenz zu konstruieren, aus dem Hohlraum einen Körper. Gebannt vom Zauber der fehlenden Dimension, formen wir auf begrifflicher Ebene das Objekt im Nicht-Raum der Vorstellung. («Das Innen fest zu machen und das Aussen weit», sagt Bachelard, «das scheint mir das erste Problem einer Anthologie der Vorstellungskraft zu sein.»[2]) Denn der Raum, mit dem wir es zu tun haben, ist ein undenkbarer Raum, betrachtet aus einer uneinnehmbaren Position: der Raum zwischen Gegenstand und Abguss, der Raum der Auslösung.

Die Verleugnung der räumlichen und letztendlich auch psychologischen Komplexität von Skulpturen macht die scheinbar alltägliche Thematik und Einfachheit der Form aus. CLOSET (1988) präsentiert sich als monolithischer Minimalismus. Sperrig und irgendwie bedrohlich, beschreibt das Stück den Innenraum eines Kleiderschranks als ausgefüllten Hohlraum, von dem die äussere Hülle entfernt wurde. Die Oberfläche des Schrankes ist – entsprechend der Türkonstruktion – in vier asymmetrisch-vertikale Relief-Flächen unterteilt; im Abdruck erkennt man die Spur von fünf Regalbrettern. Vordergründig scheint das Stück eine Diskussion innerhalb des formalen Vokabulars des Minimalismus zu führen. Ähnlich wie Judds Plexi- und Stahlboxen aus der Mitte der 60er Jahre spielt CLOSET Volumen (die horizontalen Bretter) gegen Form (die Relief-Abdrücke) aus, während das Ganze als einheitliche Gestalt erhalten bleibt. Spätere Arbeiten, die dazu neigten, jene formalen Fragen, die sich aus der Verkörperung des Objekts im Guss ergaben – ein Element nicht nur in CLOSET (1988), sondern auch in YELLOW LEAF, FORT, LEDGER und FLAP (alle 1989) sowie notwendige Bedingung beim Guss von HOUSE (1993/94) –, auszuklammern oder zu umgehen, haben dennoch ihr minimalistisches Erscheinungsbild beibehalten, zugleich aber ein anderes Ziel verfolgt. Whitereads resonante Hohlräume ersetzen die Phänomenologie der Absenz durch die der Präsenz und aktivieren nicht nur den (minimalistischen) Raum der Objekt-Beziehungen, sondern auch den der Erinnerung.

Jene figürlichen Anspielungen, die die minimalistische Arbeit in die Gegenwart des Betrachters verlagert, werden hier in den Gegenstand der Betrachtung zurückverlegt: der mnemonische Körper ist häuslicher Architektur einbeschrieben. «Ich verwende Möbel als Metapher für Menschen», sagt Whiteread.[3] Doch als Metapher sind sie auch Erweiterung. Etymologisch stammt das Wort «Möbel» von «funir», was soviel heisst wie «fördern» oder «befördern»; es ist eine Prothese für den Körper, die in ihrem Fehlen nicht nur eine Stellung oder Haltung festlegt, sondern eine innere Struktur, exakt die Form der Knochenstellung. Als wollten sie genau darauf verweisen, treiben Whitereads Abgüsse von Waschbecken, Badewannen und Matratzen ein poetisches Spiel mit der Introversion und Extroversion des jeweiligen Körpers. Als Körper sind sie sowohl weich als auch hart, sowohl Gips wie Gummi. Whiteread weidet das Haus aus und führt jene unmateriellen Innen- und Nicht-Räume vor, die normalerweise hinter der konzeptuellen und architektonischen Rigidität des Rahmens verborgen bleiben. Labile Gefühls-Räume, gesättigt mit Erinnerung, Körper-Flüssigkeiten und fliessendem Begehren, prallen gegen harte Wände. Innen- und Aussen-Architekturen geraten durcheinander, sind vertauscht. «Mein Körper ist überall», sagt Sartre, «die Bombe, die mein Haus zerstört, zerstört insofern auch meinen Körper, als mein Haus bereits ein Zeichen meines Körpers war.»[4]

Drei Gipsabgüsse von der Unterseite gusseiserner Badewannen aus viktorianischer Zeit (ETHER, VALLEY und UNTITLED, alle 1990) beschwören die Form eines ruhenden oder toten Körpers. Die innere Email-Schicht, die einst als dünne Haut das Badewas-

RACHEL WHITEREAD, SLAB (PLUG), 1994, rubber, 8 x 30 x 79" /
PLATTE (STÖPSEL), Gummi, 20 x 76 x 200 cm.

ser hielt, wirkt hier ausgelaugt und porös. Im unteren Teil der Skulpturen befinden sich Abflusslöcher. Sie sind beide in einer Höhe angebracht, dass sie einen normalen Gebrauch von vornherein ausschliessen. Den Zugang zum Inneren von UNTITLED verwehrt eine Glasscheibe, die an den Heiss- und Kaltwasserhähnen durchbohrt ist. Diese Negativ-Räume sind eine Art Monument des nicht vorhandenen Körpers in seinen Reinigungs- und Todes-Ritualen, und so wurden sie denn auch immer wieder als Särge oder Gräber beschrieben. Doch die Todes-Assoziation geht über die einfachen Anspielungen auf den Leichnam hinaus, Anspielungen, die in SLAB (PLUG) (1994) erst richtig zum Tragen kommen. Vielmehr wird auch die irritierende Nähe von Tod und Leben deutlich, wie sie in der sterblich-labilen Balance des Fleisches angelegt ist. VALLEY verzweigt den nicht vorhandenen Körper in ein häusliches System aus Arterien und Venen, das dem seinen ähnlich, ja in der Tat verbunden ist. Die architektonische Hülle, die das Leben schützend umgibt, birgt zugleich die Vorahnung des Todes. Die Ausdünstungen des Körpers im Tod, Haut, Schleim, Fäkalien, Haare und Zehennägel sind allgegenwärtig, eingefangen im Knie-Rohr unter der Badewanne, oder sie zirkulieren in grossen Rohren und Leitungen um uns herum, die in Wänden verborgen oder auf Bodendielen verlegt sind. (Es nimmt keineswegs wunder, dass Whiteread bei UNTITLED [FLOOR] von 1992 einerseits an den Masturbationsraum in Acconcis SEEDBED denkt und andererseits an den beispielsweise von Carl Andre vertretenen Formalismus.) Bezeichnenderweise wird in J. G. Ballards Roman *High-Rise* der Pulsschlag des monolithischen Gebäudes – zentrale Metapher für den Körper der Gesellschaft und seine Verzweigungen – durch die inneren Kanäle geleitet, jene geheimen Räume seines Blutkreislaufs. Tratsch, eine Atmosphäre von Feindseligkeit und Konfrontation streicht wie die Legionärskrankheit durch die Aufzugschächte und Leitungen der Klimaanlagen. Wie auch beim menschlichen Körper ist die Fähigkeit des Hauses, den eigenen Müll auszustossen und loszuwerden, ein Zeichen für seine Intaktheit.

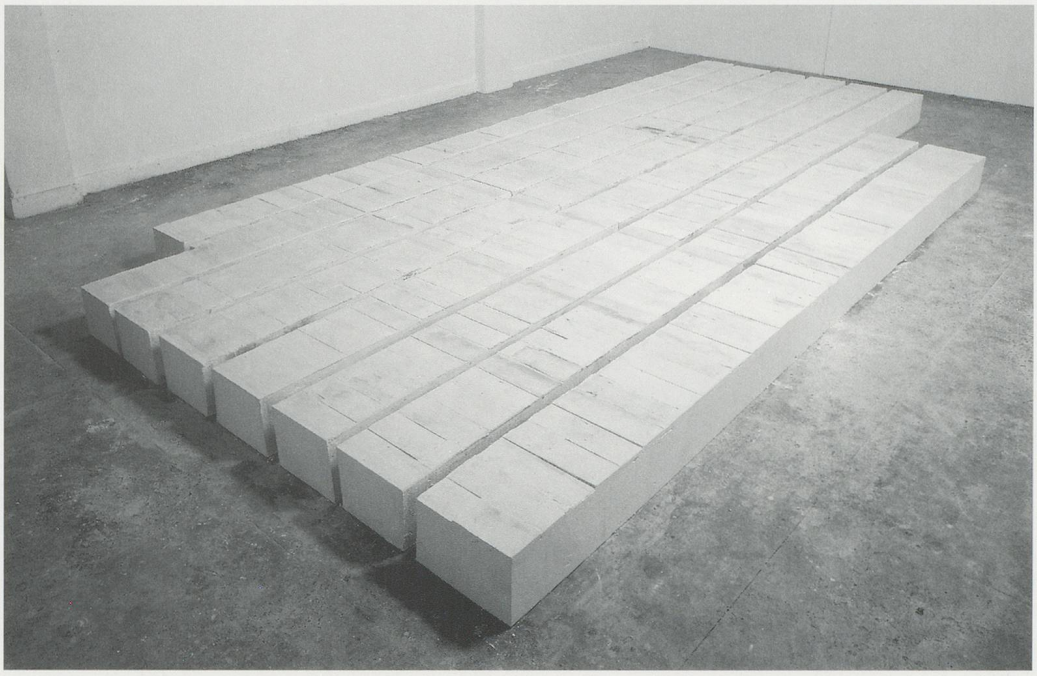
Ähnlich wie bei Ballard suggeriert Whitereads Archäologie der Gegenwart psychische Landschaften, formal gefasst in Raum und Zeit. Die Leitmotive der psychologischen Eingeschlossenheit – Aufzug, Hochhaus und Autobahn – werden in den Alltäglichkeiten von Nicht-so-gross-Britannien aufgespürt. GHOST, ein Abguss vom Inneren eines kleinen Raums im Londoner Highgate, vergrössert in seinen Umkehrungen jene Bedingungen, die Komfort und Einengung innerhalb der immer enger werdenden städtischen Raum-Ökonomie untrennbar miteinander verbinden. Türen und Fenster, «grobe Versionen der Sinne» in jenem Raum, den Scarry zugleich als «Vergrösserung des Körpers» und «Verkleinerung der Welt»[5] beschreibt, sind hier nichts anderes als blosse und doch geheimnisvolle Projektionen eines

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED, (AMBER SLAB), 1991, rubber and high-density foam, 81 x 31 x 4½" / OHNE TITEL (BERNSTEIN-PLATTE), Gummi und hochdichter Schaumstoff, 206 x 79 x 11 cm.

Gipsabgusses. Die Aufforderung einzutreten ist ins Gegenteil verkehrt, das Haus selbst ein Phantasie-Raum, der sich der Aussenwelt verwehrt. Mehr Bunker als Behausung, ist er zum Speicher oder Behälter für Phantasien von geschützter Intimität geworden. GHOST ist ein Monument für alles, was preisgegeben wurde und verlorenging im Streben, die Verantwortlichkeit des Wohlfahrtsstaats für die Existenzgrundlage zu verleugnen. Und wie HOUSE, das allein in einer Strasse in Bow stand, gleich einem einsamen Zahn, der darauf wartet, aus einem Kaugummi gezogen zu werden, in dem die Abdrücke der vorher schon gezogenen Zähne noch zu sehen sind, gemahnte dieses Stück an sträflich vernachlässigte Erinnerung und den Übergang von der Alltäglichkeit zur Feindseligkeit. Beide Strukturen scheinen die Flüchtigkeit des Innenlebens zu signalisieren, die Flucht von der Ausgesetztheit der Gegenwart in die Schlupfwinkel, Ritzen und geheimen Orte der Vergangenheit – Häfen unterdrückter Träume von Sex und Tod.

Diese Träume, die die kollektive Psyche des 19. Jahrhunderts ebenso prägten wie die unserer heutigen Zeit, sind hier auf fast archäologische Weise ans Licht geholt. «Was früher einmal Pompeji war, kam nun in ganz anderer – doch nicht in lebendiger – Form daher; vielmehr schien es nun vollständig versteinert in totengleicher Starre. Doch daraus erhob sich ein Gefühl, als begänne der Tod zu sprechen.»[6] In seinem Aufsatz «Das Unheimliche» von 1919 stellt Freud Jensens berühmten Bericht über die Entdeckung, dass die Vergangenheit permanent in die Gegenwart hineinwirkt, als räumliche und archäologische Analogie zu den psychoanalytischen Vorgängen dar. Die versunkene Stadt stand für die Aussetzung der Geschichte und die Enthüllung des Unsichtbaren. Für Chateaubriand und spätere Kommentatoren war es bezeichnenderweise der Abdruck einer weiblichen Brust in der Asche, ein makabres Stilleben, das dem Bild des jäh geendeten Lebens in den Ruinen der Gegenwart seinen erotischen Beiklang verlieh. Diese Erotik des archäologischen «Abdrucks» taucht am Ende des 20. Jahrhunderts als Konfrontation nicht zwischen Mensch und Natur, sondern zwischen Mensch und Technik wieder auf. Chateaubriands Fasziniertheit vom Skulptur gewordenen Tod in Pompeji entspricht haargenau der des Protagonisten in J. G. Ballards wegweisendem Roman *Crash*. Die Erotik des Abdrucks ist hier nicht der Vulkanasche aufgedrückt, sondern unmittelbar dem Fleisch – unheilvolles Vorzeichen für die Verbindung von Sex und Technik: «Bei Vaughan löst jeder verunglückte Wagen ein erregtes Zittern aus, in der komplexen Geometrie eines verbeulten Kotflügels, in den überraschenden Varianten zerquetschter Kühlergitter, im grotesken Überhang eines Armaturenbretts, das von der Lenkstange aufgespiesst wird, als handelte es sich um eine technisch-exakte Form von Maschinen-Fellatio. Die Intimität von Raum und Zeit eines einzelnen Menschen ist für immer erstarrt in diesem Netz aus Chromleisten und geborstenem Glas.»[7] An der Verbindungsstelle der Materialien – jener Kollision von Oberflächen, bei der Organisches auf Anorganisches trifft, Flüssiges auf Festes, das weiche Innere auf die harte Aussenschale – liegt der Ort des Festhaltens, der zum Fossil erstarrte Augenblick, in dem die fliessende Geometrie des im Fluss befindlichen Begehrens vorübergehend in der angehaltenen Zeit eingefangen ist.

Nähert man sich den psychologischen Grenzen von Whitereads gegossenen Objekten, so signalisiert eine ähnlich nekrophile Erotik den ihnen innewohnenden Tod. Ursprünglich diente der Abguss, ähnlich wie die Photographie, der Beschwörung der Vergangenheit, dem Andenken eines Toten; und so gab die anfängliche Photographie in zwei Dimensionen wieder, was die Totenmaske plastisch dargestellt hatte. Beide konservierten sie die Erinnerung an die Vergangenheit in chemischen Rückständen, als Spur von Licht oder Materie in einem anderen Material. Der Augenblick der Ablösung ist – wie das Auslösen beim Photographieren – die Ablösung von Zeit und In-der-Welt-Sein, der Augenblick, in dem die Realität von sich selbst erlöst wird. Fossile Spur im Mineral, wird Abguss wie Photo zum sicheren Hinweis, dass die Ablösung stattgefunden hat. In beiden Fällen haben wir es mit einer – wie Roland Barthes es nennt – «Überlagerung von Realität und Vergangenheit» zu tun, aus der der Betrachter nahezu ausgeschlossen ist. Nur wer der Spur der Erinnerung folgt, kann die fehlende Dimension rekonstruieren, denn «das



RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (FLOOR), 1992, plaster, 9½ x 110¼ x 245" / OHNE TITEL (BODEN), Gips, 24 x 280 x 622 cm.

Leben eines Menschen, der einige Zeit vor uns existiert hat, umschliesst in seiner Einmaligkeit eben jene Spannung der Geschichte, ihre Abgeschlossenheit. Geschichte ist hysterisch: es gibt sie nur, wenn wir uns ihr zuwenden, wenn wir sie betrachten, und um sie betrachten zu können, müssen wir von ihr ausgeschlossen sein.»[8] Für Barthes – ein Gallier und bis ins letzte bourgeois – kommt die Meditation über die Photographie von seiner toten Mutter nicht im Bild selbst zur Ruhe, sondern in der Rückerinnerung: das Photo weckt in ihm die Erinnerung an ihren knittrig-weichen Chinakrepp und den Geruch von Reispulver. Für Whiteread, eine Veteranin aus dem Grossbritannien Margret Thatchers, hat die Beschwörung der Vergangenheit einen anderen Beiklang: den stechend-muffigen Geruch von Heilsarmee-Kleidern, die Reste von Samen und Urin, die an alten Matratzen haften.

Auch Whitereads gegossene Skulpturen sind hysterisch, denn sie verkörpern die «Spannung der Geschichte». Es handelt sich um eine Hysterie, die sich als Ausgeschlossenheit im undenkbaren Raum volumetrischer Dyslexie manifestiert, in der Weigerung der Skulpturen, im räumlichen Diskurs jener Welt zu sprechen, die uns umgibt. Die Abgeschlossenheit, die diesen Werken eigen ist, in der Art ihrer Herstellung ebenso wie in der Art ihrer Reflexion auf die Vergangenheit, gehört zu jener seltsamen Kluft in der Erfahrung, jenem Raum zwischen Leben und Tod, im psychologischen wie im skulpturalen Sinn, zum Augenblick des Lösens.

(Übersetzung: Nansen)

1) Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World,* London 1985, S. 284.
2) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space,* Boston 1994, S. 215.
3) Zitiert in Jan Debbaut und Selma Klein Essink, *Rachel Whiteread,* Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992–93, S. 3.
4) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness,* New York: New York Philosophical Library, 1956, S. 325.
5) Scarry, S. 38.
6) Wilhelm Jensen, *Gradiva: A Pompeiian Fancy* (1903), trans. Helen M. Downey, zitiert in Sigmund Freud, *Delusion and Dream,* ed. Philip Reiff, Boston 1956, S. 175–176.
7) J. G. Ballard, *Crash,* New York 1985, S. 12.
8) Roland Barthes, *Camera Lucida,* Übersetzung: Richard Howard, London 1984, S. 65.

Whiteread's GHOST

TREVOR FAIRBROTHER

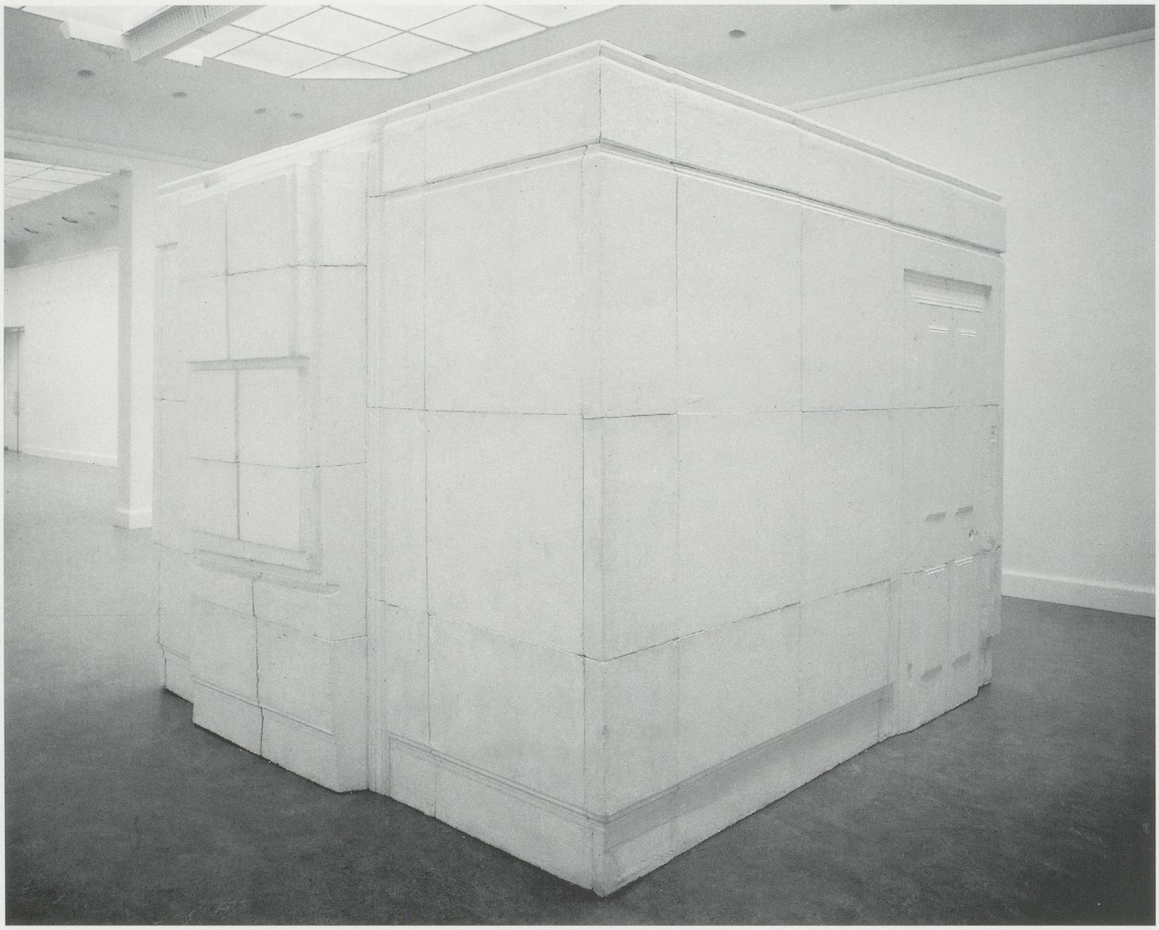
In her early casts Rachel Whiteread gave solid form to intangible, unremarked places to elicit childhood memories, for example, the spaces beneath tables or beds, and the interior cavities of wardrobes and hot-water bottles. She often used plaster, a "low" material that is more commonly associated today with medicine and archeology than finished works of art. Critics agreed that these enigmatic cast forms hinted at things unknown within the landscape of human domesticity. Whiteread's first architectural project, GHOST (1990), marked an ambitious development in her work, for it shifted attention from individual household items to the larger unit of a domestic room. She wanted to visualize the envelope constituted by four walls, "mummifying," as she remarked, the air within.[1] Whiteread worked in an abandoned building at 486 Archway Road, North London, a modest row house, typical of the city's vast spread of late Victorian middle- and working-class dwellings. She did the casting in a parlor, a room she had stripped down to its bare architectural decor. After gridding each wall into units that could be easily cast, she made a multi-partite plaster mold, proceeding with one unit at a time. Since the plaster blocks are only about five inches thick, Whiteread did not damage the walls or the room when she removed the sections. But this is probably a minor point since the whole building was derelict, corpse-like, and slated to disappear in the process of urban change.

TREVOR FAIRBROTHER works at the Museum of Fine Arts, Boston, where he is Beal Curator of Contemporary Art.

RACHEL WHITEREAD, GHOST, 1990, plaster on steel frame, 106¼ x 125⅝ x 143¾" / GEIST, Gips auf Stahlgerüst, 270 x 318 x 365 cm.

When the units of GHOST are reassembled in the gallery in their original configuration they make what appears to be a solid, freestanding monument with no means of physical entry. The sculpture confronts the viewer with a disorienting inversion of a room, for the facade it presents was molded from the inner lining of a room. The exterior of GHOST bears the negative imprints of a door, a window, a fireplace, and various decorative moldings; there are also more subtle traces left by the embossed texture of wallpaper and specks of soot and ash transferred from the hearth. The piece does not hide the fact that it is hollow and open at the top, for cracks between the plaster blocks allow glimpses of the interior space containing the metal armature that stabilizes the walls.

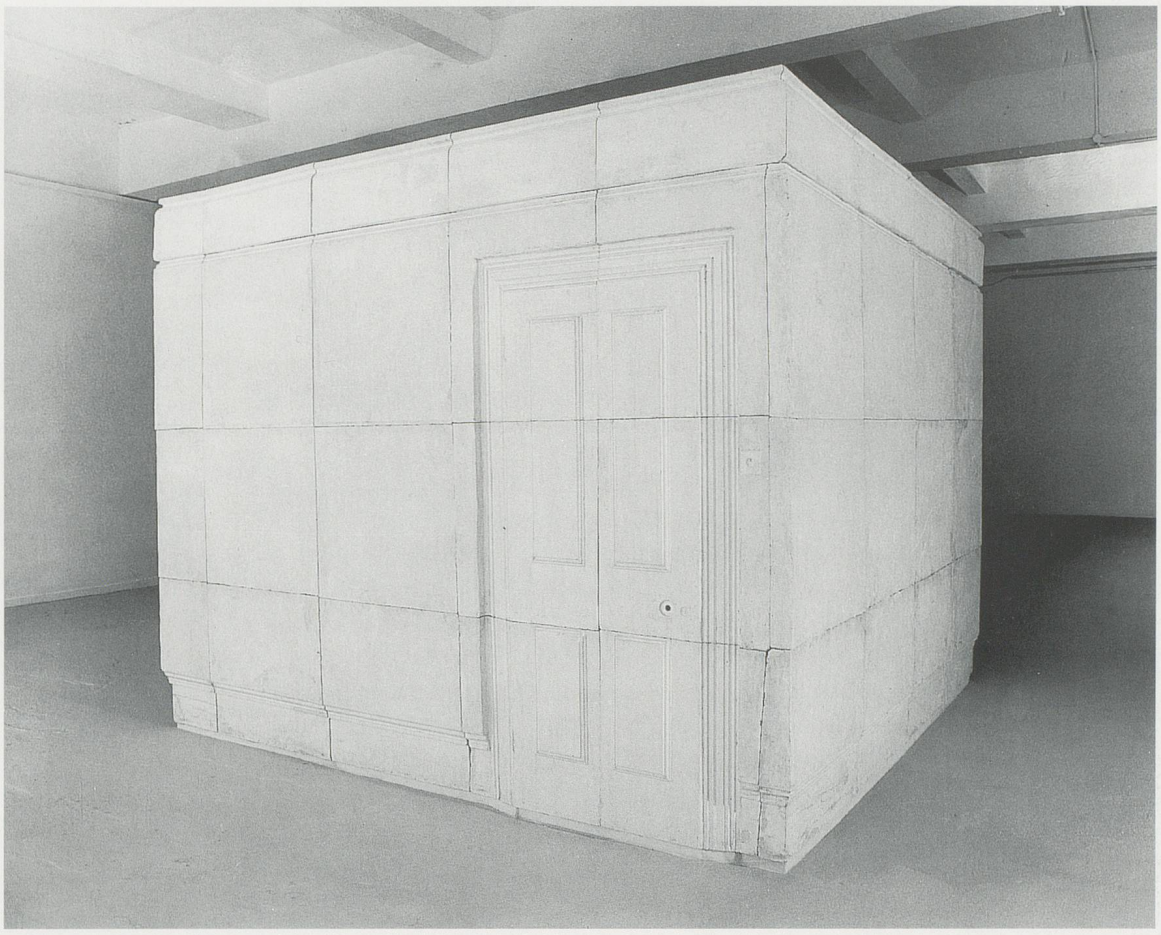
This sculpture is aptly titled: It is the abstracted and disembodied spirit of something dead, a pale, ethereal apparition. It fuses contradictory sensations and associations, and unsettles the viewer by reversing notions of positive and negative. For example, from close quarters I found it difficult to be certain whether I was looking at a cast replica of a door (no) or a molded imprint taken from the surface of a door (yes). GHOST summons up the peculiar feeling of looking at, as if for the first time, what was assumed to be known. It elicits opposing emotional responses, inducing viewers to vacillate between comforting and sinister thoughts. To the nostalgic it suggests the bare trimmings of a cozy, old-fashioned room, and serves as a screen onto which to project memories of old domestic rituals. Alternatively, and more bleakly, GHOST may appear oppressive, airless, dingy, and macabre. Viewed in a large open space it is easily taken for a Victorian mausoleum. There is cruel



Double page / Doppelseite:
RACHEL WHITEREAD, GHOST, 1990, plaster on steel frame, 106¼ x 125⅛ x 143¾" / GEIST, Gips auf Stahlgerüst, 270 x 318 x 365 cm.

irony in the fact that the remains of a wealthy individual might spend "eternity" in the same amount of space as the Archway parlor where generations of poorer folk passed their lives. On the other hand, GHOST itself demands to be housed within the institutional shelter of a gallery or museum, for despite its fortress-like stance, it is a fragile work of art. Although it speaks another language, this piece claims kinship with the relics of ancient temples and the cosmetically enhanced "period rooms" that live in the museological limbo. Whiteread's piece also has a rapport with the architectural plaster casts that were educational mainstays in nineteenth-century museums; but they were made in the most straightforward sense as records and replicas, whereas GHOST seeks to move and transform viewers in unpredictable ways.

Whiteread grew up in London in a house similar to the one that was the site for GHOST. She worked for a while on the grounds crew at Highgate Cemetery, where she was fascinated by the graves and crypts in disrepair. "Although I didn't want to look, I was curious. Peeling through the cracks was, and remains, so compelling."[2)] It is logical to make a biographical and/or London-based reading of GHOST, for Victorian cemeteries and derelict Victorian buildings abound in the neighborhood. Whiteread herself acknowledges that her work is informed in some way by the social deprivations initiated in the 1980s by the Thatcher government. Nonetheless, the artist resists old,



worn-out things and details that might encourage a blatantly sentimental or narrative response from viewers. GHOST, however, cannot avoid this kind of responsex despite its abstract, monochromatic formal aspect. The local and personal inflections of GHOST may explain why the artist later felt the need to make a similar piece representing a fictitious, newer-looking, and even more generically anonymous space: ROOM (1993) was cast from elements assembled in her studio during a residency in Berlin.

When GHOST was on view at the Museum of Modern Art in New York in 1994, I overheard visitors speculating that it was a cast replica of a mausoleum in New Orleans. It seemed appropriate that recollections of a country's famous cemeteries would crowd first impressions of this piece; presumably, many people from France would think of *Père Lachaise.* GHOST is a site that can flood us with thoughts about lives as they are lived, places that shelter lives, and places that are intended to memorialize the dead. It is remarkable that Whiteread unleashed such a wealth of visual experience and feeling through the simple yet arduous task of making a plaster mold of a small room.

1) Whiteread quoted by Beryl Wright, in *Options 46: Rachel Whiteread,* Chicago: Museum of Contemporary Art, 1993, p. 3.
2) Whiteread quoted by Iwona Blazwick, in *Rachel Whiteread,* Eindhoven: Van Abbemuseum, 1992, p. 10.

Whitereads GEIST

TREVOR FAIRBROTHER

Mit ihren frühen Guss-Plastiken verlieh Rachel Whiteread körperlosen, unbemerkten Orten eine feste Form; diese Orte konnten Kindheitserinnerungen wecken, an Räume zwischen Tischen oder Betten beispielsweise, an das Innere von Kleiderschränken und Wärmflaschen. Oft verwendete sie dabei Gips, ein «minderwertiges» Material, das man heute eher mit Medizin und Archäologie denn mit einem fertigen Kunstwerk in Verbindung bringt. Die Kritiker waren sich darin einig, dass diese rätselhaften Guss-Formen auf Dinge verweisen, die in unserem häuslichen Leben eher unbekannt sind. Whitereads erstes Architektur-Projekt mit dem Titel GHOST (1990) markierte einen entscheidenden Schritt in ihrer Arbeit, weil sich der Blick nun vom individuellen Haushalt auf die häusliche Umgebung im weiteren Sinn verlagerte. Sie wollte jene Hülle aus vier Wänden sichtbar machen, die – wie sie sagt – die Luft darin «mumifiziert».[1] Whiteread arbeitete mit einem leerstehenden Haus in 486 Archway Road, Nord-London, einem bescheidenen Reihenhaus, das typisch ist für ein Stadtbild mit vielen viktorianischen Mittel- und Arbeiterklasse-Häusern. Den Abguss nahm sie vom Wohnzimmer, einem Raum, den sie bis auf die reine architektonische Form entkleidet hatte. Nachdem jede Wand in Einheiten aufgeteilt war, von denen sich leicht ein Abguss herstellen liess, fertigte sie eine mehrteilige Gipsform an und goss eine Einheit nach der anderen ab. Da die Gipsblöcke nur etwa dreizehn Zentimeter dick sind, brauchte Whiteread die Wände bzw. den Raum beim Abnehmen der einzelnen Teile nicht zu zerstören. Das spielte aber wohl keine grosse Rolle, weil das Haus fast geisterhaft verlassen dastand und im Rahmen des urbanen Wandlungsprozesses ohnehin verschwinden sollte.

Wenn die Einzelteile von GHOST in der Galerie zu ihrer ursprünglichen Form zusammengesetzt sind, wirken sie wie ein solides, freistehendes Monument, zu dem es keinen realen Zutritt gibt. Die Skulptur konfrontiert den Betrachter mit einer irritierenden Raum-Umkehrung; denn sie präsentiert eine Fassade, die vom Inneren eines Raums abgegossen wurde. Die Aussenseite von GHOST weist die Negativ-Abdrücke von einer Tür, einem Fenster, einem Kamin und zahlreichen Dekorationen auf. Darüber hinaus entdecken wir feinere Spuren, eingeprägt von Tapeten sowie Russ- und Asche-Partikeln aus dem Kamin. Das Stück verbirgt nicht, dass es hohl ist; Spalten zwischen den Gipsblöcken geben den Blick auf das Innere frei, wo ein Metallgerüst die Wände stabilisiert.

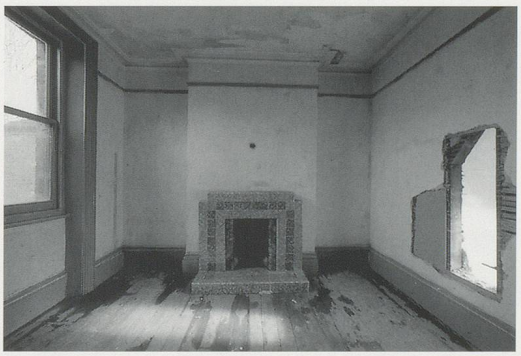
Der Titel der Skulptur trifft den Nagel auf den Kopf: es ist der abstrakte und entkörperte Geist von etwas Totem, eine fahle, geisterhafte Erscheinung. Es verbindet widersprüchliche Gefühle und Assoziationen miteinander und irritiert den Betrachter durch die Umkehrung von Positiv und Negativ. Wenn ich nah davor stand, war ich mir zum Beispiel nicht sicher, ob ich es mit der gegossenen

---

TREVOR FAIRBROTHER arbeitet am Museum of Fine Arts in Boston als Kurator für zeitgenössische Kunst.

Replik einer Tür zu tun hatte (nein) oder mit einem Oberflächen-Abguss von der Tür (ja). GHOST provoziert das eigenartige Gefühl, etwas, das man zu kennen glaubte, zum ersten Mal zu sehen. Es weckt widersprüchliche emotionale Reaktionen, indem es den Betrachter zwischen angenehmen und düsteren Gedanken hin und her pendeln lässt. Geradezu nostalgisch beschwört es die schlichten Elemente eines heimeligen, altmodischen Zimmers und bietet eine Projektionsfläche für die Erinnerung an alte häusliche Rituale. Man kann GHOST aber auch in einem weniger freundlichen Licht sehen: bedrückend, düster, schäbig und makaber. Wie es da so allein auf weiter Flur steht, kann man es fälschlicherweise auch für ein viktorianisches Mausoleum halten. Eine grausame Ironie liegt in der Tatsache, dass die sterblichen Überreste eines einzigen Reichen auf ebensoviel Raum in die «Ewigkeit» eingehen wie das Wohnzimmer, in dem ganze Generationen ärmerer Leute ihr Leben fristeten. Andererseits verlangt das Werk selbst, im institutionellen Schutzraum einer Galerie oder eines Museums untergebracht zu werden, weil es trotz seines festunghaften Aussehens ein fragiles Kunstwerk ist. Auch wenn dieses Stück eine andere Sprache spricht, weist es doch eine gewisse Verwandtschaft mit den Überresten antiker Tempel auf sowie mit den kosmetisch aufbereiteten «historischen Räumen», die in der musealen Vorhölle existieren. Whitereads Arbeit hat darüber hinaus auch einen Bezug zu den architektonischen Gipsabgüssen, die in den Museen des 19. Jahrhunderts die pädagogischen Grundpfeiler bildeten. Diese waren jedoch als eindeutige Darstellung bzw. Replik gedacht, während GHOST die Betrachter auf unbekannte Pfade lockt.

Whiteread wuchs in einem Londoner Haus auf, das dem für GHOST verwendeten sehr ähnlich war. Sie arbeitete eine Zeitlang auf dem Highgate-Friedhof und war dort von den verfallenen Gräbern und Grabkammern fasziniert. «Ich wollte eigentlich gar nicht hinsehen, aber trotzdem war ich neugierig. Ich musste – und muss – einfach durch die Ritzen gucken.»[2] Es bietet sich an, GHOST in biographischem Licht und/oder in bezug auf London zu sehen, denn viktorianische Friedhöfe und leerstehende viktorianische Häuser gibt es dort im Überfluss. Whiteread selbst gibt zu, dass ihre Arbeit in gewisser Weise vom Sozialabbau geprägt ist, den die Thatcher-Regierung in den 80er Jahren betrieb. Dennoch widersteht die Künstlerin der Versuchung, alte, abgedroschene Dinge und Details zu verwenden, die dem Betrachter eine platt-sentimentale oder narrative Sichtweise erlauben würden. Doch kann GHOST – bei aller Abstraktheit und monochromatischen Formalität – diese Sichtweise andererseits auch nicht verhindern. Die lokalen und persönlichen Anklänge in GHOST mögen erklären, warum die Künstlerin es später für nötig hielt, ein ähnliches Stück mit einem fiktiven, neuartigeren und insgesamt auch anonymeren Raum herzustellen: ROOM (1993) entstand als Abguss von Elementen, die sie während eines Berlin-Aufenthaltes in ihrem Atelier zusammengetragen hatte. Als GHOST 1994 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde, hörte ich Besucher darüber spekulieren, dass es sich vielleicht um den Abguss eines Mausoleums in New Orleans handeln könnte. Es schien mir naheliegend, dass der erste Eindruck dieses Werks Erinnerungen an bekannte Grabstätten heraufbeschwor; Franzosen dürften wahrscheinlich an *Père Lachaise* denken. GHOST ist ein Ort, der Gedanken an gelebtes Leben aufsteigen lässt, an Räume, die Leben schützen und an Räume zum Gedächtnis an Tote. Bemerkenswert ist, dass Whiteread einen derart reichen Strom von visuellen Erfahrungen und Gefühlen auslöst, durch das simple aber aufwendige Abformen eines kleinen Raumes in Gips. *(Übersetzung: Nansen)*



1) Whiteread zitiert nach Beryl Wright, in *Options 46: Rachel Whiteread,* Chicago, Museum of Contemporary Art, 1993, S. 3.
2) Whiteread zitiert nach Iwona Blazwick, in *Rachel Whiteread,* Van Abbemuseum, Eindhoven 1992, S. 10.

RUDOLF SCHMITZ

DIE GEBREMSTE MONUMENTALITÄT DES UNSICHTBAREN

«Könige fassen Türen nicht an», schreibt Francis Ponge. «Sie kennen dies Glück nicht: sanft oder heftig eine dieser vertrauten Füllungen vor sich her zu schieben, dann sich umzudrehen nach ihr, um sie wieder zurechtzurücken – eine Tür in den Armen zu halten… Das Glück, eins dieser hohen Hindernisse eines Zimmers bei seinem Porzellanknopf am Bauch zu packen; dies unverhoffte Leib-an-Leib, wenn der Schritt einen Takt verhält, das Auge sich öffnet und der ganze Körper sich an seine neue Behausung gewöhnt.»[1)]

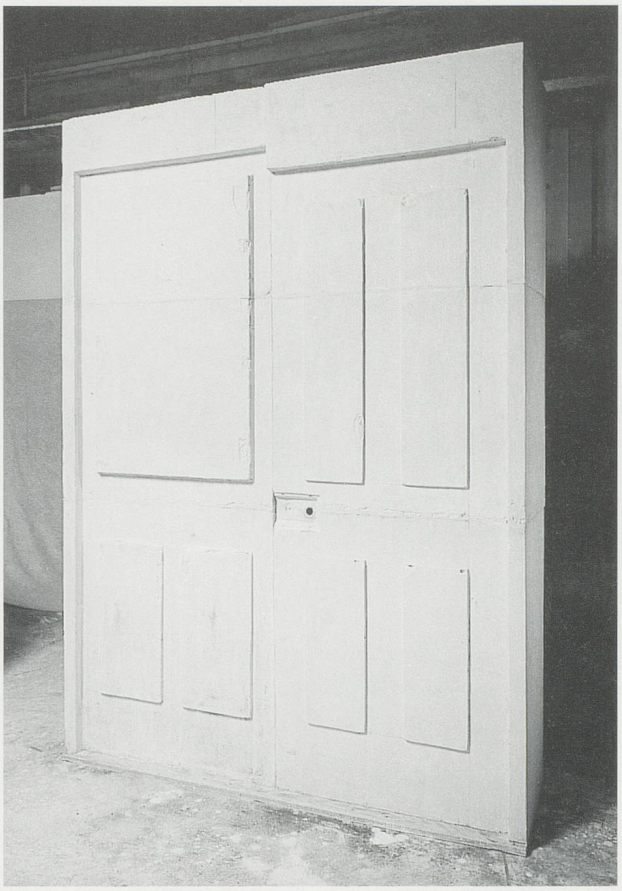
Kennt Rachel Whiteread dieses Glück? Ich bin mir dessen sicher, obwohl es in ihrem Fall nicht die bestimmende Art von Glück ist. Aber was Francis Ponge versuchte – nicht von den Dingen zu schreiben, sondern aus den Dingen heraus, «die Dinge zu schreiben» –, das gelingt ihr auf anderem Terrain. In einer Form, die ebenfalls anthropomorphe Rückstände zu tilgen beschlossen hat. Und so fühlt sich der Betrachter, der durch ihre Ausstellung geht, leicht selbst wie ein Fossil: Abkömmling einer Welt in Bewegung, der Rachel Whitereads honigfarbenen Fliegenfängern auszuweichen versucht. Es sind geronnene Fliegenfänger, die den Blick ins diffuse Innere locken, obwohl ihre äussere Grenze scharfgeschnitten und eindeutig ist.

Rachel Whitereads Skulpturen gestatten diese Möglichkeit des Eindringens. Selbst wenn sie sich als verdichteter Zeit- und Raumkern darstellen. Doch «Kern» ist natürlich nicht der angemessene Ausdruck: es geht nicht um Qualität und Definition, sondern um das Herstellen unterschiedsloser Dichte, entstanden durch gleichmässiges und gleichmütiges Auffüllen. Kein Zweifel allerdings, dass genau darin die künstlerische Haltung sich präzisiert.

Der Vorgang der akkumulierenden Herstellung haftet Whitereads Skulpturen an und wirkt als ständiges Korrektiv und prozessuale Unterfütterung dessen, was die Augen wahrnehmen.

Selbst in ihren wirklich grossen Skulpturen wie ROOM (1993), die in der Kunsthalle Basel im grossen Saal gezeigt wurde und die Abformung eines archetypischen Raumes ist, den die Künstlerin während ihres Berlin-Aufenthaltes eigens konstruiert hatte, gibt es so etwas wie gebremste Monumentalität. Das liegt an den Schnitten, die durchs Gipsmaterial gehen. Sie verbreiten kolonialistische Aura und erinnern an die ägyptischen Götterbilder in Abu Simbel, die man zersägt hat, um sie an sicherer Stelle wieder aufzubauen. Und das macht das Ganze – bei aller Lakonie – zu einem Bauklötz-

RUDOLF SCHMITZ ist freiberuflicher Kunstkritiker. Er lebt in Frankfurt.



RACHEL WHITEREAD,
FALSE DOOR (BACK), 1991,
plaster, 84½ x 60 x 16" /
FALSCHE TÜR (RÜCKSEITE)
Gips, 215 x 152 x 41 cm.
(PHOTO: EDWARD WOODMAN)

chenspiel, bei dem auch andere, «falsche» Kombinationen möglich sind.

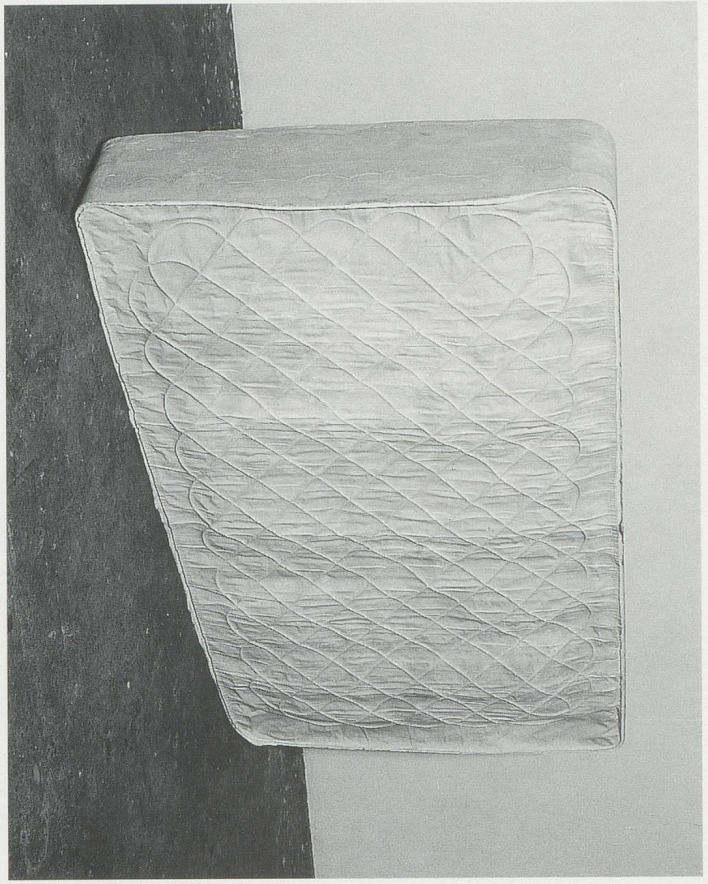
In Richtung dieser falschen Kombinationen – also zur eigentlichen Kombinatorik – scheint es bei Rachel Whitereads jüngsten Arbeiten zu gehen. TABLE AND CHAIR in Polyesterharz bzw. Gummi und Polystyrol lassen an die Schleifspuren der Dinge, an Nachbilder von Bewegung denken, wie sie sich in einer geblendeten Videokamera abzeichnen. Dass Whitereads Werk irgend etwas mit Blendung zu tun hat, ist unabweisbar. Es handelt sich um eine Art von Blendung, die im Gegenzug und als Kompensation eine ungeheure Steigerung des Haptischen mit sich bringt. Das Unsichtbare eines Raums, in dem man sich befindet, wird ganz und gar abgeformt, so dass man es betasten kann. Offensichtlich also gibt es das Bedürfnis und die Möglichkeit, diesem Raum, der uns als Fluidum umgibt, zu entwischen. Und weil man diesem Raum so existentiell verhaftet war, ist das Triumphgefühl angesichts einer solchen formalen Lösung so gross.

Rachel Whiteread reagiert mit zeitgenössischer Strategie auf einen klassischen Wunschtraum: in einer «grossen» Form die Fülle zu bewältigen. Zeitgenössisch ist daran, dass die Verwirklichung dieses Traums mit Ereignisnivellierung verbunden ist. Vorkommnisse, Bewegungen, Emotionen, Biographien, die man unwillkürlich mit den von ihr ausgewählten Räumen, Behältern, architektonischen Fragmenten verbindet, sind aufgesaugt in einem homogenisierenden Abformungsverfahren. Es scheint bei Rachel Whiteread Abscheu vor einer gewissen Art von Artikuliertheit zu geben. Als wolle sie zu einem Allgemeinen, zu einer Ursubstanz zurück. Das hat nichts mit Nostalgie zu tun. Ihr Werk erscheint pauschalisierend und ist trotzdem in die Zukunft gerichtet. Als wolle Rachel Whiteread, nicht ohne unvermeidbares Mitläufertum, unsere modischen Obsessionen von Räumen, Körpern, Ereignissen, Choreographien, spezifischen Objekten endgültig abwehren.

Aber wenn man so redet, ist immer die Qualität der Differenz zu beachten, die Rachel Whiteread hartnäckig wahrt. Sie geht nicht aus sich heraus, sondern lässt die Dinge zu sich kommen. Sie geht in sich, indem sie «über-geht». Sie bleibt vor Ort und investiert hier in ihre weltumspannenden Unterneh-

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (LILO), 1992, rubber and neoprene, 9 x 47 x 76⅜" / OHNE TITEL (LILO), Gummi und Neopren, 22 x 120 x 194 cm. (PHOTO: PETER COX)

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (FREESTANDING BED), 1991, dental plaster and polystyrene, 41 x 72 x 9" / OHNE TITEL (FREISTEHENDES BETT), zahntechnischer Gips und Polystyrol, 104 x 183 x 23 cm. (PHOTO: ALEX HARTLEY)



mungen. Ihr Kosmos ist kaum auszuschöpfen, selbst wenn sie sich nicht vom Fleck rührt. Die Künstlerin widmet sich unverdrossen dem, was anliegt, und scheut dabei keine Verausgabung.

Für die Abformung eines viktorianischen Arbeiterreihenhauses im Londoner East End, ein Projekt, das in Zusammenarbeit mit den Artangel Trust entstand, beschäftigte Rachel Whiteread ein Team von Ingenieuren und Bauarbeitern. «Wenn das Kunst ist, bin ich Leonardo da Vinci», soll ein Anwohner aus der Nachbarschaft gesagt haben. So viel Aufwand, um Leben und Alltag in Entropie zu überführen. Kein Wunder, dass der Werftarbeiter sich dagegen wie der verkörperte Erfinder von Flugmaschinen vorkam.

Als Bertrand Lavier das Kajütboot *Argo* mit Acrylfarbe bedeckte und die Wirklichkeit eines Schiffes in die Wirklichkeit der Malerei verwandelte, hatte er einen Realitätskern «weggeschafft» und zugleich ins Fundament der Wahrnehmung verwandelt. Und deshalb traf ein Schreiner, der mit *Argo* konfrontiert wurde, den Nagel auf den Kopf, als er bemerkte: «Ich wollte nicht glauben, dass ein Schiff so aussieht.»

Die Dimension von Handgreiflichkeit, die Rachel Whiteread sich zutraut, ist nicht geringer als die von Bertrand Lavier oder Gordon Matta-Clark. Während letzterer in die Häuser eindrang, weil er sie als kompakte zerstörbare Einheit begriff, vollzieht sich der Zugriff bei Rachel Whiteread heimtückischer. Zäh und leise fliessend nämlich, aber nicht minder überwältigend und Tatsachen schaffend. Die Künstlerin präsentiert Abstraktionen, die unmittelbar berühren. Weil lebensweltliche Empathie sich nicht abstellen lässt. Rachel Whiteread bedient sich dieses Reflexes, um ihr plastisches Gemisch porös zu halten. Der Raum wird in seiner Besonderheit darstellbar, gerade weil er von menschlichen Spuren durchzogen und Medium eines Durchgangsgeschehens ist. Da sind tausend Leichen, die in diesen Wannen gewaschen wurden, da hat man selbst auf diesen Matratzen gelegen und ist mit seinen Sprechblasen in einem Eiswürfel gefangen. Und trotzdem interessiert das alles nur am Rande.

Dass es die menschliche Figur nicht braucht, um über den Menschen zu sprechen, ist ein alter Topos unseres Jahrhunderts. Hatte Giacometti noch mittels einer Auszehrung der Körper und Raumdimensionen ein vibrierendes Vorstellungsbild erzeugt, hatte Bruce Nauman noch eine Pseudogeometrisierung von Körperfragmenten vorgeführt und auf diesem Weg die anwesende Abwesenheit des Menschen inszeniert, so vermittelt uns Rachel Whiteread bereits eine Dummie-Erfahrung. Da wird ein grosser imaginärer und zugleich äusserst realer Körper erzeugt, dessen innere Struktur aus Gleichbehandlung besteht und dessen äussere Grenze den Rand unserer Befindlichkeit streift. Den Moment allerdings auch, wo wir aus Nähten platzen und aus Fenstern stürzen.

Hinterhältig ist auch die Haut dieser Skulpturen. Sie schreit nach Berührung, lässt aber Finger oder Hand augenblicklich stocken. Der eindringende Blick stösst auf die Provokation einer allmählich zunehmenden Dichte. – Die Arbeiten aus Gips oder opakem Material verkörpern lediglich das Extrem dieses Prinzips.

Der Prozess des Aufschichtens von Sichtbarkeit schlägt um ins Undurchdringliche. Was aber sichtbar bleibt, ist die Entstehungstiefe dieser Erfahrung. Es scheint so, als möchte Rachel Whiteread den Augapfel herausnehmen und von aussen betrachten. Was dann zu sehen wäre? Keine traurige, aber eine träge Gallerte.

Auch hier soll das letzte Wort Francis Ponge gehören, der aus guten Gründen weniger an einer Geschichte des Auges als vielmehr an einer Geschichte des Kieselsteins interessiert war: «Seit der langsamen Katastrophe des Erkaltens ist die Geschichte dieses Körpers, der mit der Fähigkeit, sich zu erregen, ein für allemal auch jene verloren hat, erneut zu einer einheitlichen Gestalt einzuschmelzen, nur noch die eines steten Zerfalls. Doch in diesem Augenblick tritt etwas anderes ein: kaum ist die Grösse verblichen, beweist das Leben auch schon, dass es nichts mit ihr gemein hat. Sogleich, mit tausend Hilfsmitteln.»[2)]

1) Francis Ponge. *Einführung in den Kieselstein und andere Texte.* Fischer-Verlag. Frankfurt 1986. «Das Vergnügen mit der Tür», S. 53.
2) Ibid, S. 79.

RUDOLF SCHMITZ

THE CURBED MONUMENTALITY OF THE INVISIBLE

"Kings do not touch doors," Francis Ponge writes. "They do not know the joy of giving one of those familiar fillings a gentle or violent shove, then turning around to put it in place again—of holding a door in one's arms... The joy of grabbing the porcelain knob on the belly of one of those tall obstructions to a room; this unexpected body-to-body contact when one takes a measured step, opens one's eyes, and one's entire body adjusts to its new habitat."[1)]

Has Rachel Whiteread felt this joy? Most certainly, although, in her case, it is not a definitive kind of joy. Nonetheless, although her terrain is different, she has succeeded in doing what Francis Ponge tried to do: not to write about things but rather through them, to let them write themselves. The form she has chosen eliminates anthropomorphic residue so that viewers walking through her shows feel slightly fossilized themselves: descendants of a world in movement, trying to sidestep the artist's honey-colored fly catchers, clotted fly catchers that lure the gaze into a diffuse interior despite its clear-cut, sharply delineated contours.

Rachel Whiteread's sculptures permit this kind of entry, even as compressed cores of time and space. "Core" is, of course, not the most suitable word: it is not a question of quality and definition but rather of producing a uniform density of even and indifferent fillings that paradoxically define the artist's attitude with great precision. Whiteread's sculptures incorporate the process of accumulative production, which acts as a constant corrective and processual lining for what the eyes perceive.

RUDOLF SCHMITZ is a freelance art critic living in Frankfurt.

Even her extremely large sculptures like ROOM (1993), a cast of an archetypal room built by the artist during a residency in Berlin, convey a sense of curbed monumentality. This lies in the incisions through the plaster. They transmit a colonialist aura; one is reminded of the Egyptian statues of the gods in Abu Simbel, which were sawed apart for reconstruction on safe, high ground. This lends the whole—despite its terseness—a flavor of playing with building blocks and risking the possibility of other "wrong" combinations.

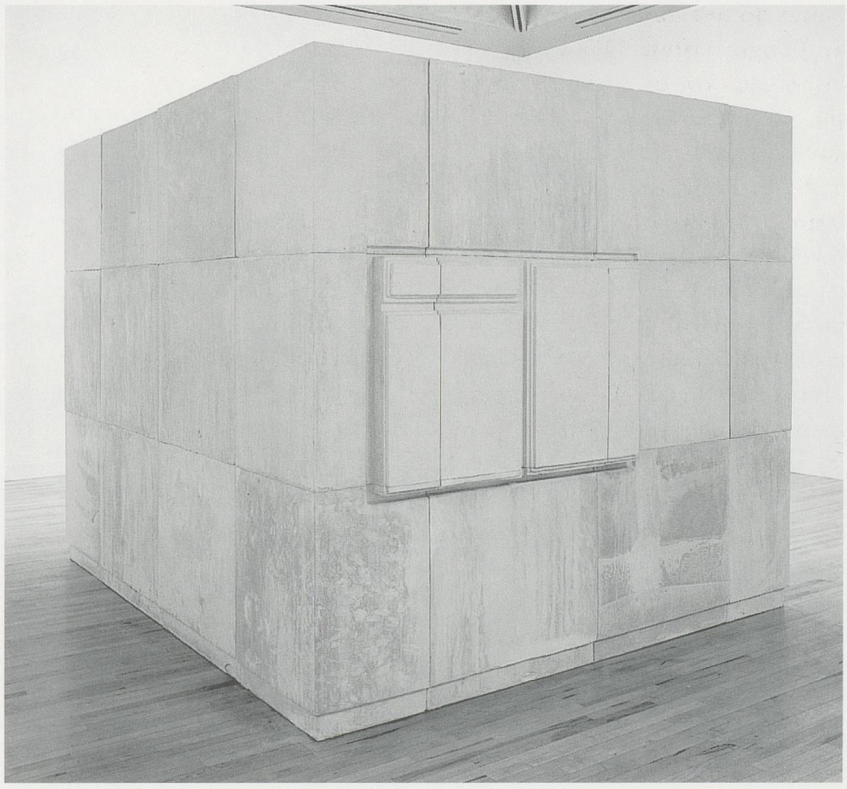
The potential of wrong combinations, or rather, combination as a device, seems to be targeted in Rachel Whiteread's latest works. TABLE AND CHAIR, made of polyester, rubber, and polystyrene, evokes the drag marks, the afterimages of movement, similar to those registered by a video camera in blinding light. That her work has something to do with blinding is indisputable. It is a blinding compensated by an overwhelmingly haptic counterweight. The invisibility of the space in which we find ourselves has been cast in its entirety so that we can touch and feel it. We have not only the need but also the chance to escape this space whose aura envelops us. Our ties to this space are so existential that we wax triumphant in the face of such a formal solution.

Rachel Whiteread applies a contemporary strategy to the classical dream of mastering fullness on a "grand" scale. It is contemporary because the fulfillment of this dream entails a leveling of events. The occurrences, movements, emotions, biographies that we inevitably associate with her selection of spaces, containers, architectural fragments are sucked into a homogenizing mold. It would seem that Whiteread has a distinct aversion to a certain kind of articulation—as if she were seeking a return to the general, to a primal substance. This has nothing to do with nostalgia. Although her work appears to make sweeping statements, it is still future-oriented. It is as if—despite unavoidable concurrence—she were fending

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (ROOM), detail / OHNE TITEL (RAUM), Detail

RACHEL WHITEREAD, GHOST, Detail / GEIST, Detail

RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (ROOM), 1993, plaster, 108¼ x 118 x 137¾" / OHNE TITEL (RAUM), Gips, 275 x 300 x 350 cm. (PHOTO: TATE GALLERY PHOTOGRAPHY DEPARTMENT)



off our fashionable obsessions with spaces, bodies, events, choreographies, specific objects with unmistakable finality.

In the wake of such reflections, we must not underestimate the quality of difference that stubbornly persists in Whiteread's oeuvre. The artist does not reach out; she waits for things to come to her. She withdraws by "drawing in." Her position is stationary, and from there she invests in global enterprises. She stays put to explore her near-inexhaustible universe. The artist goes to infinite lengths in her indefatigable devotion to what is at hand.

To make a cast of a Victorian terrace house in London's East End (a project conceived and carried out in collaboration with Artangel Trust), a team of engineers and construction workers was recruited. "If this is art, then I'm Leonardo da Vinci," a local resident is supposed to have said. Such a great effort to translate life and the everyday into entropy. No wonder the dockworker saw himself as the inventor incarnate of flying machines.

When Bertrand Lavier covered a yacht, the *Argo*, with acrylic paint and transformed the reality of the boat into the reality of painting, he "eliminated" and immediately transformed a core of reality into the fundament of perception. A carpenter's reaction on seeing the *Argo* hits the nail on the head: "I couldn't believe a boat could look like that."

Rachel Whiteread's work is as forcefully haptic as Bertrand Lavier's or Gordon Matta-Clark's. Matta-Clark broke into houses because he read them as compact, destructible units. Whiteread takes a more devious approach: viscous and gently flowing, but no less overwhelming and fabricated. The artist presents abstractions of immediate impact: attendant empathy cannot be tuned out. She avails herself of this reflex to retain the porosity of her sculptural mix. The specific character of space is brought to the fore precisely because human traces have been left behind, and it functions as a medium of transitional events. Thousands of bodies have been washed in these tubs; we have lain on those mattresses ourselves and been frozen in an ice cube, along with our balloons of words. Devices all, and all of only marginal interest.

It is an old topos of our century that we do not need the human figure in order to talk about people. Giacometti was still able to generate his vibrant imagery by means of emaciated figures and spatial dimensions; Bruce Nauman still draws on pseudo-geometrical body fragments to signal the presence of human absence; and now Rachel Whiteread imparts a dummy experience. An enormous, imaginary and yet extremely real body is evoked whose inner structure consists of uniform treatment and whose exterior seems to sideswipe the edge of our state of mind, while zeroing in on the moment when we are about to explode and jump out of windows.

The skin of these sculptures is also insidious. It screams to be touched but instantly halts the movement of fingers or hands. Our penetrating gaze is confronted with the provocation of a gradually increasing density. The pieces made of plaster or opaque material merely incorporate this principle in the extreme.

The process of stratified visibility flips over into impenetrability. What remains visible, however, is the depth at which this experience occurs. It would seem that Rachel Whiteread wants to remove her eyes and observe from outside. And then what would she see? Not sorrowful but lethargic jelly.

The last word shall belong to Francis Ponge again, who had good reason to be more interested in the history of the pebble than of the eye. "Since the slow catastrophe of cooling off, the history of this body—which has forever lost along with the capacity to get excited, the ability to coalesce back into a unified form—can only be the history of inexorable decay. But at that moment something else happens: hardly has greatness faded when life proves that it has nothing in common with greatness. And by means of a thousand devices."[2)]

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Francis Ponge, "Das Vergnügen mit der Tür," in *Einführung in den Kieselstein und andere Texte* (Frankfurt: Fischer Verlag), 1986, p. 53.
2) Ibid., p. 79.

RACHEL WHITEREAD, TABLE AND CHAIR (CLEAR), 1994, resin, 26½ x 47¼ x 29½" / TISCH UND STUHL (KLAR), Polyesterharz, 67 x 120 x 75 cm. (PHOTO: VOLKER NAUMANN)

About the HOUSE

SIMON WATNEY

PROLOGUE

"The concept is interesting—the idea of something from the inside out."
Jim Dann, local resident, quoted by Ulla Kloster, "If this is art then I'm Leonardo da Vinci," *East London Advertiser,* 4 November, 1993, p. 15.

"They make way for the Queen Elizabeth Gate, a tinselly kitsch embarrassment nailed forever into the heart of London, but see HOUSE *destroyed without a blink, righteously declaring, if asked, that green spaces must be saved from artistic defilement."*
Hugo Young, journalist, "Politicians who give no room to art," *The Guardian,* London, 25 November, 1993, p. 24.

"A surreal whimsy that grows thin with repetition and meagre with increasing scale."
Brian Sewell, art critic, "Ballyhoo and the glittering Prize," *Evening Standard,* London, 4 November, 1993, p. 29.

"As far as I'm concerned, any of the 'thousands of towns and cities across Europe' that Mr. Neilson feels would love to have HOUSE *are welcome to it."*
Counselor Eric Flanders, Chair, Bow Parks Board, letter, *The Independent,* 17 November, 1993, n.p.

"It angered me that Mr. Graham-Dixon's patronising tone made the assumption that the meaning attached to the sculpture was lost on these east Londoners. Why should they give a monkey's about a two-storey block of concrete just because of its 'merits' as a piece of modern art?"
Richard Jackman, letter, *The Independent,* 14 January, 1994, p. 16.

"The hunger to erase HOUSE *so quickly masks an insecurity about the potential for art to communicate in ways which are unheralded and unpredictable."*
James Lingwood, art critic/curator, "Our house is a very nice house," *The Times,* London, 27 November, 1993, n.p.

"A strange and fantastical object which also amounts to one of the most extraordinary public sculptures created by an English artist this century."
Andrew Graham-Dixon, art critic, "This is the house that Rachel built," *The Independent,* London, 2 November, 1993, p. 25.

"It's an amazing piece; a real achievement (...) The whole house could've fallen apart. Concrete is warm and can explode. It's a great feat of engineering."
Al Maltby, builder, "Opinions," *Independent on Sunday,* London, 31 October, 1993, n.p.

"In Bow, neighbours of the ghost house only want to see the back of it—so to speak. Mrs. Gulsun Bodur, from across the road, described it as 'a pain.' She wants, she adds, 'to get rid of it.'"
Dalya Alberge, journalist, "HOUSE of ghostly memory," *The Independent,* London, 26 October, 1993, n.p.

Grove Road early 1980s / Grove Road in den frühen 80er Jahren. (PHOTO: ARTANGEL)

Much of the success of Rachel Whiteread's extraordinary HOUSE resides in its effective resistance of any single, fixed, dominant meaning, or single cluster of meanings. For HOUSE continues to function as a kind of prism which reflects back to us whatever we bring to it, filtered through its own site-specific field of cultural and historical associations. Thus, by subject and technique, HOUSE brings together and aligns questions of house-construction and of housing; our deep ambivalence about domesticity and "family values"; parenting; the relation of the "public" to the "private"; the effects of World War II in British popular memory; the relationship between art criticism and commercial journalism; notions of "neighbourhood"; and so on. Physically demolished, HOUSE remains nonetheless located at a complex intersection between different and frequently conflicting sets of collective memories (and forgettings)—about the gulf between the ideal, imaginary worlds of "childhood" and "home," and our actual remembered (and forgotten) childhoods and homes. And much more besides.

One powerful strand of British public discourse on HOUSE insisted predictably enough—"If this is art then I'm Leonardo da Vinci."[1] Thus tabloid and other journalists laboured mightily to demonstrate that HOUSE was not locally popular in London's East End, in tandem with the political claims to "public opinion" mobilised by some (but not all) elected local government officials. Yet as one group of eighteen local Bow residents explained in a letter to *The Independent:*

"Nobody knows exactly what the balance of local feeling is towards HOUSE *at this juncture. Opinion is divided in Bow as it is nationally (...) response to the work's challenging presence is strong, and its power and validity are hotly debated."*[2]

Such an alignment of the local to the national is important, for HOUSE draws at least as much upon a national history and iconography of terraced housing as it does on the named streets of the East End of London. Commenting on the Turner Prize awarded to Whiteread last year, newspaper art critic Andrew Graham-Dixon argued that the Prize has a useful function insofar as it:

"Focuses attention on how almost primevally backward, how dull, how embarrassingly narrow-minded and ill-informed most discussion of contemporary art in this country remains."[3]

Writing the day after HOUSE's demolition, Graham-Dixon described the baffled response of non-British journalists to "the destruction of a major work by a nationally honoured artist":

"But perhaps they are unaware that there is a venerable history of this sort of thing in England, an old tradition of iconoclasm that stretches back to the days of the Reformation, when religious zealots (...) systematically destroyed the sculpture and painting of the Middle Ages. And perhaps

---

SIMON WATNEY is a London-based writer and critic.

RACHEL WHITEREAD, HOUSE,
Grove Road, London, October 1993–January 1994.
(PHOTO: JOHN DAVIES)

the wreck that was HOUSE *itself amounts to a monument of a peculiarly English kind: a monument to an abiding and virtually fanatical distrust of visual art rooted deep within the British psyche."*[4)]

Unfortunately such a simple explanation cannot account for how Britain managed to produce a complex cultural heritage in the first place, prior to the Reformation, let alone how HOUSE itself came into being, commissioned by the London-based agency, the Artangel Trust, and realised with the assistance of Tarmac Structural Repairs, Beck's Brewery, the Arts Council of Great Britain, the London Arts Board, and The Henry Moore Foundation. Paradoxically, it is as difficult to imagine HOUSE being originally constructed in any other comparable European city as it is to imagine its destruction elsewhere in Europe.

Perhaps not enough attention has been paid to the inside-outness of HOUSE. If they could open, its concrete doors would swing outwards, not inwards, releasing us from our confinement, while simultaneously giving us access from the outside where we stand. While the volumes of the rooms that constitute HOUSE are physically clear, they are psychologically impossible. HOUSE places us in two places at once, in two dimensions—inside and outside. We

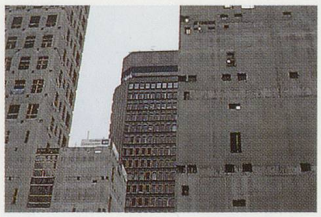
gaze at its exterior, composed of interior walls, trapped forever outside and inside. HOUSE is an ensemble of rooms, a physical impress of their volume; thus it also carries with it a sense of privacy exposed, of intimate domestic life suddenly open to the world. HOUSE has no secrets. Always we are on the outside, locked out, rejected, shown the door. Always we are also locked inside, unable to escape, cut off, alone. It is this physical and psychic conflation of our senses of inside and outside that is the sculptural ground of HOUSE, its fundamentally uninhabitable character. HOUSE makes no comment whatsoever. The "excessive" responses it has stimulated only serve to demonstrate the power of the themes of ambivalence and conflict with which it engages. Not least of these was its devastating aloneness, signified in only too crumblingly material concrete—like any other bunker; and finally in its absence, its own removal into the wider conflicting field of popular memory.

The discourse of vandalism surrounding the HOUSE project, while interesting, was largely predictable, as previously conflicting lobbies sought to "claim" it—either as "masterpiece," or as "eyesore/spoof." The "HOUSE affair" teaches us many things, not least the inadequacy of political claims concerning the supposed value of works of art according to their "accessibility" or their supposed "elitism." A minority is not necessarily an elite. Nor is "accessibility" an intrinsic universal aesthetic value. HOUSE continues to engage the spectator with powerful feelings of both exclusion and entrapment. Taken in the context of all that houses may signify, from longing for past happiness to panic-memories of childhood hell, from questions of homelessness to the "conservation" of houses as museums, HOUSE could not have been uncontroversial. Its triumph as a work of art, however, lies not in the index of attendant controversy, but in the confident eloquence of its refusal to take sides.

I would like to thank James Lingwood and the staff of the Artangel Trust, London, for providing me with access to press cuttings concerning HOUSE.

1) Ulla Kloster, "If this is art then I'm Leonardo da Vinci," *East London Advertiser,* 4 November, 1993, p. 15.
2) Nigel Glendinning et. al., *The Independent,* London, 20 November, 1993, n.p.
3) Andrew Graham-Dixon, "I don't know much about art, but I know what I hate," *The Independent,* London, 24 November, 1993, p. 26.
4) Andrew Graham-Dixon, "Artless earthmover finally brings 'House' down," *The Independent,* London, 12 January, 1994, n.p.

Construction, Greece, 1993 / Baukonstruktion, Griechenland.



Liverpool Street, London, 1990.

Hackney, East London, 1991.

Hackney, East London, 1990.

(PHOTOS: RACHEL WHITEREAD)

Über HOUSE

SIMON WATNEY

PROLOG

«Die Idee ist interessant – etwas von innen nach aussen Gekehrtes.»
Jim Dann, Anwohner, zitiert nach Ulla Kloster, «If this is art then I'm Leonardo da Vinci», *East London Advertiser,* 4. November 1993, S. 15.

«Für das Queen Elizabeth Gate, einen aufgemotzten, peinlichen Kitsch, der sich für immer ins Herz von London bohrt, machen sie Platz; aber HOUSE *lassen sie ohne mit der Wimper zu zucken zerstören und erklären selbstgerecht auf Anfrage auch noch, dass man Grünflächen vor künstlerischer Verschandelung bewahren muss.»*
Hugo Young, Journalist, «Politicians who give no room to art», *The Guardian,* London, 25. November 1993, S. 24.

«Eine surreale Absonderlichkeit, die durch die Wiederholung an Substanz verliert und mit wachsender Grösse eher weniger wird.»
Brian Sewell, Kunstkritiker, «Ballyhoo and the glittering Prize», *Evening Standard,* London, 4. November 1993, S. 29.

«Es ärgert mich, dass Mr. Graham-Dixon mit seinem gönnerhaften Ton so tut, als seien die Ost-Londoner zu blöd, die Bedeutung der Skulptur zu verstehen. Warum sollen sie sich um einen zweistöckigen Betonklotz scheren, bloss weil es sich angeblich um moderne Kunst handelt?»
Richard Jackman, Brief, *The Independent,* 14. Januar 1994, S. 16.

«Es ist ein erstaunliches Stück, eine richtige Errungenschaft (...) Das ganze Haus hätte auseinanderfallen können. Beton ist warm und kann bersten. Es ist eine technische Meisterleistung.»
Al Maltby, Baumeister, «Opinions», *Independent on Sunday,* London, 31. Oktober 1993, o. S.

«Hinter dem Drang, HOUSE *so schnell abzureissen, verbirgt sich eine Unsicherheit, ausgelöst durch die Möglichkeit der Kunst, auf ungewohnten und unvorhersehbaren Wegen zu kommunizieren.»*
James Lingwood, Kunstkritiker/Kurator, «Our house is a very nice house», *The Times,* London, 27. November 1993, o. S.

«Ein ebenso seltsames wie phantastisches Objekt, das sich als eine der aussergewöhnlichsten öffentlichen Skulpturen erweist, die in diesem Jahrhundert von englischen Künstlern geschaffen wurden.»
Andrew Graham-Dixon, Kunstkritiker, «This is the house that Rachel built», *The Independent,* London, 2. November 1993, S. 25.

«Wenn es nach mir geht, können die ‹Tausende von Städten und Orten in ganz Europa›, von denen Mr. Neilson meint, dass sie HOUSE *gern bei sich sähen, es gern haben.»*
Ratsmitglied Eric Flanders, Vorsitzender des Bow Parks Board, Brief, *The Independent,* 17. November 1993, o. S.

«In Bow sähen die Nachbarn das Geisterhaus am liebsten von hinten – sozusagen. Mrs. Gulsun Bodur, die auf der anderen Strassenseite wohnt, nennt es ‹eine Qual›. Und sie möchte, sagt sie, ‹es loswerden›.»
Dalya Alberge, Journalistin, «HOUSE of ghostly memory», *The Independent,* London, 26. Oktober 1993, o. S.

(PHOTOS: RACHEL WHITEREAD)

HOUSE, in progress / während der Arbeit.

HOUSE, in construction / im Bau, 1993.

Der Erfolg von Rachel Whitereads aussergewöhnlichem HOUSE beruht zum grössten Teil darauf, dass sich das Stück jedweder ausschliesslichen, festgelegten, dominanten Bedeutung bzw. einer bestimmten Interpretation verweigert, denn es funktioniert wie eine Art Prisma, das uns widerspiegelt, was immer wir an Bedeutung hineinlegen, gefiltert durch seine eigene Situationsspezifik der kulturellen und historischen Assoziationen. So wirft HOUSE in Thema und Technik Fragen zum Hausbau und zum Wohnen an sich auf; es verweist auf unsere tiefe Ambivalenz gegenüber Häuslichkeit und «familiären Werten»; auf Elternschaft; auf die Beziehung zwischen «Öffentlichem» und «Privatem»; auf die Spuren des Zweiten Weltkriegs im Gedächtnis der britischen Öffentlichkeit; auf die Beziehung zwischen Kunstkritik und kommerziellem Journalismus; auf Vorstellungen von «Nachbarschaft» und so weiter. Auch wenn HOUSE inzwischen physisch nicht mehr existiert, markiert es doch weiterhin eine komplexe Überschneidung unterschiedlicher und häufig widersprüchlicher Ebenen von kollektivem Gedächtnis (und Vergessen) – jene Kluft zwischen den ideal-imaginären Welten von «Kindheit» und «Zuhause» einerseits und jener Kindheit, jenem Zuhause, wie wir es tatsächlich erinnern (und vergessen haben) andererseits. Und noch viel mehr.

Wie nicht anders zu erwarten, machte sich e i n e Fraktion im Diskurs der britischen Öffentlichkeit besonders laut bemerkbar: «Wenn das Kunst ist, bin ich Leonardo da Vinci.»[1] Die Boulevardpresse und andere Journalisten gaben sich also alle Mühe, zu zeigen, dass HOUSE im Londoner East End vollkommen unpopulär war, in schöner Eintracht übrigens mit dem politischen Ruf nach «Volkes Stimme», den einige örtliche Regierungsbeamte (allerdings nicht alle) erhoben. Immerhin erklärte aber auch eine Gruppe von 18 Bow-Anwohnern in einem Brief an *The Independent:*

«Niemand weiss genau, wie die Stimmung gegenüber HOUSE *im Moment eigentlich wirklich ist. Die Meinungen sind geteilt, in Bow ebenso wie im ganzen Land (...) die Reaktion auf die provokante Präsenz der Arbeit ist stark, seine Ausstrahlungskraft und sein Wert sind heiss umstritten.»*[2]

Diese Verknüpfung von Lokalem und Nationalem ist insofern wichtig, als HOUSE mit der nationalen Geschichte und Ikonographie von Reihenhäusern mindestens ebensoviel zu tun hat wie mit den betreffenden Strassen des Londoner East Ends. In seinem Kommentar zur Turner-Preis-Verleihung an Whiteread im letzten Jahr meint der Zeitungs-Kunstkri-

---

SIMON WATNEY lebt als Autor und Kritiker in London.

Hackney, East London, 1990.

Carpenter's Road, East London, 1989.

(PHOTOS: RACHEL WHITEREAD)

RACHEL WHITEREAD, HOUSE, Grove Road, London, 1993 (Vorderansicht / front view). (PHOTO: SUSAN ORMEROD)

tiker Andrew Graham-Dixon, dass der Preis insofern eine nützliche Funktion hat, als er:

«Ein Licht darauf wirft, wie schon fast steinzeitlich zurückgeblieben, wie stumpfsinnig, wie unglaublich engstirnig und uninformiert die Diskussion über zeitgenössische Kunst in diesem Land sich zeigt.»[3)]

Am Tag nach der Zerstörung von HOUSE beschrieb Graham-Dixon das ungläubige Staunen ausländischer Journalisten über «die Zerstörung eines wichtigen Werks von einer im Lande hochangesehenen Künstlerin»:

«Aber vielleicht ist ihnen nicht klar, dass England in dieser Hinsicht bereits auf eine beachtliche Geschichte zurückblickt, auf eine alte Tradition des Ikonoklasmus, die bis in die Tage der Reformation zurückreicht, als religiöse (...) Eiferer systematisch die Skulptur und Bildhauerei des Mittelalters zerstörten. Und vielleicht stellt der Trümmerhaufen, der von HOUSE *übrigblieb, selbst ein Monument der besonderen englischen Art dar: ein Monument des anhaltenden und im Grunde fanatischen Argwohns gegenüber der bildenden Kunst, der tief in der britischen Psyche wurzelt.»*[4)]

Ganz so einfach lässt sich leider nicht erklären, wie Grossbritannien überhaupt vor der Reformation ein so umfangreiches kulturelles Erbe zustande brachte, ganz zu schweigen davon, wie HOUSE – im Auftrag der Londoner Agentur Artangel Trust – entstehen und realisiert werden konnte mit Hilfe der Tarmac Structural Repairs, der Beck's-Brauerei, des Arts Council of Great Britain, des London Arts Board und

der Henry Moore Foundation. Paradoxerweise lässt sich die Errichtung von HOUSE in irgendeiner anderen vergleichbaren europäischen Stadt ebensowenig vorstellen wie dessen Zerstörung andernorts in Europa.

Vielleicht ist der Umkehrung von Innen und Aussen bei HOUSE nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt worden. Wenn sich die Betontüren öffnen liessen, würden sie nach aussen schwingen, nicht nach innen, und uns aus unserer Eingeschränktheit erlösen, während wir zugleich von unserem aussen gelegenen Standpunkt ins Innere gelangten. Im physischen Sinne ist das Volumen der Räume von HOUSE klar, im psychologischen Sinn jedoch unmöglich. Das Stück versetzt uns an zwei Orte gleichzeitig, in zwei Dimensionen – nach innen und nach aussen. Unser Blick fällt auf die Aussenseite, die sich aus Innenwänden zusammensetzt, und bleibt so ständig im Innen und Aussen verhaftet. HOUSE ist ein Ensemble aus Räumen, ein physischer Abdruck ihres Inhalts; und darin liegt etwas von exponierter Privatheit, von intimem häuslichem Leben, das der Welt plötzlich zugänglich wird. HOUSE hat keine Geheimnisse. Immer sind wir draussen, ausgesperrt, zurückgewiesen, der Tür verwiesen. Und immer sind wir auch im Inneren eingeschlossen, unfähig zu entkommen, abgeschnitten, allein. Eben diese physische und psychische Verschmelzung von Innen und Aussen macht das skulpturale Fundament von HOUSE aus, seinen letztlich uneinnehmbaren Charakter. Nichtsdestoweniger gibt HOUSE selbst keine Deutung von irgend etwas. Die «übertriebenen» Reaktionen, die es auslöste, zeigen nur die Wucht der Ambivalenz und der Konflikte, um die es hier geht. Dazu gehörte nicht zuletzt die verheerende Vereinzelung, die auch in dem bröckeligen Beton zum Ausdruck kam – wie bei irgendeinem herumstehenden alten Bunker. Und jetzt, da das Objekt nicht mehr da ist, geht es in seiner Absenz ins erweiterte Konfliktfeld des öffentlichen Gedächtnisses ein.

Die Art von Diskurs, mit der sich die Leute über das HOUSE-Projekt hermachten, ist zwar interessant, war aber weitgehend vorhersehbar, da die streitenden Parteien es schon im Vorfeld entweder zum «Meisterwerk» «kürten» oder zum «Schandfleck» bzw. «Schwindel» erklärten. Die «HOUSE-Affäre» lehrt uns manches, nicht zuletzt, wie unangemessen es ist, wenn die Politik den angeblichen Wert eines Kunstwerks nach seiner «leichten Verständlichkeit» bzw. seinem angeblich «elitären Charakter» bemisst. Eine Minderheit ist nicht unbedingt eine Elite. Und «leichte Verständlichkeit» ist kein universal-ästhetischer Wert. HOUSE verwickelt den Betrachter auch weiterhin in starke Gefühle sowohl der Ausgeschlossenheit als auch des Gefangenseins. Wenn man das Stück im Kontext all dessen sieht, wofür Häuser stehen, von der Sehnsucht nach vergangenem Glück bis zu angstbesetzten Erinnerungen an die Hölle der Kindheit, von Problemen der Obdachlosigkeit bis zur «Konservierung» von Häusern als Museen, dann musste es einfach Kontroversen auslösen. Sein Triumph als Kunstwerk aber liegt nicht in der Zahl der provozierten Konflikte, sondern in der selbstbewussten Rhetorik seiner Weigerung, sich auf irgendeine Seite zu schlagen. *(Übersetzung: Nansen)*

Ich danke James Lingwood und den Mitarbeitern von Artangel Trust, London, für die Zurverfügungstellung der Presseartikel über HOUSE.

1) Ulla Kloster, «If this is art then I'm Leonardo da Vinci», *East London Advertiser,* 4. November 1993, S. 15.
2) Nigel Glendinning et. al., *The Independent,* London, 20. November 1993, o. S.
3) Andrew Graham-Dixon, «I don't know much about art, but I know what I hate», *The Independent,* London, 24. November 1993, S. 26.
4) Andrew Graham-Dixon, «Artless earthmover finally brings ‹House› down», *The Independent,* London, 12. Januar 1994.

Hochhaussprengung, Hackney, East London 1993 / Towerblock destruction. (PHOTOS: RACHEL WHITEREAD)

EDITION FOR PARKETT

RACHEL WHITEREAD

SWITCH, 1994

object, plaster (prestia-ortho) and brass,

3½ x 3½ x 1⅛"

Edition of 60, signed and numbered

SCHALTER, 1994

Objekt, Gips (prestia ortho) und Messing

9 x 9 x 3 cm

Auflage: 60, signiert und numeriert

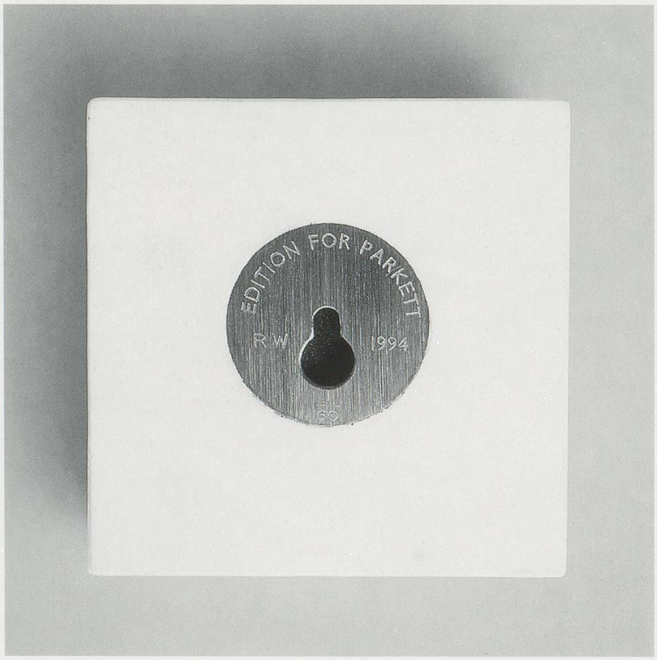


PHOTO: MANCIA/BODMER