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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Artikel: Rachel Whiteread: die gebremste Monumentalität des Unsichtbaren = the curbed monumentality of the invisible

Autor: Schmitz, Rudolf / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680907

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: 07.01.2026

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

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)]

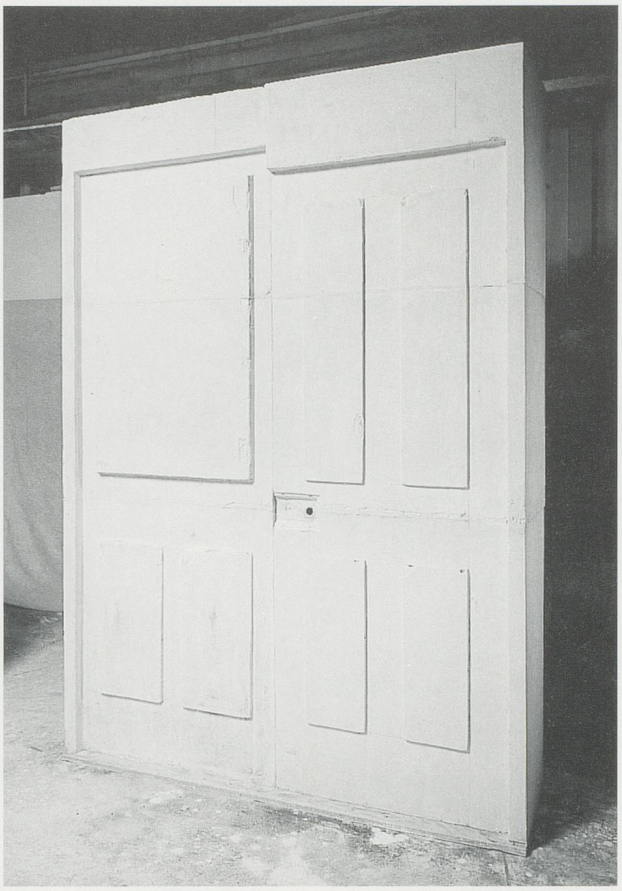
Kennt Rachel Whiteread dieses Glück? Ich bin mir dessen sicher, obwohl es in ihrem Fall nicht die bestimmende Art von Glück ist. Aber was Francis Ponge versuchte – nicht von den Dingen zu schreiben, sondern aus den Dingen heraus, «die Dinge zu schreiben» –, das gelingt ihr auf anderem Terrain. In einer 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.

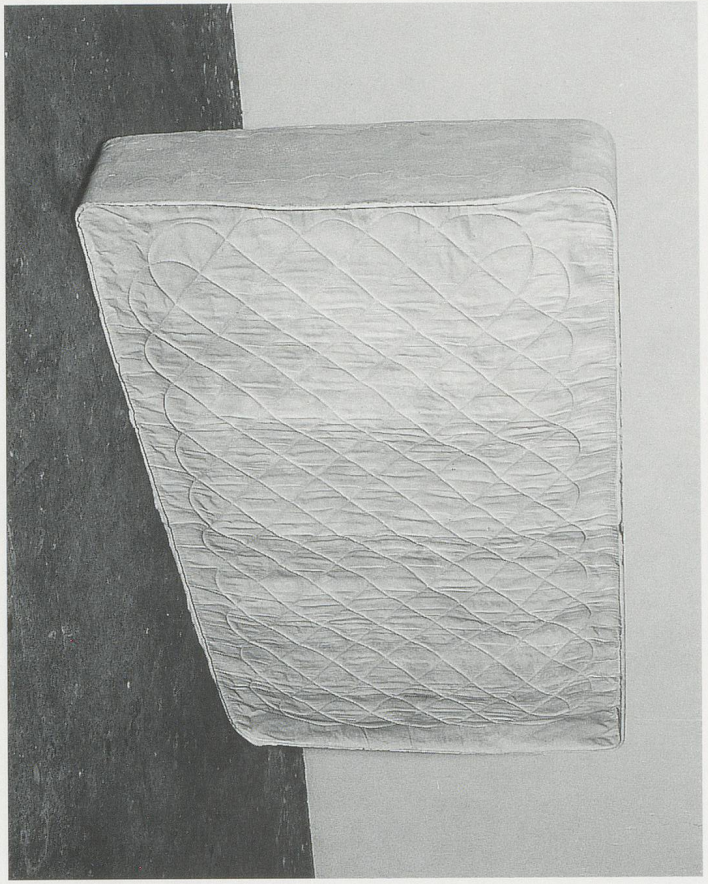
In Richtung dieser falschen Kombinationen – also zur eigentlichen Kombinatorik – scheint es bei Rachel Whitereads jüngsten Arbeiten zu gehen. TABLE AND CHAIR in Polyesterharz bzw. Gummi und Polystyrol lassen an die Schleifspuren der Dinge, an Nachbilder von Bewegung denken, wie sie sich in einer geblendeten 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.

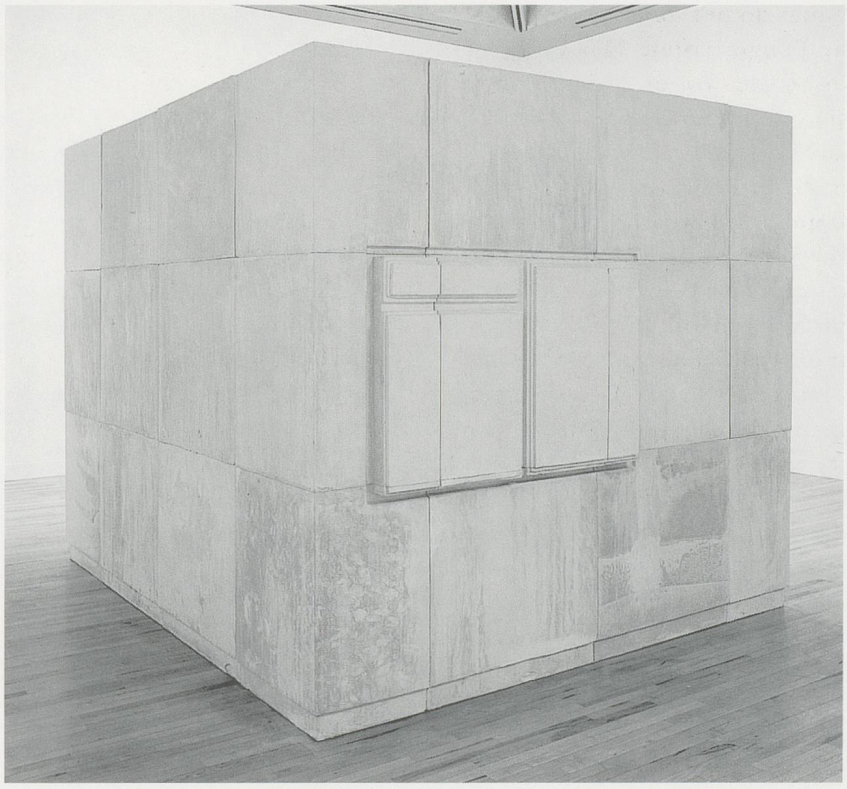
The potential of wrong combinations, or rather, combination as a device, seems to be targeted in Rachel Whiteread's latest works. TABLE AND CHAIR, made of polyester, rubber, and polystyrene, evokes the drag marks, the afterimages of movement, similar to those registered by a video camera in blinding 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)