Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 88 (2001)

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

Artikel: Gesichtslose Haut : die körperhafte Immaterialität des Kunstmuseums Liechtenstein von Morger Degelo und Kerez

Autor: Frei, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-65739

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: 08.01.2026

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

Français/English:
p. 61/p. 68

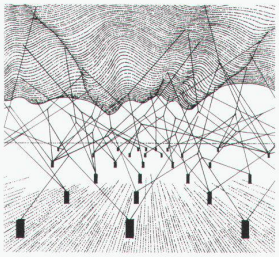
Autor: **Hans Frei**

Fotos: **Thomas Flechtner, Ruedi Walti**

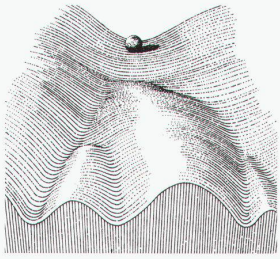
Gesichtslose Haut

Die körperhafte Immaterialität des Kunstmuseums Liechtenstein von Morger Degelo und Kerez

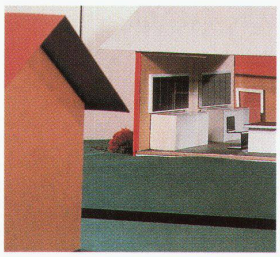
Wenn in der Architektur heute mehr von Oberflächen als von Fassaden die Rede ist, dann hat dies seine Gründe. Mit «Fassade» ist eine festgefügte, signifikante Beziehung zwischen innen und aussen gemeint, mit «Oberfläche» dagegen bleiben wir etwas länger auf der äusseren Seite, ohne uns gleich auf das Dahinter zu stürzen. Nach der Auflösung des Regimes der Zeichen stellt sich die Frage nach den neuen Bedeutungen, die eine Architektur am Nullpunkt des Ausdrucks zu produzieren vermag.



| 1



| 2



| 3

|4

Eng verknüpft mit der Fassade ist die Idee der Transparenz, wie sie Colin Rowe zusammen mit Robert Slutzky in den beiden Essays «Transparency: Literal and Phenomenal» dargelegt hat. Egal, ob eine Glasfassade den direkten Durchblick ins Innere ermöglicht oder ob «Transparenz im übertragenen Sinne» aufgrund eines physiognomischen Parallelismus zwischen innen und aussen zustande kommt, immer geht es um den schieren Zwang, Inhalte sichtbar zu machen. In diesem Sinne kann die Transparenz sowohl mit der Theorie der Tektonik als auch mit der Bekleidungstheorie in Beziehung gebracht werden, nur dass der bedeutungsgebende Mechanismus jeweils in umgekehrter Richtung funktioniert. Fassaden drücken innere Essenz aus, Masken prägen öffentliche Rollen ein. Dan Grahams Projekte wie «Alteration of a Suburban House» (1978) sind deshalb so aufschlussreich, weil hier die sonst unsichtbaren Mechanismen der Signifikanz durch Veränderungen an den Fassaden sichtbar gemacht werden.

Dagegen bedeutet von der «Oberfläche» eines Gebäudes zu sprechen, sich von der Herrschaft der Signifikanz zu befreien. Die architektonische Oberfläche erscheint einem wie eine Landschaft und nicht wie ein Gesicht. Zwar besitzen auch Landschaften ein verborgenes Darunter, doch dieses interessiert zunächst weit weniger als die komplexen Zusammenhänge auf der Oberfläche selbst. Entscheidend für die spezifische Gestalt einer Landschaft ist deren Epigenese, die der Biologe Conrad Waddington beschreibt als einen relativ geheimnisvollen Prozess, «in dem Form schrittweise, aber dynamisch aus einer formlosen oder homogenen Umgebung oder Substanz emergiert».[1] Die Form der Oberfläche hängt also nicht von einem signifikanten Zeichenregime ab. Vielmehr entsteht sie aus dem Nichts, bildet eine instabile Schnittebene, auf der sich die Einwirkungen äusserer Faktoren und die Bindungen an Gen-Pflöcke nur auf sehr geheimnisvolle Weise – und eben nicht signifikant – abzeichnen.

Die Frage ist, wie auf diese Weise überhaupt Bedeutungen entstehen können. Auf jeden Fall lässt sich eine landschaftliche Oberfläche nicht mehr nach den klassischen Regeln der Gesichtshaftigkeit interpretieren. Die Antwort, die Architekten in der Regel auf diese Frage bereithalten, ist eine Architektur am Nullpunkt der Signifikanz. Eine Architektur, die nichts anderes bedeutet und bedeuten will als die wahrnehmbare Interessantheit ihrer Oberfläche. Wie durch einen Schleier wird das Dahinter dem Blick entzogen. Ganz im Gegensatz zur Fassade oder Maske gilt die Aufmerksamkeit einzig und allein den Effekten, die sich auf der Oberfläche abspielen.[2]

1, 2 | Conrad Waddington: Epigenetic Landscapes

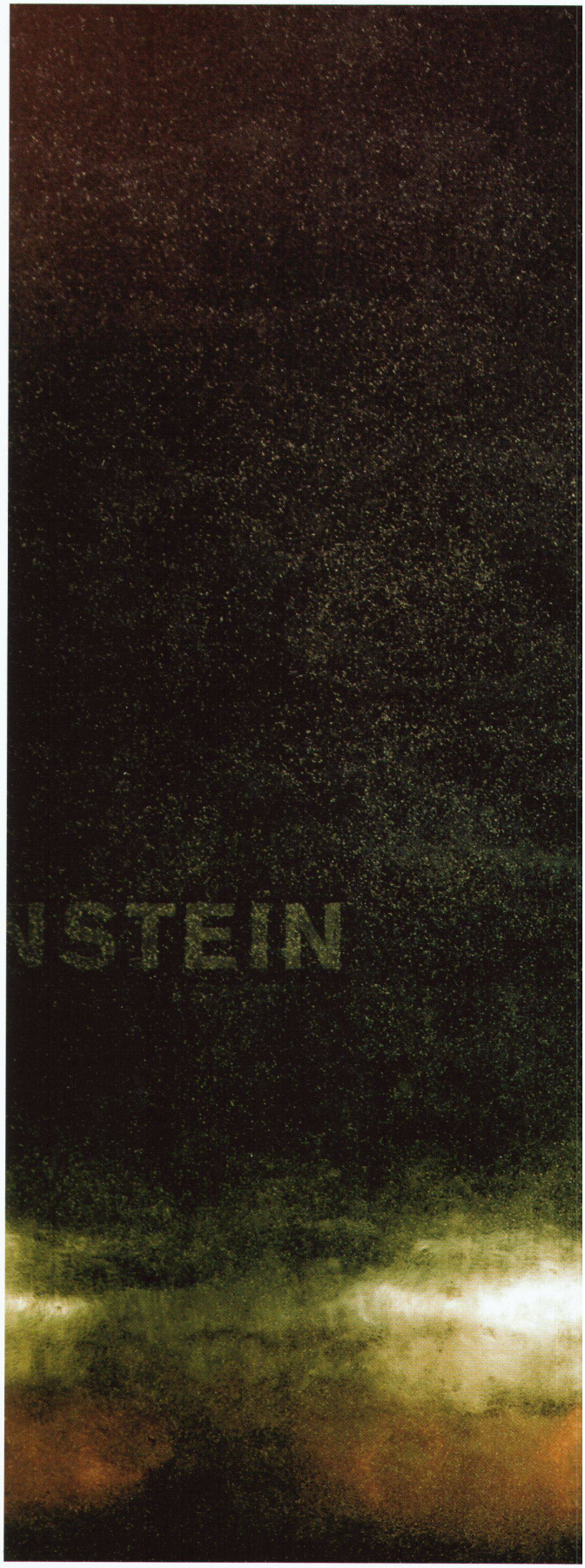
3 | Dan Graham: Alteration of a suburban House, 1978

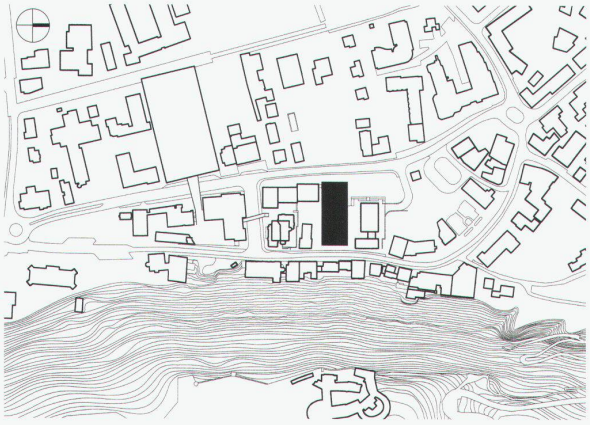
4 | Haupteingang
Entrée principale
Main entrance

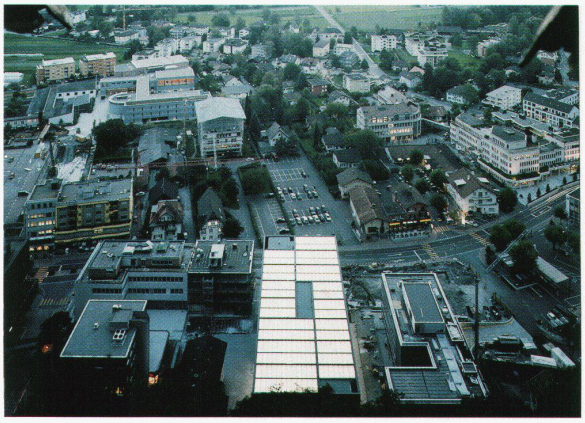
Etwas zu sehen, damit anderes nicht gesehen wird

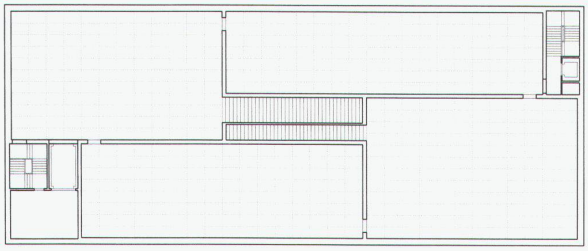
Doch damit ist das Problem des Dahinter nicht gelöst. Auch eine Oberfläche besitzt zwei Seiten, selbst wenn diese nichts miteinander zu tun haben und der Blick etwa von der einen Seite auf den Betrachter zurückgeworfen wird wie von einer Spiegelfläche. Wir verlassen hier nur den Bereich des treuherzigen Glaubens, demzufolge Bedeutungen auf signifikanten Entsprechungen zwischen den beiden Seiten beruhen. Auch wenn Transparenz signifikante Beziehungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem voraussetzt, so heisst dies noch lange nicht, dass die Herrschaft der Signifikanz ebenso der Transparenz bedarf. Bei der Bedeutung von nicht signifikanten Oberflächen ist vielmehr von dem auszugehen, was der Berliner Medientheoretiker Friedrich Kittler über die grafischen Benutzeroberflächen von Computern sagt: «Sie geben etwas zu sehen, damit anderes nicht gesehen wird.» Mit andern Worten: Oberflächen, auch die architektonischen, tendieren dazu, von den Fragen nach dem Inhalt abzulenken, und eröffnen solchermassen einen unabsehbaren Freiraum für willkürliche Manipulationen aller Art. Wenn Kittler vor der falschen Pracht der Benutzeroberflächen warnt und sich fast ein bisschen nach der guten alten Befehlszeile zurücksehnt, dann findet dies seine Entsprechung in der allerdings viel grobschlächtigeren Art, wie heutzutage etwa Berliner Architekten die Rückkehr zur Fassaden-Architektur und zur Tektonik fordern.

Statt jedoch vorschnell zum alten Zeichenregime der Fassade zurückzukehren, sollte man sich zunächst einige Gedanken machen über die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten, die mit der Oberfläche zusammenhängen. Gibt es nur entweder die signifikanten Beziehungen der Fassade oder den absoluten Bruch zwischen den beiden Seiten einer Oberfläche? Mit dem Kunstmuseum Liechtenstein haben die Architekten Morger, Degelo und Kerez gezeigt, dass etwas Drittes möglich ist, genauer: dass sich auf der Oberfläche neue Ausdrucksmechanismen einrichten lassen. Man kann bei diesem Bau durchaus von einer Verlandschaftung des Gesichts ausgehen ebenso wie von einem radikalen Bruch zwischen dem schwarzen Äusseren und dem weissen Innen. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass auf den beiden so gegensätzlichen Seiten der Oberfläche das Gleiche wiederholt wird, dass sich die beiden Seiten einander zuwenden, ohne dass die eine dem Diktat der anderen unterworfen wäre. Statt einer Dialektik von Zeichen und Bezeichnetem, statt einem radikalen Bruch zwischen beiden Seiten ein Aufeinander-Zugehen des Unvereinbaren.

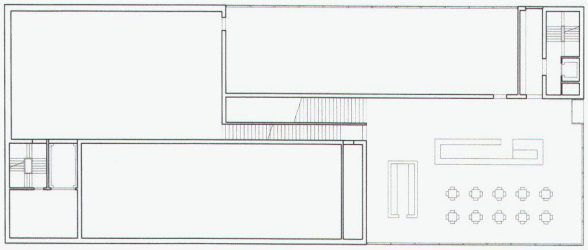




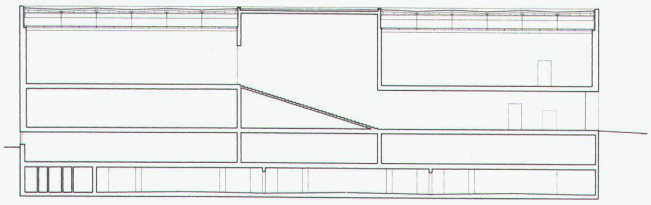




Obergeschoss, étage, first floor



Erdgeschoss, rez de chaussée, ground floor



Längsschnitt, section longitudinale, longitudinal section

Siehe auch Werk-Material

Geschmeidig und extravertiert

Auf den ersten Blick ist das Kunstmuseum Liechtenstein nichts als eine pragmatische Lösung. Die Architekten hatten gar keine andere Wahl, als das von Gesetzes wegen erlaubte maximale Bauvolumen zu realisieren. Sie machten aus ihrer Not eine Tugend, indem sie das Unabänderliche als Form akzeptierten. Verständlich der Entscheid, das maximale Bauvolumen wie eine Blackbox zu behandeln. Die Blackbox schürt keine falschen Erwartungen bezüglich Ausdruck und kontextueller Einbindung: Von ihr wird erwartet, dass nichts in sie eindringt, nichts nach aussen dringt, dass es überhaupt nichts gibt, was an ihr interessant gemacht werden soll. In diesem Sinne begannen die Architekten ihre Arbeit auf der untersten Stufe, d.h. auf dem Niveau nackter baulicher Tatsachen. Die Blackbox stellt eine Möglichkeit dar, architektonische Ausdrucksprobleme auf Null zu reduzieren. Ihr Schwarz-Sein bezieht sich so gesehen auf konzeptionelle und nicht etwa auf materielle Eigenschaften. Eine Blackbox muss ebenso wenig schwarz sein wie der Schwarzmarkt. Es genügt, wenn sich ihr Schwarz-Sein auf die Absorption jeglichen Ausdrucks bezieht.

Allerdings ist es nicht bei der Blackbox geblieben. Das Kunstmuseum Liechtenstein ist tatsächlich schwarz und dies auf eine sehr spektakuläre und ausdruckshafte Weise. Rückblickend könnte man sagen, dass die Blackbox einzig als Mittel diente, um sich aller signifikanten Beziehungen zwischen innen und aussen zu entledigen. Die Blockade wurde in einem zweiten Schritt dazu genutzt, um auf der neutralen Oberfläche ein Experimentierfeld für neue Effekte einzurichten.

Tatsächlich haben die Architekten alles unternommen, um die Wahrnehmung auf nichts als die kompakte Homogenität der Oberfläche zu lenken. Der Schriftzug «Kunstmuseum

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2000
Architekten: Meinrad Morger, Heinrich Degelo, Basel, und Christian Kerez, Zürich
Mitarbeit: N. Woog (Projektleitung), B. Theiler, H. Buchmann, D. Strasser, R. Studer
Bauingenieure: Frey & Schwarz, Zug, Wenaweser & Partner AG, Schaan
Totalunternehmer: Karl Steiner AG, Zürich
Fotografie: Thomas Flechtner, La Sagne (CH) (S. 28–31, 33); Ruedi Walti, Basel (S. 27, 32)

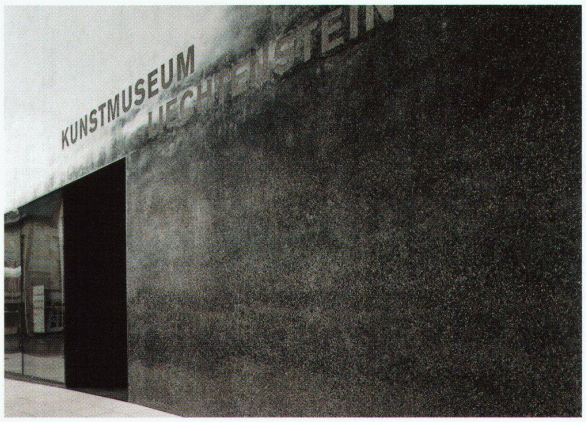
Liechtenstein» ist eingeätzt nicht aufgesetzt. Alle Öffnungen sind zu drei grossen Einschnitten zusammengefasst, die sich mit ihrer dunklen Verglasung diskret dem monolithischen Block anpassen. Keine einzige Dilatationsfuge unterbricht die kontinuierliche Abwicklung der Oberfläche von immerhin 170 Metern. Monatelang haben Handwerker wie früher Fassadendekorateure sich an der Oberfläche zu schaffen gemacht; doch statt etwas hinzuzufügen, haben sie eine dünne Schicht von ca. 8 Millimeter abgeschliffen, bis die Oberfläche wie ein impressionistisches Gemälde aus buntem Rheinkiesel, schwarzem Basalt und schwarz gefärbtem Zement aussah. Auf diese Weise hat das Gebäude insgesamt um rund 40 Tonnen Gewicht abgenommen. Dieser abgenommene Teil jedoch scheint nun als Phantomkörper weiter zu existieren und für jene unglaublichen Effekte zu sorgen, die die Oberfläche zwischen perlmutthaftem Schimmern, samtener Weichheit und glänzender Karosserie wechseln lassen.

Wohl könnte man in gewohnter Weise jeden einzelnen dieser Effekte als Gesichtszug einer Fassade oder Maske interpretieren. Das Gebäude wäre so gesehen mal als «decorated shed», mal als monolithischer Block, mal als Raumcontainer zu beschreiben. Zusammen genommen würden die Gesichtszüge einen widersprüchlichen und komplexen Ausdruck des Ganzen ergeben. Doch was bei dieser Art von Beschreibung zu kurz kommt, ist die Vermischung der Effekte, die das Äussere gegen innen dicht machen, es versiegeln. Ist es nicht exakt das stufenlose Changieren der Effekte, das eigentlich jeder signifikanten Auslegung widersteht? Statt von Mehrdeutigkeit sprechen wir deshalb besser von der gesamten Bandbreite eines Ausdrucksregisters, das verschiedene Momente umfasst: das Körperhafte, das Raumhaltige und das Bildhafte. Diese Effekte konvergieren, wirken auf eine neue Weise zusammen, werden jedenfalls nicht gegeneinander ausgespielt. Alles ist bis zu dem Punkt getrieben, wo das Zeichen aufhört, für etwas anderes da zu sein. Es geht nicht nur um andere Bedeutungsinhalte als die einer Fassade, sondern vielmehr um eine grundsätzlich andere Struktur der Bedeutungshaftigkeit. Die Oberfläche ist ein materielles Objekt, das eine unkörperhafte Transformation in sich selbst produziert, statt auf etwas Signifikantes dahinter zu verweisen. Das Bildhafte verdeckt den Baukörper nicht wie bei einem «decorated shed». Die Oberfläche ist vielmehr ein Bild, das zum Körper geworden ist. Am ehesten lässt sich dies mit der Oberfläche aus Flüssigkristallen vergleichen, nur dass die unkörperhafte Transformation sich hier auf einen groben Umgang mit der Materie zurückführen lässt, während sie bei den Flüssigkristalloberflächen auf Manipulationen der Tiefenstruktur der Materie beruht. Die unkörperhafte Geschmeidigkeit ist im Fall des Kunstmuseums Liechtenstein die Eigenschaft eines ausgeprägten, extravertierten Körpers und nicht die Folge seiner Immaterialisierung. Solchermassen ist die Oberfläche mehr als eine architektonische Benutzeroberfläche, die bloss verdeckt; sie ist ein materielles Objekt, das seine ideelle Essenz ausstrahlt.

Die beiden Seiten der Oberfläche

Unter anderen Voraussetzungen wiederholt sich eine ähnliche Umwandlung einer Blockade im Inneren des Museums. Was die Blackbox aussen, ist innen der White Cube: eine Blockade, die idealerweise jeden Austausch zwischen innen und aussen unterbindet. Doch auch diese dient letztlich dazu, das Innere noch sicherer einzuschliessen, als dies durch die schwarze Oberfläche aussen ohnehin schon der Fall ist. Das Erschliessungssystem spielt in diesem Zusammenhang

5



6

eine wichtige Rolle. Eigentlich müsste es die Neutralität der Unterteilung des White Cube garantieren und sollte deshalb so wenig wie möglich in Erscheinung treten. Genau in dieser Hinsicht widerspricht das Kunstmuseum Liechtenstein den Erwartungen. Zwar entsprechen die Ausstellungsräume hinsichtlich Ausstattung allen Anforderungen an die neutrale und zurückhaltende Architektur eines White Cube. Trotzdem ist das ganze Museum – mit Ausnahme einiger kleiner Nebenräume in den Ecken – ganz in den Erschliessungsmodus einbezogen. Die Erschliessung wird zur Hauptsache, gerade weil das Treppenhaus bis auf die beiden Treppenläufe reduziert ist und die Ausstellungssäle die Funktion der fehlenden Treppenpodeste übernehmen müssen. Durch das raffinierte System der beiden gegenläufigen Treppen verbinden sich die Geschossflächen zu einer einzigen kontinuierlichen Fläche, die über mehrere Etagen reicht. Diese offene Atmosphäre innen wird des weiteren akzentuiert durch die Grundrisseinteilung. Die Trennwände zwischen den Ausstellungssälen sind windflügelartig an die beiden Treppenläufe angesetzt, was diagonale Durchblicke durch den gesamten Baukörper eröffnet. Schliesslich sorgen die grossen Öffnungen an der Oberfläche dafür, dass sich die innere Bewegung sogar nach aussen entfalten kann.

Der Bruch zwischen den beiden Seiten der Oberfläche wird nicht verdeckt. Und doch ist ihr Verhältnis ein anderes, als wenn man einfach einen White Cube in eine Blackbox einschliessen würde. Es ist, als seien beide Seiten so eingerichtet worden, dass die eine die andere erreicht. Es kommt eine Beziehung zwischen innen und aussen zustande, die nichts mit Transparenz oder Signifikanz zu tun hat. Das, was der Oberfläche aussen zustösst – ihre unkörperhafte Geschmeidigkeit – und das, was dem Innern zustösst – seine dynamische Offenheit –, sind der Grund dafür, dass die beiden Seiten miteinander kommunizieren, ihre immateriellen Kräfte austauschen. Bei einer Fassade müssten wir davon ausgehen, dass die Beziehungen zwischen den beiden Seiten auf eine hierarchische Abhängigkeit hinauslaufen, der zufolge die eine Seite die andere darstellt oder prägt. Ganz anders im Kunstmuseum Liechtenstein: Die beiden Seiten lassen einander in Ruhe, was ihre materiellen Attribute betrifft. Darüber hinaus sind zu beiden Seiten unkörperhafte Effekte eingerichtet, die durch die materielle Oberfläche hindurchgehen und etwas dazwischen entstehen lassen, was die spezifische Identität des Gebäudes ausmacht. Die Oberfläche ist letztlich nicht Ausdruck eines Inhalts, sondern vielmehr das synthetische Produkt ihrer beiden an sich unvereinbaren Seiten.

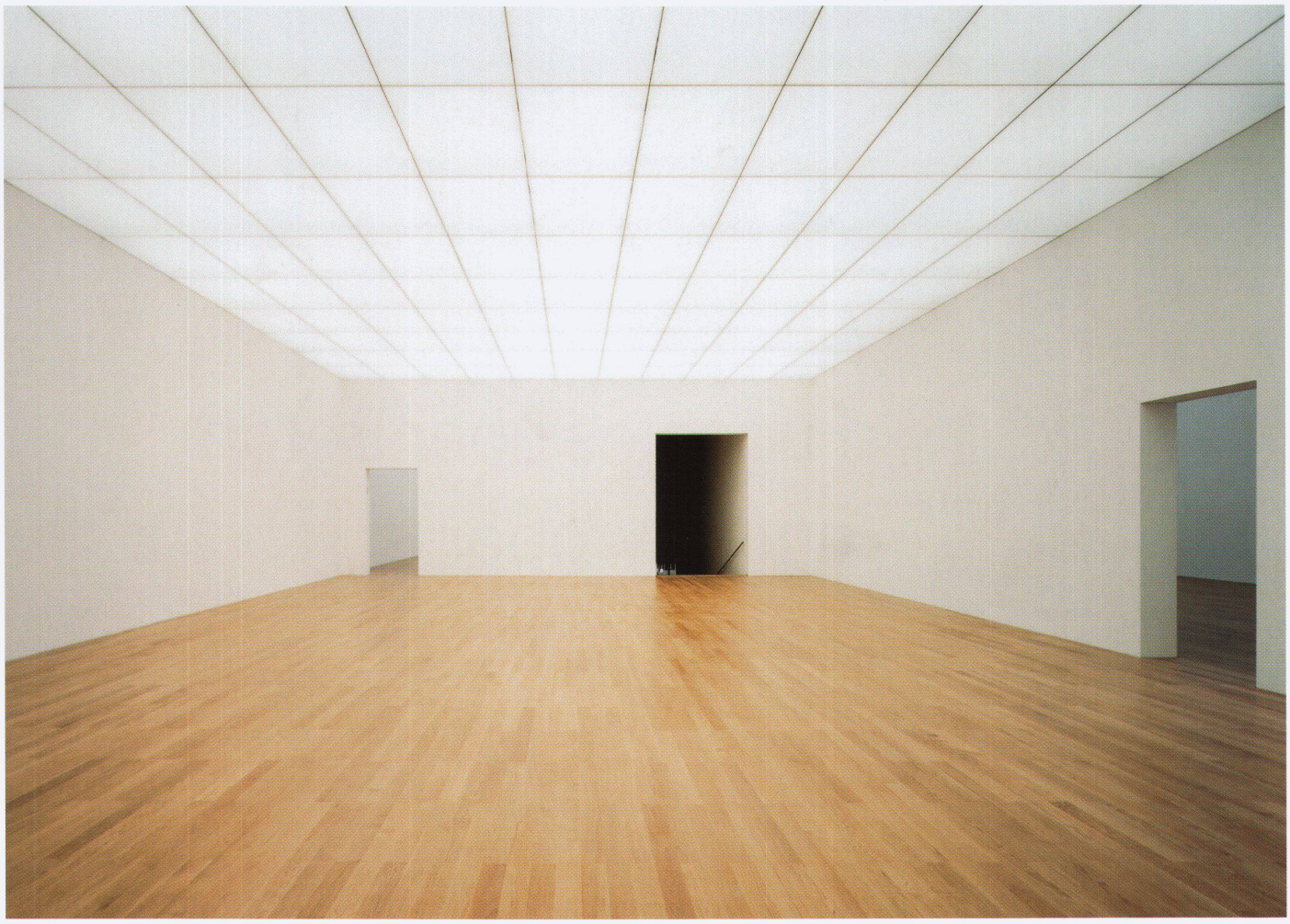
Das formale Signalement des Kunstmuseums Liechtenstein entspricht weitgehend der heute üblichen modernistischen Kistenarchitektur. Eine Architektur, die angesichts einer reizüberfluteten Welt trotzig auf dem Nullpunkt verharrt. Doch der Nullpunkt ist für das Kunstmuseum Liechtenstein ein Ausgangspunkt, kein Endpunkt. Am Nullpunkt der Architektur ist es nicht die Abwesenheit jeglicher Bedeutung, die bezeichnet, sondern vielmehr jene Stelle, die jede beliebige Bedeutung zu produzieren vermag. Worauf es schliesslich ankommt, ist die Strategie, mit der eine Konvergenz zwischen den beiden Seiten der Oberfläche hergestellt wird – also nicht auf formale Entsprechungen oder auf a priori gegebene Zeichenregime. Die Oberfläche impliziert nicht nur die Befreiung von der Signifikanz, sie expliziert die Fülle möglicher Bedeutungen.

1 Zitiert nach Sanford Kwinter: Emergence: or the Artificial Life of Space. In «anywhere» New York: Anyone Corporation, 1992. Deutsche Übersetzung in: «arch+», Nr. 124/125, Dezember 1994, S. 92

2 Verl. dazu: Alejandro Zaero: Herzog & de Meuron, Between the Face an the Landscape. In: «El Croquis», Nr. 60, 1995, S. 24–36; Martin Steinmann: Forme forte– deçà des signes. In: «Faces», Nr. 17, 1991, s. 4–13 (mit dt. Übersetzung: Form für eine Architektur – Diesseits der Zeichen; Terence Riley: «Light Construction». New York: MoMA, 1994

5, 6 | Eingangsbereich mit Café
Zone d'entrée avec café
Entrance area with café

7 | Saal im ersten Obergeschoss
Salle à l'étage
First floor gallery



| 7

Hans Frei *1955
Dr. phil.I, dipl. Arch. ETH Zürich. Studium der Architektur und der Kunstgeschichte, Promotion 1990 mit einer Arbeit über Max Bill als Architekt. Professor für Architekturtheorie und Entwerfen an der Universität Gesamthochschule in Kassel. Eigenes Architekturbüro in Zürich.

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

La façade, un lieu d'effroi?

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

Surtout depuis la publication par Freud en 1919 de son célèbre essai sur «l'insolite» («Das Unheimliche»), la psychanalyse a amplifié diversement de telles réactions romantiques en associant l'insolite aux forces plus complexes et profondes des pulsions sexuelles, de la nostalgie de la mort et des complexes œdipiens. Partant de la formulation osée et difficile de Schelling en 1830 affirmant que l'insolite serait «quelque chose ayant dû rester caché mais ayant quand même émergé au grand jour», Freud associa ce sentiment à des expériences primaires – des scènes telles que les vit le «Kleine Hans» – qui sont refoulées et resurgissent inopinément plus tard et sous une autre forme. Pour Freud, l'arrière-plan de ces sentiments insolites allié à de telles expériences primaires, incluait aussi la nostalgie du retour dans le sein maternel, l'angoisse de voir revivre le déjà mort, ainsi que la destruction d'objets semblant dispenser trop de bien-être. Nous reconnaissons ici des thèmes qui se retrouvent dans les réactions suscitées par House, entre autres l'impossibilité matérielle d'entrer dans la maison ou la prescience que des secrets et des dangers inconnus nous guettent derrière sa façade close. Exprimée à la manière psychanalytique, l'œuvre de Whiteread semble suivre l'exemple des dadaistes et des surréalistes qui inventèrent des maisons «insolites» précisément pour leur effet de choc sexuel et mental: les maisons «interutérines» de Tristan Tzara, les habitats évanescents de Dalí, les maisons «flasques» de Matta sont des exemples concrets contre lesquels House prend position d'un point de vue postavant-gardiste, en tant qu'espace résolument inaccueillant à l'ambiance rude. Ainsi que certains critiques d'art l'ont montré, la conception de «l'art» par Whiteread comme acte temporaire ou événement, va dans le sens des exemples dadaïstes. Mais l'analyse de Freud signale l'existence de problèmes lorsqu'il s'agit d'un insolite sans rapport avec un objet, un insolite engendré plutôt par l'espace que par son contenu. Même après avoir découvert tardivement que l'espace pouvait être beaucoup moins universel que Kant ne l'avait supposé, Freud resta extrêmement hermétique aux questions spatiales. C'est ainsi qu'il revint à des phénoménologues, depuis Minkowski jusqu'à Binswanger, de découvrir que l'espace peut même être défini psychologiquement et donc être un symptôme pouvant même être lu comme instrument de traumatismes et de neuroses. Il est significatif que les écrits de Minkowski parlent d'espace «noir» ou «sombre» et que même totalement privé de la vue on puisse pourtant percevoir l'espace: il existe donc bien un espace corporel, sensoriel et même spirituel. C'est un tel espace que Whiteread a construit, un espace aveuglant et étouffant qui accueille son contenu non pas pour le réconforter, mais pour l'expulser comme une haleine.

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

Hans Frei (pages 26–33)
Traduction de l'allemand: Paul Marti

Une peau sans visage

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

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

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

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

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

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

Montrer pour cacher

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

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

Souple et extroverti

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

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

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

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

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

Les deux côtés de la surface

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

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

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

Notes: Voir texte allemand p. 32

English

Anthony Vidler (Original version of pages 10–17)

Full House

Rachel Whiteread's Post-Domestic Casts

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

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

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

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

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

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

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

Hans Frei (pages 26–33)
Translation from German: Michael Robinson

Faceless Skin

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

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

The idea of transparency, as developed by Colin Rowe with Robert Slutzky in the two essays on Transparency: Literal and Phenomenal[1], is closely linked with the façade. It does not matter whether a glass façade makes it possible to look directly into the interior or whether "transparency in the transferred sense" is created on the basis of parallels between interior and exterior physiognomy, we are always dealing with a pure need to make content visible. In this sense transparency can be related both to tectonics and to the theory of cladding, except that the signifying mechanism always functions in the opposite direction. Façades express an inner essence, masks establish public roles. Dan Graham's projects like Alteration of a Suburban House (1978) are thus particularly revealing: they reveal otherwise invisible signifying mechanisms through changes to façades.

But if we talk about the "surface" of a building we are liberating ourselves from the dominance of significance. The architectural surface seems like a landscape, not like a face. Certainly landscapes also have something hidden underneath them, but this is much less interesting at first than complex connections on the surface itself. The crucial element in the specific form of a landscape is its epigenesis, which biologist Conrad Waddington describes as a relatively mysterious process "in which form emerges gradually but dynamically from a formless or homogeneous milieu or substance."[2] So the form of the surface does not depend on a significant sign regime. In fact it emerges from nothing, forms an unstable sectional plane on which the effects of external factors and attachments to genetic markers show up only very mysteriously – and thus not significantly.

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

Revealing in order to conceal

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

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

two completely contrasting sides: the two sides turn to each other without one being subject to the dictates of the other. Instead of a dialectic of signifier and signified, instead of a radical break between the two sides we have two irreconcilables approaching each other.

Supple and extroverted

At a first glance, the Kunstmuseum Liechtenstein is nothing but a pragmatic solution. The architects had no other choice than to realize the maximum building volume that was legally permissible. They made a virtue of necessity by accepting the irrevocable as form. The decision to treat the maximum building volume as a black box is understandable. The black box does not raise any unrealistic expectations in terms of expression and contextual inclusion: it is expected that nothing will penetrate it and nothing will force its way out, and that there is absolutely nothing that has to be made interesting about it. In this spirit, the architects started work at the lowest level, i.e. at the level of naked structural facts. The black box offers the opportunity of reducing problems of architectural expression to nil. Seen in this way, its blackness relates to conceptual rather than material qualities. A black box does not have to be black in the same way that the black market does not have to be black. It is enough if its blackness is content with absorbing any hint of expression.

But it did not remain a mere black box. The Kunstmusem Liechtenstein is indeed black, and it is black in a very spectacular and expressive way. In retrospect it would be possible to say that the black box was simply a means of getting rid of any significant link between the interior and the exterior. Then, in a second stage, the blockade was used to set up an experimental area for new effects on the neutral surface.

In fact the architects have done everything they could to direct attention to nothing other than the compact homogeneity of the surface. The lettering saying "Kunstmuseum Liechtenstein" is etched in, not surface-mounted. All the openings are brought together in two large incisions whose dark glazing is discreetly adapted to the monolithic block. Not even a single expansion joint breaks the continuous expanse of the surface, which measures 170 metres across. Workmen were busy on the surface for months, just as façade decorators used to be, but instead of adding something they were grinding off a thin layer of approx. 8 millimetres, until the surface looked like an Impressionist painting made up of coloured Rhine gravel, black basalt and black-dyed cement. The building lost about 40 tons in weight this way. But this part that has been taken away still seems to exist as a phantom body, creating the incredible effects that make the surface shift from shimmering like mother-of-pearl to a velvet softness or the high gloss of a car's bodywork.

Of course it would be possible to interpret each one of these effects as a facial expression on a façade or mask. In this way the building could be described as a "decorated shed", then as a monolithic block or a spatial container. Taken together, these facial features would produce a contradictory and complex expression for the whole. But something that would come off badly given this sort of description is the mixture of effects that seal off the exterior from the inside, making it impenetrable. Is it not precisely these seamlessly changing effects that actually resists any significant interpretation? And therefore rather than talking about ambiguity let us address the whole range of a register of expression, including a number of different elements: the corporeal element, the space-containing element and the pictorial element. These effects converge, work together in a new way, and are definitely not played off against each other. Everything is taken to the point where the sign stops being there for anything else. It is not just about implications that go beyond those of a façade, but about a fundamentally different structure on all planes of meaning. The surface is a material object that produced a non-corporeal transformation within itself, rather than referring to something significant that lies behind. The pictorial element does not conceal the body of the building as it would in the case of a decorated shed. On the contrary, the surface is an image that has become a body. The best comparison here would be a surface made up of liquid crystals, except that here the non-corporeal transformation derives from rough treatment of the material, while in the case of liquid crystal surfaces it is based on manipulating the deep structure of the material. In the case of the Kunstmuseum Liechtenstein, this non-corporeal suppleness is the quality of a distinctive and extroverted body, and not a consequence of its dematerialization. To this extent the surface is more than an architectural user interface that merely covers something up; it is a material object, radiating its ideal essence.

The two sides of the surface

A blocking situation is similarly transformed under different conditions inside the museum. What the black box is to the exterior the white cube is to the interior: a blocking feature that ideally prevents any exchange between the interior and the exterior. But ultimately even this serves to enclose the interior even more securely than is already the case outside because of the black surface. The access system has an important part to play in this context. Actually it should guarantee that the white cube is subdivided neutrally, and therefore be as discreet as possible. It is precisely in this respect that the Kunstmuseum Liechtenstein runs counter to all expectations. The exhibition spaces certainly meet all a white cube's requirements about neutral and reticent architecture in terms of decoration and furnishings. And yet the museum as a whole – with the exception of a few small side rooms in the corners – is fully incorporated into the access mode. Access becomes the main thing, precisely because the staircase is reduced to the two flights of steps and the exhibition galleries have to take on the function of the missing landings. The two flights of steps run counter to each other in such a refined way that the floor area is brought together into a continuous run of space extending over several storeys. This open atmosphere in the interior is further accentuated by the way the ground plan is broken up. The dividing walls between the exhibition galleries are placed by the two flights of steps in a windmill pattern, opening up diagonal views through the whole of the building. Finally, the large openings in the surface ensure that internal movement can develop in relation to the outside of the building as well.

The rupture between the two sides of the surface is not concealed. And yet the relationship between them is not simply the same as fitting a white cube inside a black box. It is as though both sides have been set up in such a way that one can reach the other. A relationship is created between inside and outside that has nothing to do with transparency of significance. What happens to the exterior surface – its non-corporeal suppleness – and what happens to the interior – its dynamic openness – are the two factors that make the two sides able to communicate with each other and to exchange their immaterial forces. In the case of a façade we would have to assume that the links between the two sides lead to a hierarchical dependency between the two sides, according to which one side presents or shapes the other. Things are quite different in the Kunstmuseum Liechtenstein: the two sides leave each other in peace as far as their material attributes are concerned. Beyond this, non-corporeal effects are produced on both sides that permeate the material surface and create something in between that produces the building's specific identity. Ultimately the surface does not express a specific content, but the synthetic product of its two essentially irreconcilable sides.

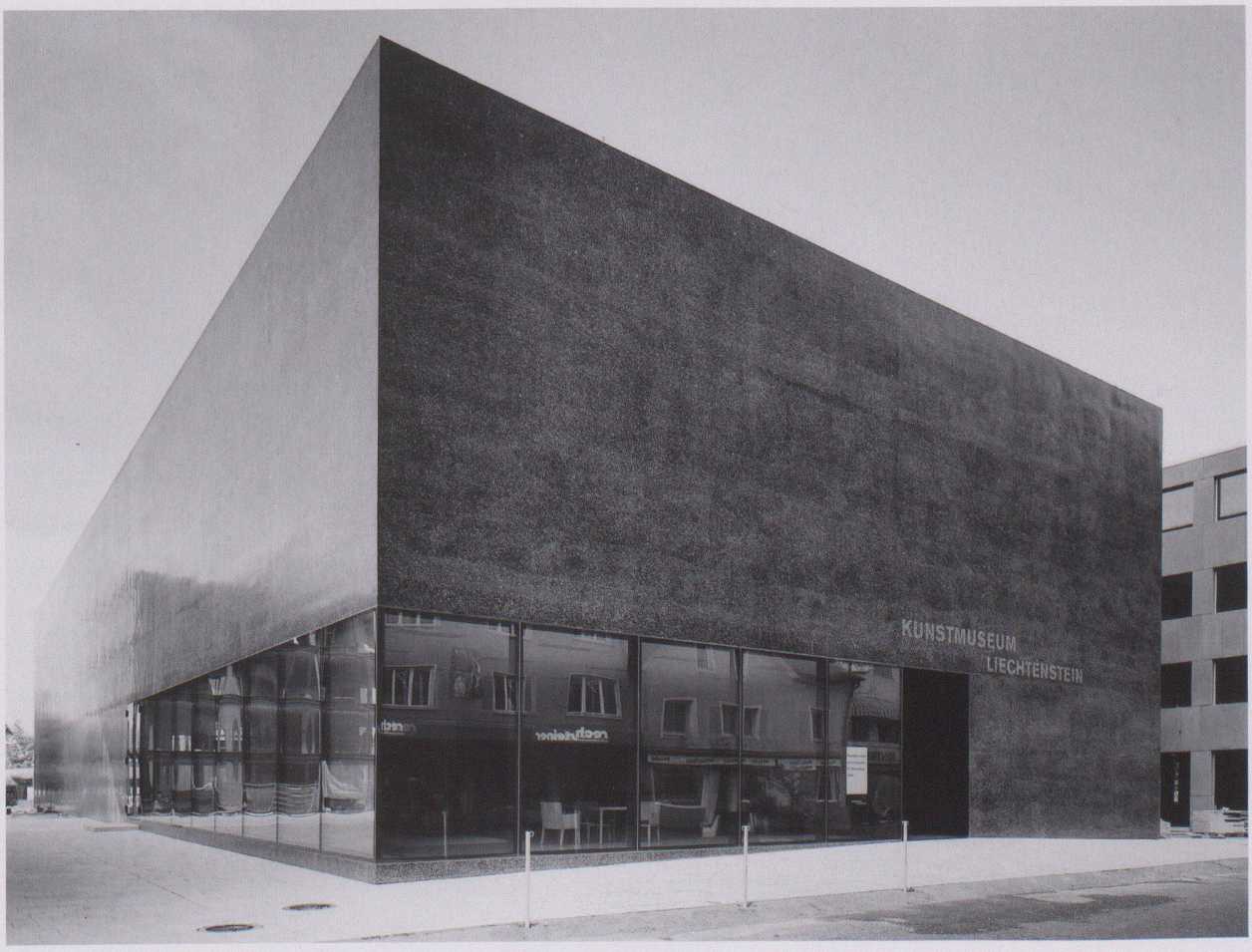
The formal pedigree of the Kunstmuseum Liechtenstein corresponds largely to modernist box architecture as practised today. Architecture that defiantly insists on a zero point, given our over-stimulated world. But for the Kunstmuseum Liechtenstein, this zero is a starting point and not a terminus. At the zero point in architecture it is not the absence of any meaning that defines, but the particular spot that is able to produce any meaning you like. What is ultimately important is a strategy that produces convergence between the two sides of the surface, based neither on formal correspondences nor on sign regimes that have been fixed a priori. The surface does not just imply liberation from significance, it also makes the abundance of possible meanings explicit.

Notes: See German text p. 32

Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz

Standort: Städtlestrasse 32, Vaduz
Bauherrschaft: Stiftung zur Errichtung eines Kunstmuseums, Vaduz
Architekt: Morger Degelo Kerez, Basel/Zürich
Mitarbeiter: Nicole Woog (Projektleiterin), Benjamin Theiler, Heike Buchmann, Dagmar Strasser. Raeto Studer
Statik: Frey & Schwartz, Zug; Wenaweser & Partner AG, Schaan
Totalunternehmer: Karl Steiner AG, Zürich
Manhard Seel, Max Herren, Karl Steger
Spezialisten: Haustechnik: Waldhauser Haustechnik, Münchenstein; Vogt AG, Vaduz. Elektro: Risch AG, Triesen. Sicherheit: Hege AG, Zürich. Licht: Ove Arup & Partner, London; EAG, Basel. Bauphysik: Kopitsis Bauphysik, Wohlen. Akustik: Martin Lienhard, Langenbruck

Projektbeschreibung: Im städtebaulichen Interventionsgebiet zwischen Städtle- und Aeulestrasse schliesst der Museumsbau eine prominente Lücke. Zu den beiden Strassen hin tritt der Gebäudequader mit seinen Stirnseiten in Erscheinung, offenbart mithin seine wahre Grösse erst dem Besucher, welcher die Gebäudetiefe abschreitet. Und auch die enorme Masse des monolithisch gegossenen Sichtbetonkörpers entzieht sich dem Betrachter immer wieder, wenn er in den polierten Oberflächen die gebaute Umgebung reflektiert findet. Ganze zwei Öffnungen sind darin eingeschnitten, von denen die grössere, über Eck umlaufende gestisch den Eingangs- und Foyerbereich bezeichnet und die andere den Seitenlichtsaal im Erdgeschoss erhellt. Verborgen bleibt dagegen die windmühlenförmige



Anordnung der Räume im Innern. ähnlich gross, aber unterschiedlich proportioniert, sind sie ringförmig um das zentrale Treppenhaus gefügt, wodurch die reine Verkehrsfläche auf die Vertikalerschliessung beschränkt bleibt und eine räumliche Packung von enormer Dichte entsteht. Der steinerne Gebäudekörper scheint gleichsam unter dem Eindruck der in seine Mitte hineingetriebenen Treppenhauskeile in vier Fragmente gebrochen.

Raumprogramm: Zugänge und Eingangsbereich, Ausstellungsräume und Räume für punktuelle Veranstaltungen, Cafeteria/Shop, Verwaltung, Bibliothek und Dokumentation, Depots, Werkstätten, Technische Räume, Parking.

Konstruktion: Rohbau: Flachdecken Beton vorgespannt, Wände in Beton, Aussenwände/Fassade als Tragkonstruktion in Beton aus gebrochenem Basaltkies aus Homberg, mit Feinanteilen aus Flusskies aus Unterfaz und mit schwarz eingefärbtem Zement, in den offenen Fassadenteilen abgestützt auf Vollstahlstützen 10/10 cm. Dachkonstruktion, von oben nach unten: betretbares Isolierglas, IPE 600, dazwischen ineinandergreifende Lichtlenklamellen, FL-Beleuchtung, betretbares Isolierglas, Staubdecke aus gespannten PVC-Folien. Haustechnik: Heizung/Kühlung im Unterlagsboden, Lüftungsrohre in Boden und Wände eingelegt mit Zuluftführung über Staubdecke und Abluftführung über Bodenschlitz, mit Hinterlüftung der vorgestellten Albawände, Luftführung im EG über Leuchten- und Bodenschlitze. Bodenaufbau: Unterlagsboden aus Polymerbeton, Eichenparkett geölt. Wände: Weissputz gestrichen. Decken: Baswaphon. Fassade: Isolierglas B2, Konstruktionsbeton 6 mm abgeschliffen und imprägniert.

Grundmengen
nach SIA 416 (1993) SN 504 416

Grundstück:	Grundstücksfläche	GSF	2 092 m²
	Gebäudegrundfläche	GGF	
	Umgebungsfläche	UF	2 092 m²
	bearbeitete Umgebungsfläche	BUF	2 092 m²
	Bruttogeschossfläche	BGF	3 514 m²
	Ausnützungsziffer (BGF: GSF)	AZ	1,68
	Rauminhalt SIA 116		
	Gebäudevolumen	GV	23 250 m³
Gebäude:	Geschosszahl	1 UG, 1 EG, 1 OG	
	Geschossflächen GF	UG	291 m²
		EG	1163 m²
		OG	1472 m²
	GF Total		2926 m²
	Aussengeschossfläche	AGF	
	Nutzflächen NF	Schule	

Anlagekosten
Total Fr. 30 000 000. Da der GU-Vertrag als Pauschale abgeschlossen wurde, liegt der Bauherrschaft und den Architekten keine aufgeschlüsselte Bauabrechnung vor.

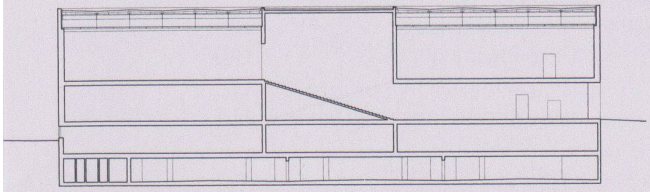
Bautermine

Wettbewerb	1997
Planungsbeginn	1998
Baubeginn	1998
Bezug	2000
Bauzeit	24 Monate

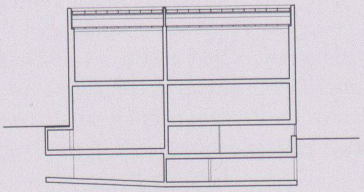
1| Cafeteria/Shop

Fotos: Ruedi Walti, Basel

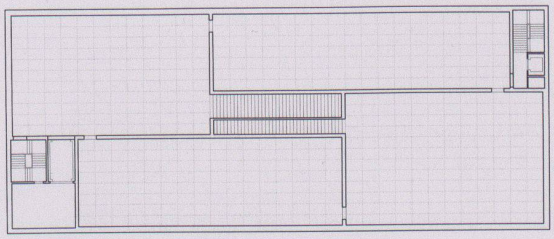
|1



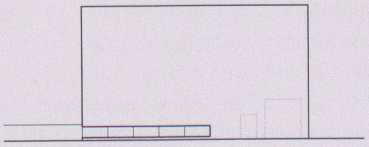
Längsschnitt



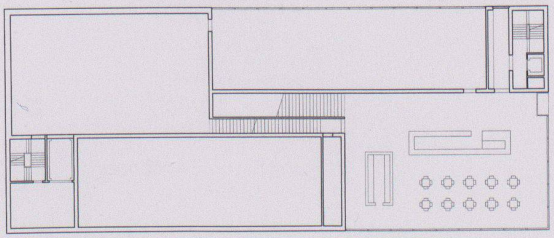
Querschnitt



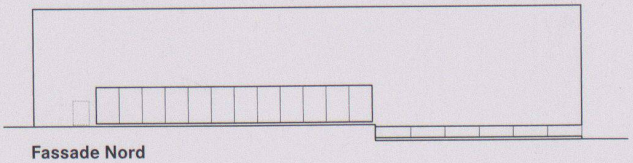
Obergeschoss



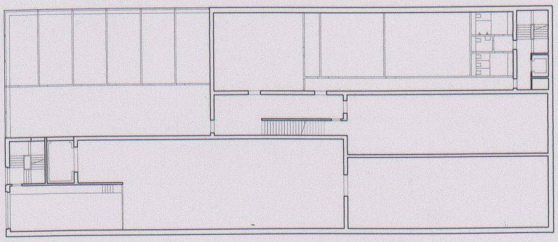
Fassade West



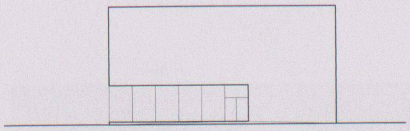
Erdgeschoss



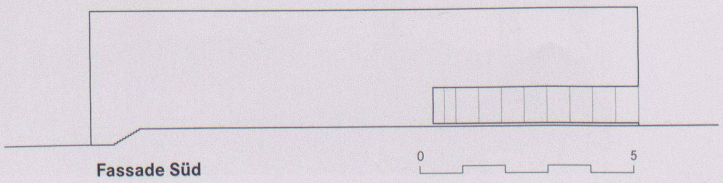
Fassade Nord



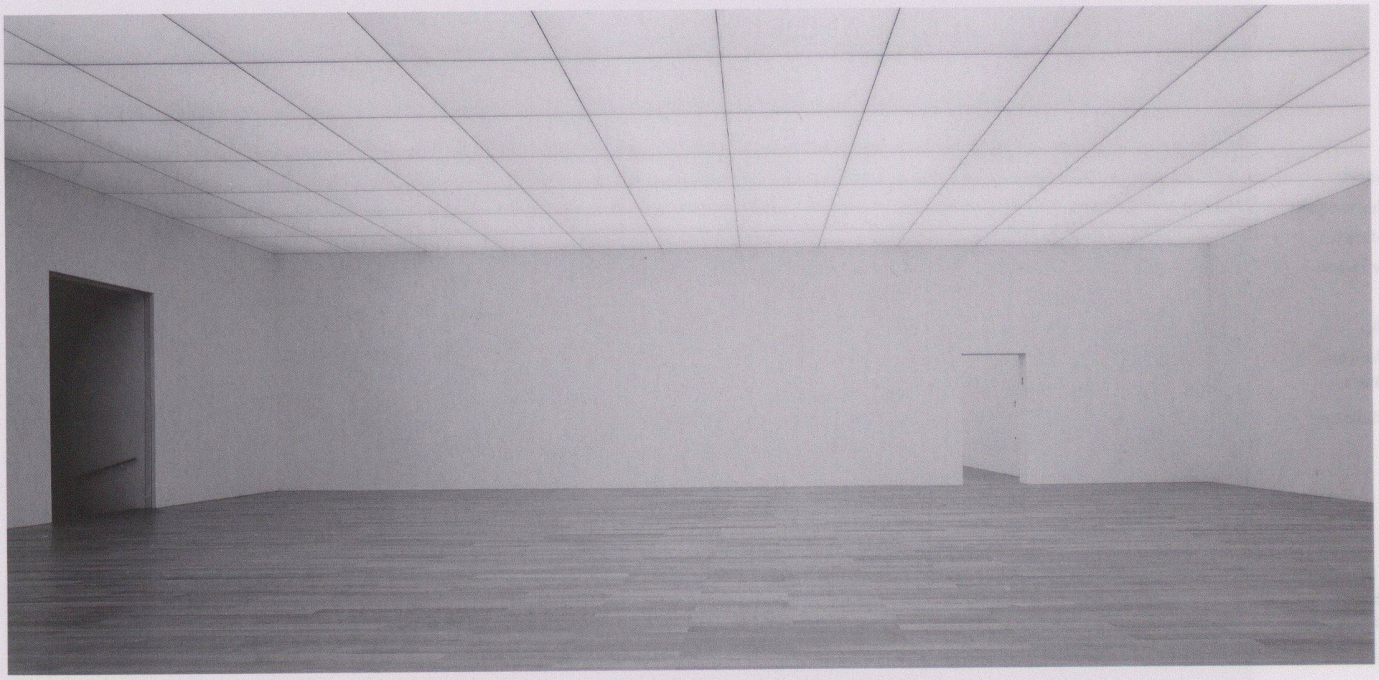
Untergeschoss



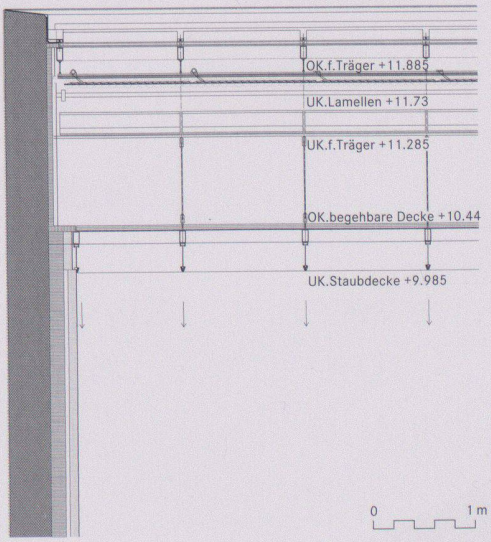
Fassade Ost



Fassade Süd

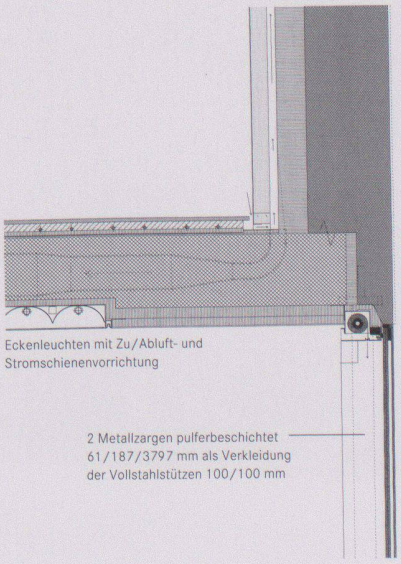


| 2



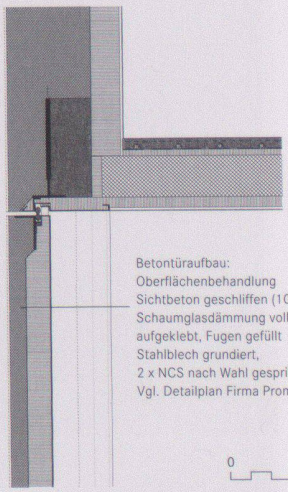
Detail Staubdecke

2 | Ausstelungssaal im Obergeschoss



Wandaufbau:
Vollflächige Spactelung geschliffen, 2.5 mm
Vollgipsplatten mit bewertem Gipssturz 80/2000 mm
auf Gipsmörtelbett und Presskork 10 mm
Luft/Vertikallattung 40 mm
Schaumglasdämmung vollflächig aufgeklebt, Fugen gefüllt, mechanisch gesichert 140 mm
Voranstrich
Sichtbeton geschliffen (10 mm) 400 mm
Oberflächenbehandlung

Deckenauflager/Sturzbereich Verglasung



Betontüraufbau:
Oberflächenbehandlung
Sichtbeton geschliffen (10 mm) 100 mm
Schaumglasdämmung vollflächig aufgeklebt, Fugen gefüllt 70 mm
Stahlblech grundiert,
2 x NCS nach Wahl gespritzt
Vgl. Detailplan Firma Prometplan

Betontor