Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 89 (2002)

Heft: 03: Imagination, Notation

Artikel: Das Bild der Architektur : über eine mediale Transformation in der zeitgenössischen Kunst

Autor: Kurjakovi, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-66397

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: 10.01.2026

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

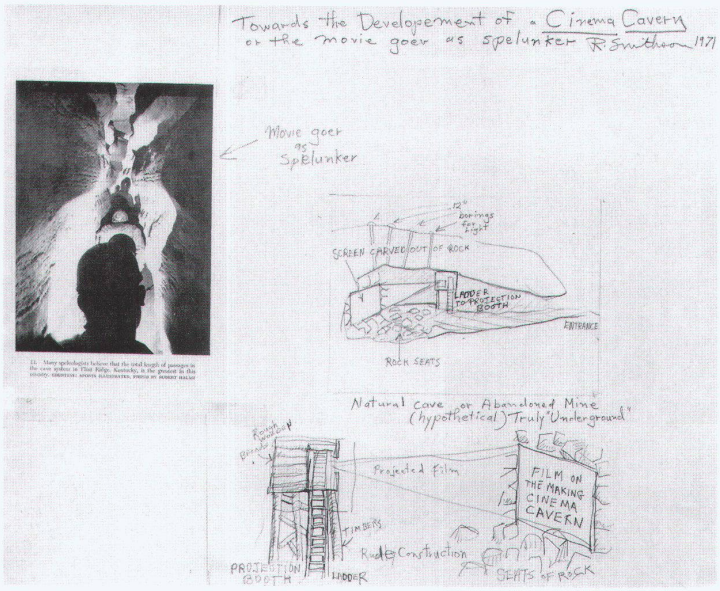
Français/English: p. 62/p. 65

Text: **Daniel Kurjaković**

Das Bild der Architektur

Über eine mediale Transformation in der zeitgenössischen Kunst

Wenn sich zeitgenössische Kunst auf Architektur bezieht, so thematisiert sie medial vermittelte Bilder von Raum. Als Zeichen, das zitiert, parodiert und transformiert wird, tritt Architektur innerhalb suggestiver Bildwelten auf, die allerdings auch von der Skepsis gegenüber rein illusionistischen Szenerien zeugen. Einen der auffälligsten Akzente bildet dabei das filmische Paradigma, das der folgende Beitrag mit einigen ausgewählten Beispielen kommentiert. Architektur erscheint in Werken, die von hoher Ambiguität und von einer dem Film ähnlichen Erzählweise geprägt sind. Erste Hinweise für das filmische Paradigma finden sich im ästhetischen Diskurs der 60er- und 70er-Jahre, doch erst heute umfasst es ein breites Spektrum zeitgenössischer Künstler, die sich mit dem Bild von Architektur, besser: mit der «architekturalen» Kondition von Bildwirklichkeit auseinandersetzen.



Robert Smithson, «Towards the Development of a Cinema-Cavern ‹The Moviegoer as Spelunker3›», 1971
Bleistift, Fotografie, Klebeband
32 x 40 cm

«A camera's eye alludes to many abysses.»
Robert Smithson, 1971

«Created worlds without tradition», so nennt der amerikanische Architekt und Bildhauer Tony Smith (1912-1981) das postindustrielle Wasteland, das er bei einer Autofahrt in der Nacht auf der unvollendeten New Jersey Turnpike anfangs der 50er-Jahre entdeckt. In der zweiten Hälfte der 60er-Jahre beschreibt er in einem kunsthistorisch einflussreichen Bericht die Fahrt, wobei sein Bericht keine dokumentalistische Beschreibung, sondern eine vom filmischen Diskurs durchdrungene Fiktion ist. Ausheutiger Perspektive kann man darin relativ mühelos Hinweise für den «kinematoskopischen» Charakter seiner Erfahrung wiedererkennen: «It was dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. [...] – The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks very pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.»[1]

Smith spricht von einer «künstlichen» Landschaft, die scheinbar unbegrenzt auf sein Wahrnehmungssensorium eindringt («There is no way you can frame it...»). Doch der Raum lässt sich schliesslich doch beschreiben, nicht zuletzt, weil es eine phänomenologische Begrenzung gibt: Smith erfährt das Bild des Umraumes als auf die Fläche des Autofensters projiziert (er war sich dessen nicht bewusst, aber seine Rhetorik lässt es erahnen). Durch das Fenster gerahmt, wird die Monumentalität des Umraumes erst fassbar. Stillschweigend wird so der dreidimensionale Raum zum Bild, zu einer Galerie von Bildern, kurz: zum Film.

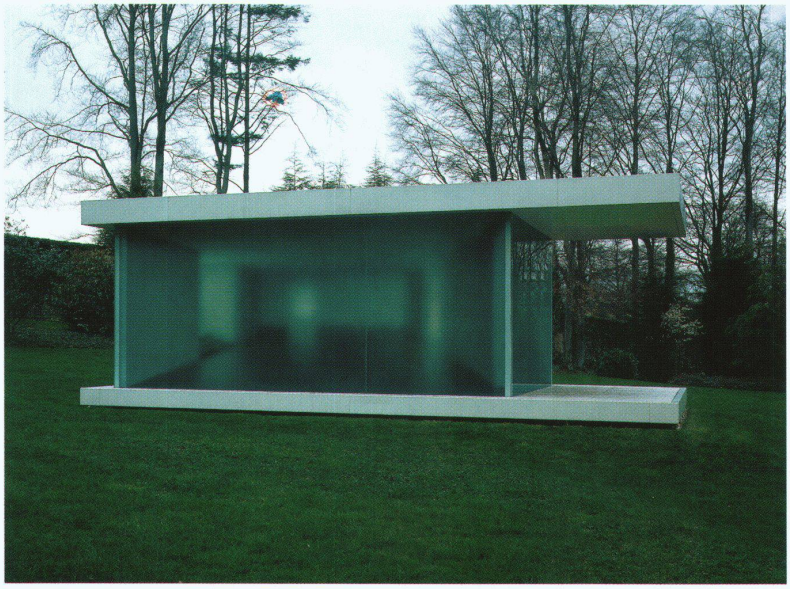
Auch wenn diese Erfahrung Smith selbst nicht dazu bewog, ein filmisches Medium zu benützen, so nimmt sie doch – vielleicht wie kein anderer Text aus dieser Zeit – den späteren Umgang mit dem mediatisierten Bild von Architektur (hier die postindustrielle Landschaft) vorweg. Das Bild, welches Smith beschreibt, ist künstlich («artificial»), weil sich die Repräsentation vor das Reale schiebt, wobei sich, genau genommen, die Unterscheidung zwischen dem Realen und der Repräsentation nicht aufrechterhalten lässt. Die Wahrnehmungssituation von Smith erinnert denn auch nicht zufällig an eine Camera obscura: Als hätte Smith in einer dunklen Kammer gesessen, die an bestimmten Stellen Licht eindringen lässt, wonach sich das Bild produziert.

Film und Fotogramm

Was ist hier unter «Bild» zu verstehen? Welche Wahrnehmung macht Smith wirklich, da ja die visuelle bei der nächtlichen Fahrt auf ein Minimum reduziert ist? Erblickt er tatsächlich nur eine postindustrielle Landschaft und darin verstreute Fragmente von Architektur? Wie liesse sich dieser Raum darstellen, mit welcher Synthese erfassen? Schliesslich hatte ja Smith festgestellt, dass der Raum gegenüber der Repräsentation resistent sei («There is no way you can frame it...»). Aus historischer Distanz ist die Antwort klar: durch das filmische Paradigma.

Wichtig für das Folgende ist allerdings, dass man das «Filmische» im Sinne von Roland Barthes auffasst, demnach es gerade nicht in einer Folge von bewegten Bildern besteht, sondern in einer *Montage der Bilder*, das heisst von Einzelbildern – oder wie Barthes schreibt – von Fotogrammen: «Wenn nun das eigentlich Filmische [...] nicht in der Bewegung liegt, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn, den man weder in der blossen [sic!] Fotografie noch in der gegenständlichen Malerei findet, weil ihnen der diegetische Horizont fehlt, [...] so ist die ‹Bewegung›, die man für das Wesen des Films hält, keineswegs ‹Beseelung›, Fliessen, Beweglichkeit, ‹Leben›, Kopie sondern nur das Gerüst einer permutativen Entfaltung...»[2] Mit seinen konkreten Medien, d.h. der Fotografie, dem Video oder dem Film liefert dieses Paradigma die Mittel, um zeitliche Dauer, Prozess, narrative Momente und Drama, Erinnerungen und Assoziationen zu repräsentieren, so wie sie mit der Erfahrung von Architektur verknüpft sind.

1 zit. nach Samuel Wagstaff Jr., Talking with Tony Smith, in: Minimal Art, A Critical Anthology, ed. by Gregory Battcock, University of California, 1995, S. 386.
2 Roland Barthes, Der dritte Sinn, Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M.Eisensteins, in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III, Suhrkamp 1990, S. 65.



Alex Hartley, Pavillon, 2000
Installation im Goodwood Sculpture Park

Ein weiterer herausragender Repräsentant eines Diskurses, der das Verhältnis zwischen Architektur und Kunst thematisiert, ist Robert Smithson (1938-1973). Höchst einflussreich (auch gerade für eine Reihe jüngerer Künstler) hat Smithson, wohl wie kein anderer Künstler seiner Generation, über den möglichen Einfluss des Kinos auf die Repräsentation von Architektur nachgedacht. In seinem Werk finden sich zuhauf Entwürfe, Zeichnungen, Fotografien und Texte, die um das Thema «atemporaler» Architektur kreisten und um «Anti-Monumente», die nicht oberhalb der Erdoberfläche, sondern tief in den geologisch stratifizierten (aber auch metaphorischen) Grund versinken. Kein Zufall ist, dass sein berühmtestes Werk eine Kombination von Anti-Architektur und Film ist, ein Filmessay über die 1972 im Salt Lake in Utah realisierte Struktur «Spiral Jetty» (die heute unter der Wasseroberfläche liegt).

Auch bei Smithson – der sich wie Tony Smith für die Dialektik von Erscheinen und Verschwinden im Zusammenhang mit Architektur interessierte – taucht der Topos des *dunklen Raumes* auf. Weit mehr als eine Fussnote ist hierbei das nicht realisierte Projekt «Towards the Development of a Cinema-Cavern 'The Moviegoer as Spelunker'» von 1971, in dem Smithson von einem in einer Höhle befindlichen Kino träumt.

Die Höhle erscheint als eine Art natürliche Camera obscura, die ideale Trope, um innerhalb eines repräsentationskritischen Programms die beiden Aspekte von Architektur und Kino zu verbinden: «What I would like to do is to build a cinema in a cave or an abandoned mine, and film the process of its construction. That film would be the only film shown in the cave. The projection booth would be made out of crude timbers, the screen carved out of a rock wall and painted white, the seats could be boulders. It would be a truly 'underground' cinema.»[3] Der Grund für Smithsons Interesse am Medium Kino lag nicht nur an der verführerischen Kraft der kinematographischen Erfahrung, an der Eigenheit des Kinofilms, die Wahrnehmung an einen anderen Ort zu transportieren: «One thing all films have in common is the power to take perception elsewhere.»[4] Wie «Towards the Development of a Cinema-Cavern 'The Moviegoer as Spelunker'» zeigt, knüpft Smithson den Illusionismus der filmischen Erfahrung zugleich an eine Reflexion des Bildes. Er suspendiert die Illusion in dem Moment, in dem er die Reflexion über den Ort des Bildes selbst einführt – und damit auch über die Selbstverortung des Betrachters. Doch Smithson weiss, dass der Illusionismus nicht nur ein bildimmanentes Faktum ist, sondern auf eine kulturelle Kondition verweist.

Transformation von Architektur

In seiner parodistischen Reportage «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» von 1967, in der Smithson über Brücken, Pumpenanlagen, Abwasserrohre und anderes mehr wie prä- oder posthistorische Phänomene berichtet, beschreibt er die vom Simulakrum beeinflusste Wirklichkeit: «Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of 'stills' through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.»[5]

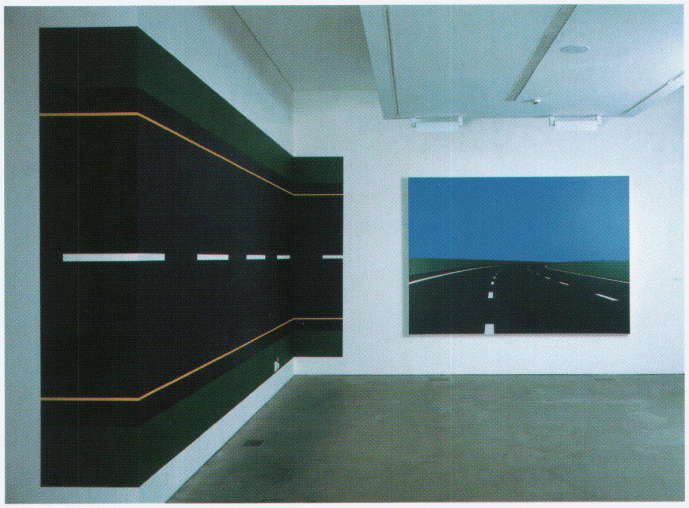
In der zeitgenössischen Kunst sind traditionellere Medien, räumliche Wirklichkeit zu entwerfen und zu modellieren, durch Fotografie, Video und Film assimiliert worden. Der Begriff «assimilieren» ist dabei wichtig, denn Malerei, Skulptur, Zeichnung, Plan oder Modell werden nicht einfach ohne Ersatz gestrichen, sondern in ein neues Medium übertragen und damit auch transformiert. Es bleibt dabei immer möglich, dass die verschiedenen Darstellungsmedien autonom nebeneinander vorhanden sind (was eigentlich für die meisten hier vorgestellten künstlerischen Positionen gilt). Wie sie transformiert werden, zeigen die Arbeiten einer beachtlichen Anzahl zeitgenössischer Künstler, deren Praxis von der filmischen Kondition durchdrungen ist.

3 Robert Smithson, «A Cinematic Atopia» (1971), in: Ders., Collected Writings, University of California Press 1996, S. 142.
4 Ebd., S. 138.
5 Ebd., S. 70; ursprünglich publiziert als «The Monuments of Passaic», in: Artforum, Dez. 1967.
6 Julian Opie, Delhi, Chandigarh, Bhopal, Calcutta, Bangalore, Mumbai, British Council, 1997, S. 3.
7 Ebd.

Julian Opie

1 | **Imagine you are driving, 2001**
Wandmalerei, Dimension variabel
Imagine you are driving 2, 1997
Vinyl auf Aluminiumträger
Installationsansicht Ikon Gallery Birmingham
2001

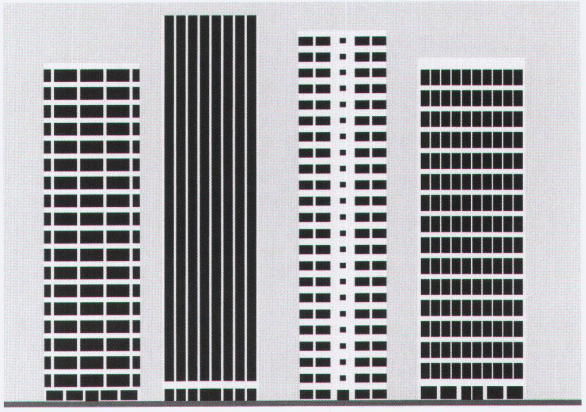
2 | **Arbeitszeichnungen, anfangs 90er-Jahre**
19 x 27.5 cm

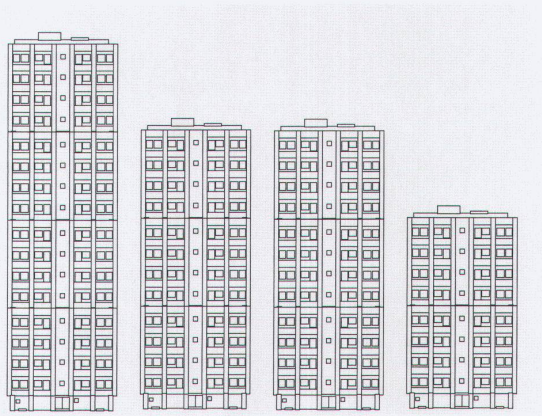


| 1

Julian Opie

Der britische Künstler Julian Opie (1958) simuliert mit seinen Installationen, die aus Wandmalerei und diversen Objekten bestehen, eine umfassende Grammatik der natürlichen Lebenswelt: architektonische Bauten, urbane Szenerien, Landschaften, mit oder ohne Menschen und Tiere. Die Simulation verdankt sich bei Opie visuellen Elementen, deren Charakter einem Piktogramm ähnlich ist. Die Werke von Opie sind prinzipiell Bilder, auch dann, wenn letztere zu dreidimensionalen Objekten geraten. Denn in solchen Fällen handelt es sich lediglich um mehrere Bildseiten, die aneinander gerückt werden und in scharfen Kanten aneinander stossen. Das Piktogramm erlaubt eine sekundenschnelle Identifikation der einzelnen Elemente, was den Eindruck erweckt, man könne sich in die repräsentierten Szenerien projizieren. Eine wirkliche Identifikation mit dem Vorhandenen – oder gar Einfühlung – wird allerdings verunmöglicht durch die «Generalisierung» der Formen mittels Geometrie: Opie bezieht sich zwar in allen Elementen auf die natürliche Lebenswelt und zitiert unterschiedliche Typologien (Autos, Architektur,Landschaften etc.), aber er unterdrückt all jene Aspekte, die den generischen Charakter der Bildtypen verunklären, indem sie zum Beispiel zur Lektüre von Details zwingen. Auch wenn die Wahrnehmung bei Opies Werken unmittelbar ist, bleibt die metaphorische Eingangstür «ins» Werk verschlossen. Die Welten von Opie bestehen aus *Oberflächen*, die an uns vorüberziehen oder an denen wir vorbeigleiten. Raum ist in seinen Installationen vor allem eine Frage von hintereinander gestaffelten Flächen: «For the last few years I've been using the passenger's sideways view moving past things. As in Japanese prints, the landscape and objects within it are seen flat on.»[6] Bilder werden bei Opie also nicht nur hintereinander gestaffelt, sondern folgen einander im zeitlichen Kontinuum, etwa in der Fortbewegung – sei es im Auto oder als Betrachter, der durch eine Ausstellung schreitet bzw. sie lediglich mit dem Blick abgeht. Diese Erfahrung ist potenziell kinematisch: «One of the truly modern experiences is speed. [...] Driving fast is cinematic, vision becomes fluid.»[7] So ist auch die in den Installationen von Opie zitierte Architektur Element in einer essentiell kinematischen Erzählung, ein weiterer Bildschirm. Opie trübt allerdings die illusionistische Wirkung: Er verleiht seinen Installationen einen entschieden ortsspezfischen Charakter, indem er sich auf reale Architektur in der näheren oder weiteren Umgebung des jeweiligen Ausstellungsorts bezieht.





| 2

Julian Opie

S.22 **Installation mit verschiedenen Werken für 'Julian Opie', 9. Triennale Indien, Delhi, Dezember 1997 (Detail)**
Foto: Stephen White, London

3 | **You are in a Car Installation Galerie Bob van Orsouw 1996**

| 3

|4

Rita Mc Bride

4| **Parking Structure with Curve, 1997**
Bronze, 51,4 x 65,4 x 30,5 cm
Foto: Orcutt & Van der Putten

5| **LGA/JFK, 2001**
4 Strukturen aus Bronze, bestehend aus 12 Teilen
jeder Teil ca. 6.2 x 84.3 x 50.4 cm
Foto: Marc Gisler, Müllheim

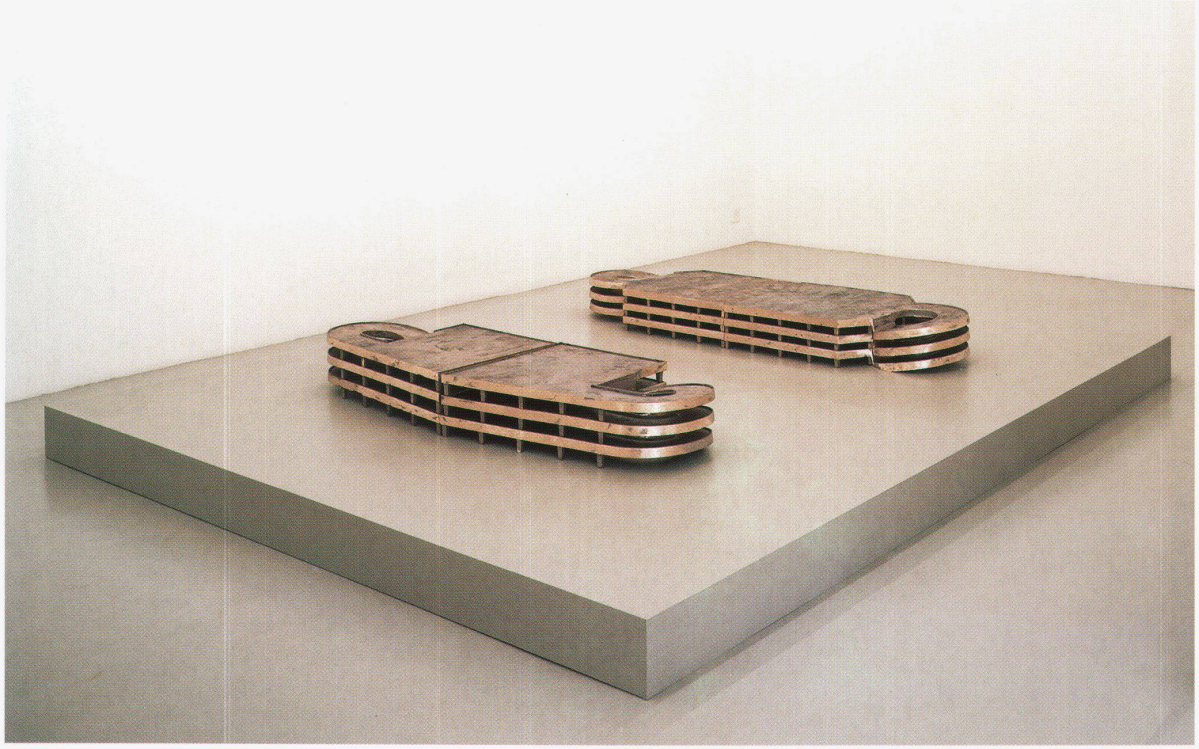
6| **Parking Garage Panel (red.), 2001**
Porzellan-Emaille auf Stahl-Blech
91,5 x 183 x 2,5 cm
Foto: Orcutt & Van der Putten

7| **Parking Structure Interior, 1999**
Aluminium, 44,5 x 87 x 30,5 cm
Foto: Orcutt & Van der Putten

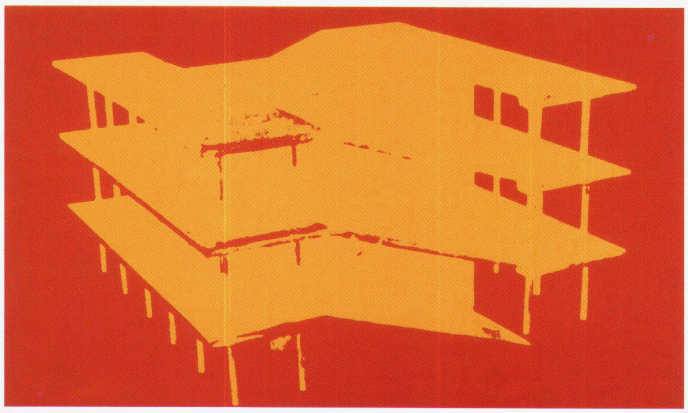
Rita McBride

Das Werk der amerikanischen Künstlerin Rita McBride (1960) besteht aus ortsspezifischen Arbeiten, Objekten und Fotografien. In einigen Werken bezieht sie sich ausdrücklich auf Architektur und Design.[8] Bei den «Parking Structures» oder «Skylights», modellartigen Bronzeskulpturen von Ende der 90er-Jahre, oder auch in Fotografien thematisiert McBride anonyme, entfremdete Liegenschaften. Die Werke entstehen in kritischer Funktion bezüglich der skulpturalen Praxis: Sie fassen von der Gesellschaft abgekehrte Architektur als sprachliches Element auf, das fähig ist, die Grenzen der skulpturalen Disziplin zu verschieben, indem sie das über das Zeichen Architektur vermittelte kollektive Bewusstsein ins Spiel bringen. Die «Parking Structures» und «Skylights» leiten sich von menschenleeren Räumen ab, von «real estate», den niemand bewohnt. Er firmiert in gewissen Sinn als negativer Raum, insofern er höchstens provisorisch und punktuell benützt wird. Der autorlose Status solcher Räume prädestiniert sie zu allgemeinen Projektionsflächen, deren skulpturale Funktion durchaus filmisch ist. Dazu McBride: «Ich fand die Erfahrung in Parkgaragen oder auch auf Dächern immer sehr desorientierend. Es waren zunächst Räume, in denen ich mich der Beobachtung hingeben konnte. Andererseits spielt auch filmisches Sehen eine gewisse Rolle: Sehr viele gefährliche Begebenheiten ereignen sich in Parkgaragen oder auf Dächern, wo oft das ganze Drama von Helikoptern und Fluchtversuchen kulminiert.»[9] Die Referenz auf den Spielfilm – Actionfilme und Thriller – kompliziert bei McBride das Verhältnis zur Architektur, denn offensichtlich ist es im vorliegenden Fall nicht mimetisch, sondern filmisch vermittelt. Diese kalkulierte Nähe zum filmischen Diskurs erlaubt es der Künstlerin, die räumliche und materielle Präsenz der Skulpturen auf eine zeitliche Dimension zu öffnen: auf eine (wenn auch fiktive) filmische Erzählung. Der Bezug auf das architektonische Modell ist bei McBride – wie schon angedeutet – als Bemühen zu verstehen, die Praxis der Skulptur dem Formalismus zu entziehen und ihr eine neue Sprache zu verleihen. Besonderes Augenmerk verdient in dieser Hinsicht die Machart: Indem McBride nämlich diese redimensionierten Repliken in Bronze giessen lässt – also im Medium einer anachronistischen skulpturalen Praxis –, ironisiert sie deren Objektstatus. Dazu die Künstlerin: «Es hat mich geradezu in Panik versetzt, Objekte herzustellen. Sie sind so abgeschlossen. Daraus erwuchs die Idee, Objekte – das Modell einer Liegenschaft beziehungsweise eines Gebäudes – wie Trophäen zu betrachten.»[10]

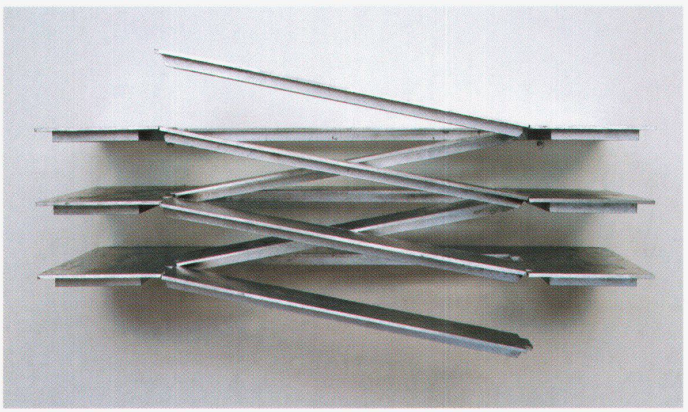
8 Manchmal sind die Referenzen explizit, ja akademisch, so wenn die Künstlerin in der Arbeit «Backsliding, sideslipping, one Great Leap, and the 'forbidden'», 1994, eine Sektion des Erdgeschosses von Le Corbusiers Villa Savoye (1929-31) als Installation in einer Galerie nachbaut.
9 Gespräch mit dem Autor, April 1999.
10 Ebd.



| 5



| 6

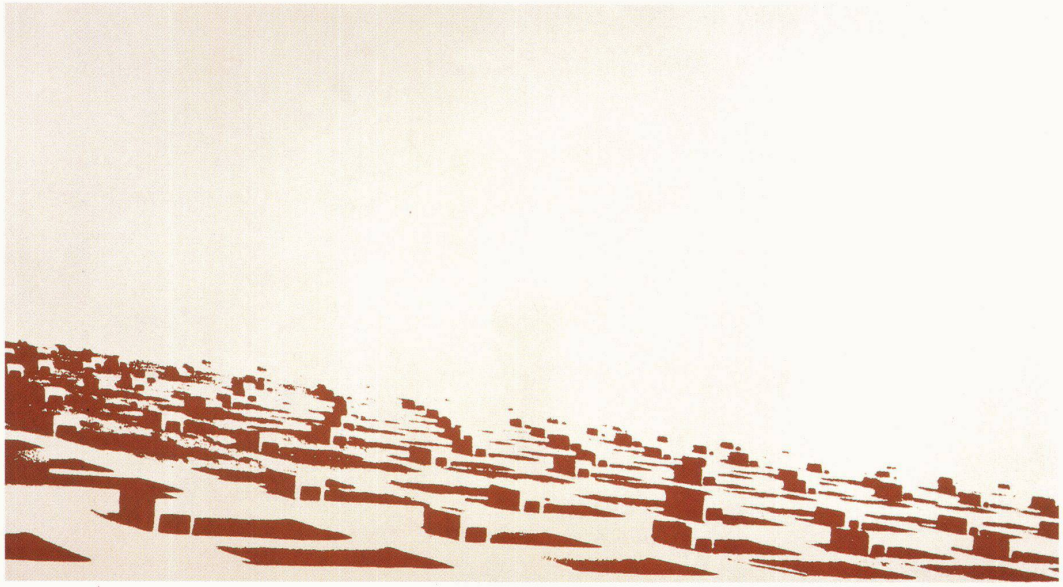


| 7

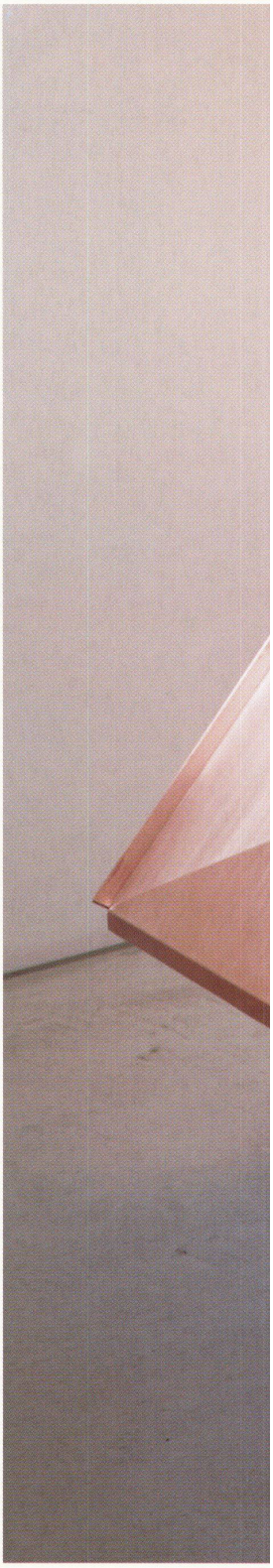
Rita Mc Bride

8 | **Attics and Old Rooms Panel (cream), 2001**
Porzellan-Emaille auf Stahl-Blech
91,5 x 183 x 2,5 cm
Foto: Orcutt & Van der Putten

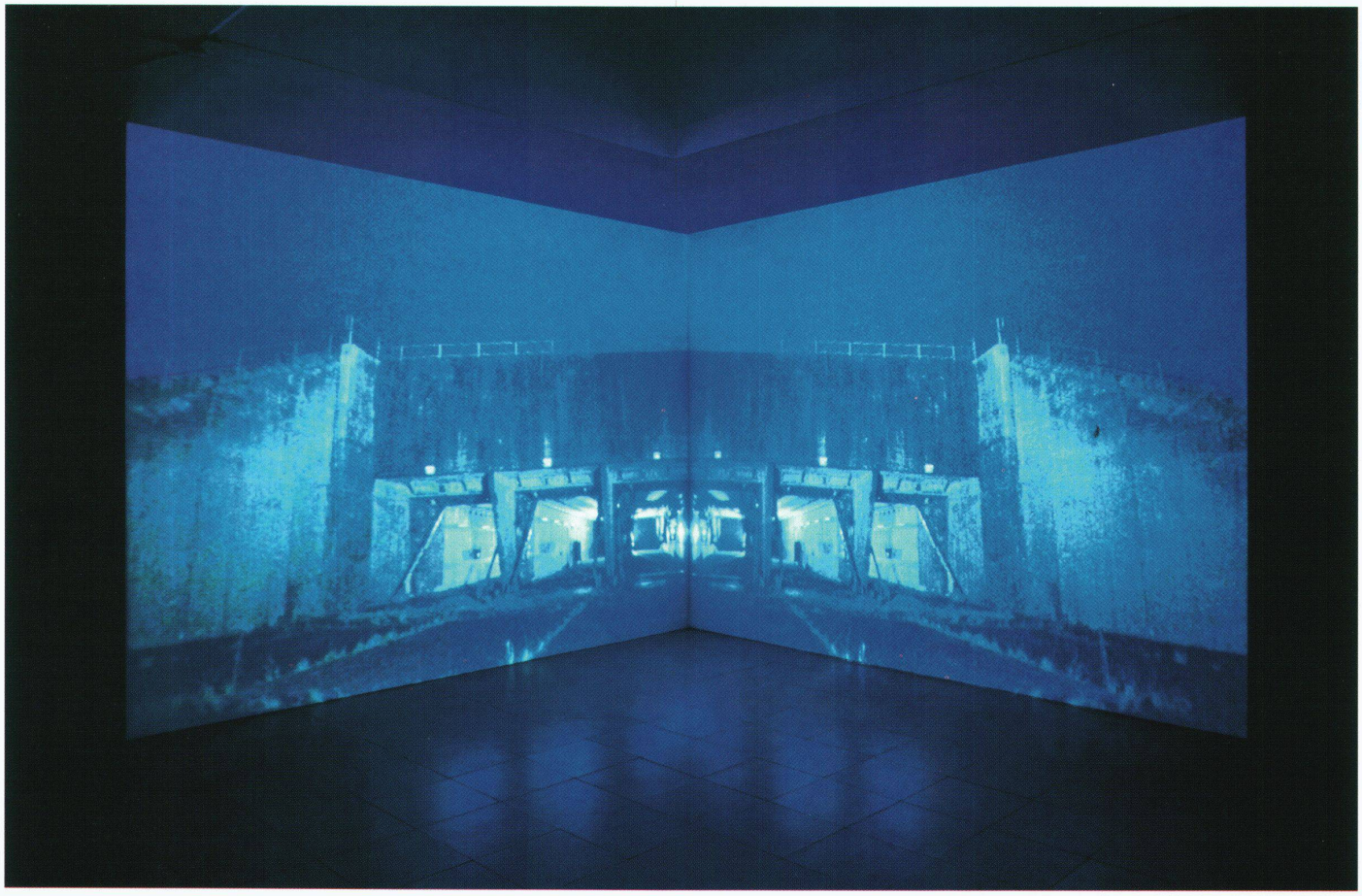
9 | **White Elephant, 1999**
Stahl und Kupfer, 25 Teile
320 x 145 x 109 cm
Foto: Marc Gisler, Müllheim



| 8



| 9



| 10

Jane und Louise Wilson

Auch die britischen Künstlerinnen Jane und Louise Wilson (beide 1967) haben eine spezifische Methode entwickelt, um sich mit entfremdetem, verlassenem oder menschenleerem architektonischem Raum auseinander zu setzen. Ihre Arbeit besteht aus Raum füllenden, nach allen Regeln des filmischen Schnitts montierten Videoinstallationen sowie aus ihren fotografischen und skulpturalen Äquivalenten. In mehreren Projekten haben die Künstlerinnen historische Architektur zum Thema gemacht, die mit dem Kalten Krieg assoziiert wird. Diese hat einen paradoxen Status in der Öffentlichkeit. Sie steht für Orte, die Macht, eine Konzentration von Autorität, symbolisieren, zugleich aber dem öffentlichen Bewusstsein unzugänglich sind, vor allem was ihr konkretes architektonisches Aussehen, was ihre räumlichen Strukturen betrifft. Das Projekt «Stasi City», 1997, z.B. basiert auf bürokratischer Architektur, hier dem Hauptquartier des Staatssicherheitsdienstes der DDR in Berlin – den Gebäudetrakten mit ihren verborgenen Zimmern, Gängen, Aufzügen etc. Die Arbeiten der Wilsons sind nicht dokumentarisch, sondern eher psychoanalytisch und mnemotechnisch kodiert: Sie versuchen, die Ambiguität bestimmter historischer Bauten zu analysieren, die erst jetzt – gleichsam unter entropischen Bedingungen – bewusst zu werden beginnen, wobei die Leerstellen in unserem Bewusstsein auf die soziale Undurchdringlichkeit dieser Institutionen zurückgeht. Die Spannung in den Installationen der Wilsons verdankt sich nicht zuletzt dem Bewusstsein um die konkreten Funktionen und die historischen Wirkungen der jeweiligen Institution – und ihrer schockierenden Bedeutungslosigkeit im zeitgenössischen Kontext. Die Wilsons versuchen genau in diesem Sinn, nicht über den Ort zu berichten, sondern den Ort selbst als Erzählung aufzufassen, welche die Künstlerinnen in einer Art filmischer Archäologie zu entfalten versuchen: «The narrative comes from a location, our connection to the space that we're filming in. [...] The narrative, if you can even call it that, is something that comes from within the actual place that we are examining.»[11] In den Installationen selbst wird der hohe Grad an Ambiguität, der einer solchen Archäologie eingeschrieben ist, mit stereoskopischen Projektionen thematisiert: Die Architektur erscheint übereck projiziert, fragmentiert, gespiegelt, verdoppelt oder mit zeitlicher Verzögerung montiert. Dadurch bleibt der Wahrnehmungskonflikt zwischen Realraum und filmischem Raum wirksam. Obwohl wir um die Architektur dieser Institutionen nun wissen (denn sie wird uns gezeigt), bleibt sie letztlich eine unfassbare, enigmatische, die Repräsentation unterlaufende Grösse.

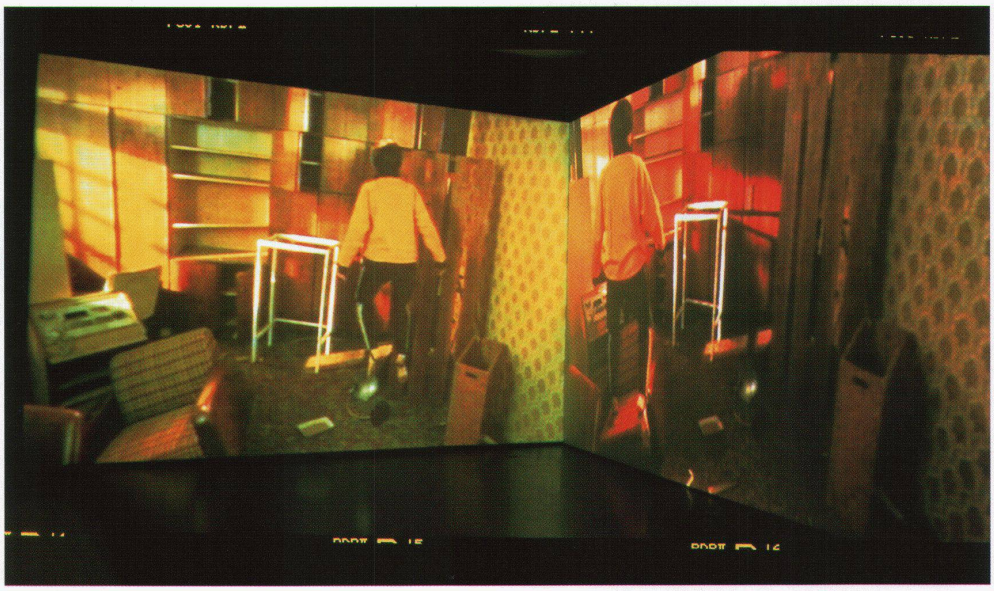
11 Jane & Louise Wilson, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, 1999, S. 10.

Jane und Louise Wilson

10 | **Gamma, 1999**
4 Videoprojektionen, 4 Loops à 6 Minuten, Dimension variabel, Installationsansicht
Foto: Dave Morgan, London

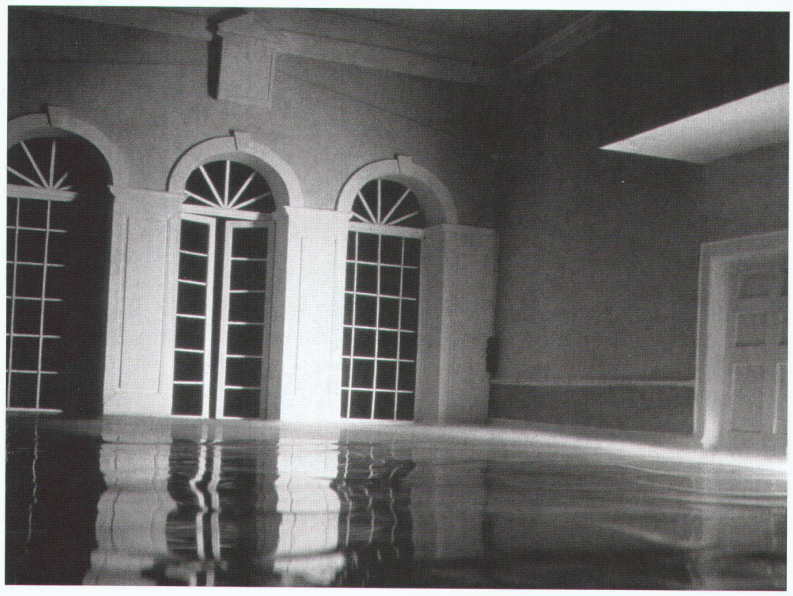
11 | **Stasi City, 1997**
4 DVD-Projektionen in einem 5 Minuten-Zyklus, Installationsansicht
Foto: Theo Coulombe

12 | **Paternoster (Stasi City), 1997**
C-type print auf Aluminium aufgezogen 180 x 180 cm

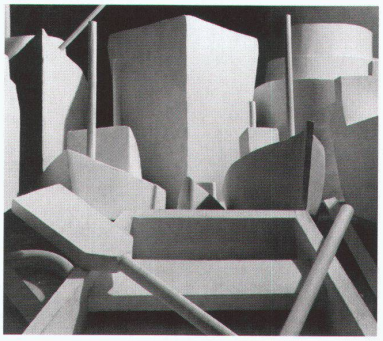


| 11

| 12



| 13



| 14

James Casebere

S.30 Tunnels, 1995
Dye destruction print, 122 x 152 cm

13 | Monticello #3, 2001
Digital chromogenic print, 122 x 152 cm

14 | Boats, 1980
Gelatin Silver print, 40,5 x 50,8 cm

15 | Four Flooded Arches from Left, 1999
Cibachrome print, 152 x 122 cm

James Casebere

Eine ganze Reihe zeitgenössischer Künstler fertigt Fotografien an, die zwar nicht buchstäblich filmisch sind, aber zum filmischen Paradigma gehören: Es sind Künstler, die eine im Barthes'schen Sinn «fotogrammatische» Architektur präsentieren. Der Amerikaner James Casebere (1953) bezieht sich in seinen Fotografien auf das medial vermittelte Bild von Architektur. Zwar interessieren ihn wie die Wilsons die latenten Aspekte von Architektur (wie beeinflusst das kollektive Unbewusste unser Verständnis von Architektur? Wie ist Architektur im kollektiven Unbewussten repräsentiert?). Aber Caseberes Fotografien bilden nicht *reale* Architektur ab, sondern übersetzen dreidimensionale Modelle (die der Künstler selbst aus Karton, Gips, Farbe und anderem mehr herstellt) in die Zweidimensionalität des Bildes. Seit Mitte der 70er-Jahre hat er mit dieser Methode Innenräume, Landschaften, Vorstadtszenerien, Geisterstädte oder institutionelle Gebäudetypen zu menschenleeren Bilderrätseln komponiert. Die Modelle von Casebere beziehen sich nicht selten auf Fotografien von Architektur, besonders auf «disziplinäre» Architektur wie Anstalten, Klöster, Spitäler, Schulen etc., ohne diese Fotografien allerdings eins zu eins zu replizieren. Zu Caseberes eindringlichsten neueren Arbeiten gehören Werke, die sich auf Gefängnisarchitektur – Ansichten von Fassaden sowie einzelne Innenräume – beziehen. Sie repräsentieren, was Casebere «versteckte Architektur» nennt, der Öffentlichkeit relativ unbekannte Bauten. Durch das Modell und die Fotografie transformiert werden diese Architekturen zu Projektionsflächen, in welchen das – im Freudschen Sinn – Verdrängte wiederkehren kann. Im Laufe der Zeit wurden die Modelle von Casebere handwerklich perfekter, doch ist das Modell allein für Casebere relativ unwichtig: «The models are not very interesting in themselves. It's only when they're transformed through lighting and take on all the associations and illusions that photographs produce that they come alive.»[12] Seit Mitte der 90er-Jahre wirken die Werke mehr denn je wie solitäre Fotogramme, insofern ihre Wahrnehmung mit einschliesst, den Suspense eines Film noir zu erleben. In jüngster Zeit verstärkt Casebere den Trompe l'œil-Charakter, indem er in die Modelle von spärlich beleuchteten Bunkern und Abwasserkanälen, von Korridoren oder Büroräumen die Elemente «Wasser» und «Nebel» einführt. Diese Elemente unterstreichen – indem sie die Dimensionen von Bewegung und Ton suggerieren – den dramatischen und zugleich rätselhaften Charakter der nächtlichen, unbewohnten und vom sozialen Körper gleichsam abgetrennten Architektur. Zwar basieren Caseberes Werke oft auf stark konnotierten Sujets, in «Four Flooded Arches from Left (v)», 1999, zum Beispiel auf den Bunkeranlagen unter dem Berliner Reichstag, doch handeln sie über den konkreten historisch-politischen Diskurs hinaus von einem konkreten und metaphorischen Vakuum, das sich gegen eine soziologische Erklärung sperrt.

12 Steven Jenkins, A Conversation with James Casebere, in: James Casebere, Model Culture, Photographs 1975 - 1996, The Friends of Photography 1996, S. 80.

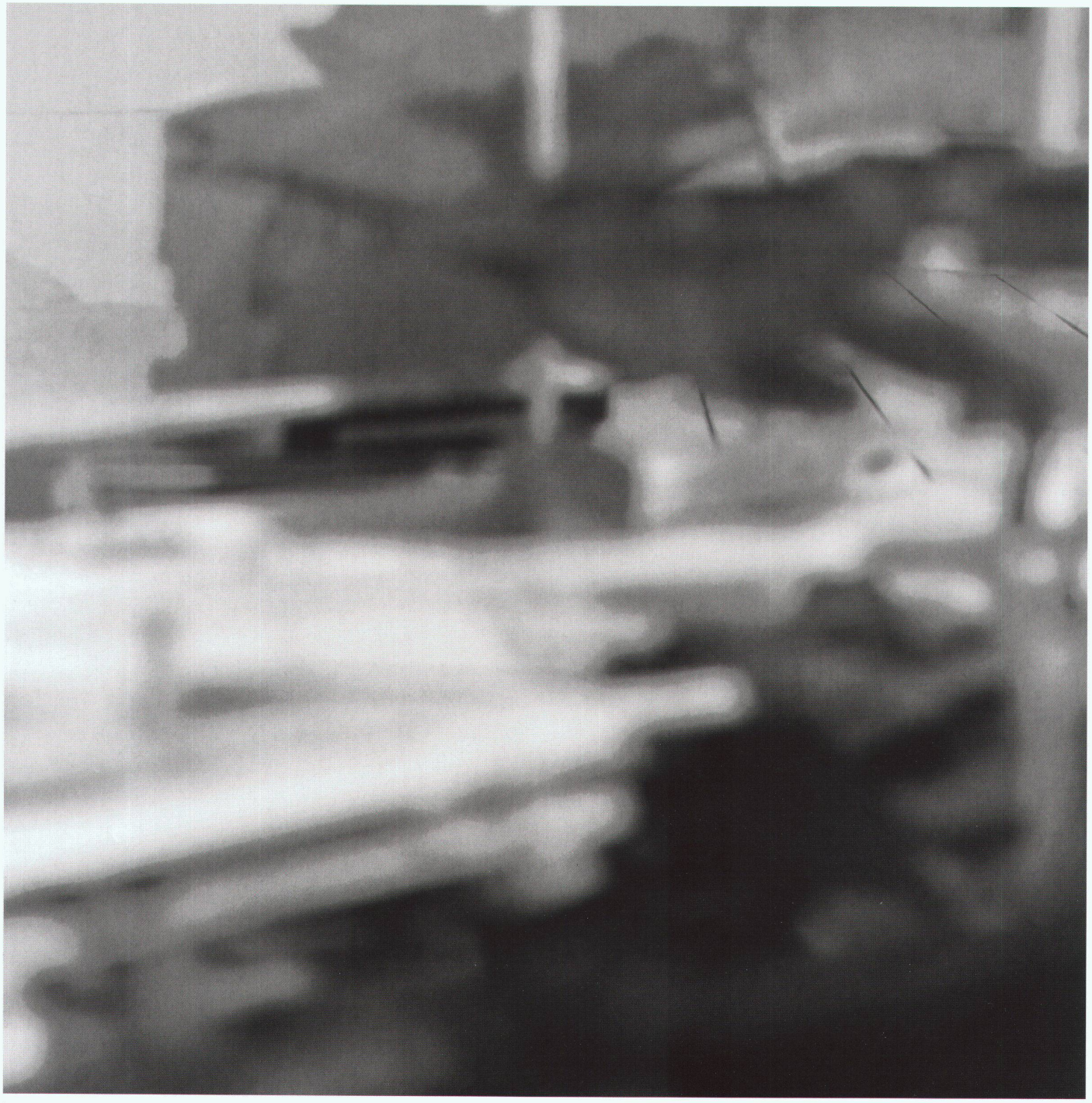
33

Bernhard Voïta

16 | Ohne Titel, 2001
Gelatin Silber auf Baryt,
90 x 90 cm

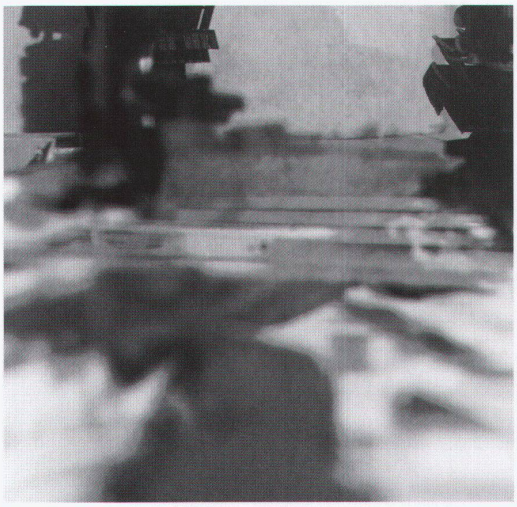
17 | Ohne Titel, 1997
Gelatin Silber auf Baryt,
124 x 124 cm

18 | Ohne Titel, 2001
Gelatin Silber auf Baryt,
90 x 90 cm



| 16

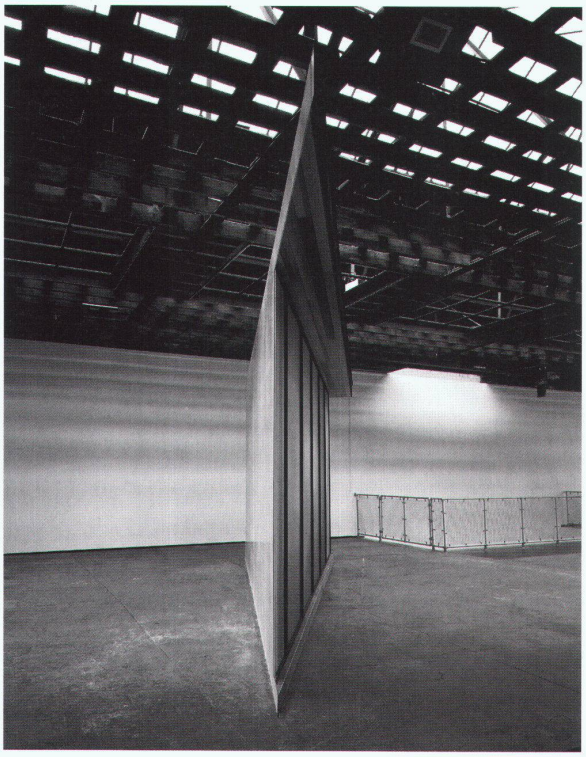
| 17



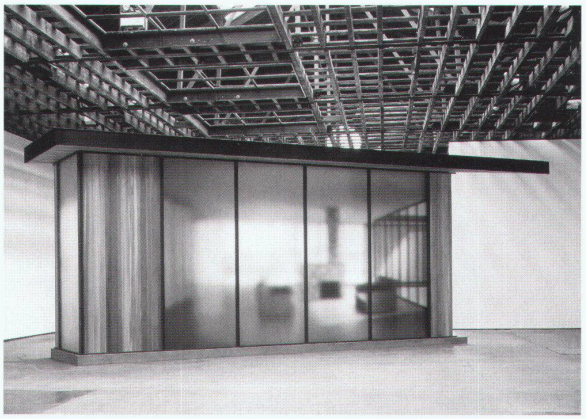
| 18

Bernard Voïta

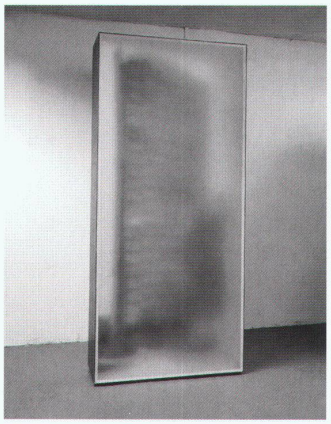
Auch die fotografischen Werke des Schweizer Künstlers Bernard Voïta (1960) sind mittels dreidimensionaler Modelle erzeugte Täuschungen, Illusionen, Vorspiegelungen, bei deren Anblick man gerne zur Metapher «architekturaler» Vistas greifen möchte. Der Begriff Modell ist allerdings bei Voïta insofern irreführend, als es sich nicht um miniaturisierte Repliken existierender Architektur handelt. Vielmehr arrangiert der Künstler – eigentlich ganz Bildhauer – verschiedene kleine und kleinste Objekte wie Holzstücke, Wannen, Gitter, diverse Haushaltgegenstände, Teppichstücke etc. zu räumlichen Konglomeraten, die für sich bedeutungslos sind. Erst indem Voïta diese Konglomerate mit mehreren Spots beleuchtet und sie gekonnt ins Objektiv rückt (wobei er nur dank einem auf die Materialansammlung gerichteten Videomonitor etwaige «Bilder» entdeckt), werden sie sinnvoll. In älteren Werken war die Möglichkeit, das Motiv modernistischer Architektur zu erahnen, zwar eindeutiger gegeben, aber prinzipiell war auch schon dort Architektur viel allgemeiner und zugleich bildspezifischer als Architekturales gefasst. Dieses ist vorerst nicht im unmittelbaren Verweiszusammenhang von Architektur zu sehen, sondern als konzeptuelles Raster, eine Art Filter, das wahrnehmungspsychologische Funktionen erfüllt und im kollektiven Bewusstsein verankert ist. In semiotischer Hinsicht führt das Architekturale (nicht nur bei Voïta) die Referenz aller Referenzen ein: die Physis, die Physikalität. Genau diese Referenz stellt sich in Voïtas fotografischen Camouflagen aber nicht als Quelle heraus, sondern als Effekt des Bildes, der Repräsentation. Es ist also nicht eine Frage der Mimikry (es wie Architektur aussehen zu lassen), sondern eine Aktivierung von Wahrnehmungscodes. Diese Tendenz wird in neuesten Werken sogar noch radikalisiert: Die Szenerien scheinen diffuser, die Dinge unschärfer und das Verhältnis von Nah- und Fernraum ambivalenter. Wahrnehmung vollzieht sich nunmehr als selbstreflexiver Akt: Assoziationen, die man zu den visualisierten Strukturen hat, werden noch während der Betrachtung bereits wieder unterwandert.



| 19



| 20



| 21

Alex Hartley

Auch der Brite Alex Hartley (1968) untersucht in Leuchtkästen und Installationen die Beziehung von Raum und Blick, wobei er ähnlich wie Voïta die zentrale Rolle von Licht und Schatten für die Erfahrbarkeit von Raum analysiert. In «Untitled (Seagram Building at Night)» von 1997 etwa, einem Leuchtkasten mit geätzten Scheiben, in den ein Diapositiv eingelassen ist, lässt sich das Gebäude zwar identifizieren, doch ist es unscharf und in eine unfassliche Ferne gerückt. Vielleicht nicht zufällig bieten sich für Hartleys Vorgehen Bilder von Gebäuden oder Innenräumen der idealisierten Raumkonzeptionen der Moderne an. Die wiedererkennbaren, generischen Strukturen erlauben es dem Künstler, die Ambiguitäten der Wahrnehmung auszuloten und Architektur als ein paradoxes Phänomen auszuweisen: Die Leuchtkasten-Arbeiten laden die Betrachter projektiv ein und schliessen sie zugleich physisch aus. Das gilt besonders für die installativen Varianten, bei denen das Verhältnis zwischen den dargestellten Innenräumen und dem Realraum, in den die Lichtboxen eingefügt werden, annähernd eins zu eins ist.

Auch wenn sich die Werke von Hartley, von Casebere und von Voïta unterscheiden, sind diese Künstler doch alle Vertreter einer konstruktivistischen Fotografie – Casebere als Mitbegründer, Hartley und Voïta als Erben –, bei welcher der Modellbegriff im Sinne einer eigens für die Kamera inszenierten Mise-en-scène zentral ist. Eine Apparatur, ein Modell erzeugt die Illusion von Raum (oder hat wenigstens teil daran). Die Werke leben alle, wenn auch in unterschiedlichem Mass davon, den Anschein einer zweiten parallelen Wirklichkeit hervorzubringen – ohne allerdings die Betrachter diesem Täuschungsmanöver völlig zu überantworten. Im Gegenteil: Die Künstler nutzen die Möglichkeiten, mittels der Architektur oder mittels des Architekturalen Raum zu analysieren, genauer: das komplexe Gefüge von Erinnerung und Projektion, Gedächtnis und kollektivem Unbewusstem zu reflektieren, das der (retinalen) Erfahrung von kulturellem Raum eingeschrieben ist.

Konstruktion reflektieren

In welche Richtung weist diese aktuelle Phase der Assimilation von Architektur durch filmische, videografische oder fotografische Praktiken der bildenden Kunst? Wenn zutrifft, dass Architektur in der medialen Transformation zum Simulakrum wird, so bedeutet dies nicht, dass Erfahrung gleich «virtuell» oder «fluid» wird. Im Gegenteil: Es wird genauer, nachhaltiger und kritischer auf den mediatisierten Charakter der Erfahrung hingewiesen. Die Mise-en-scène bleibt in jedem Fall erkennbar: Wir sehen das Bild und reflektieren zugleich seine Konstruktion. Über die Selbstreflexivität hinaus erlauben die Werke jedoch, dass wir unsere subjektive Erinnerung und unseren Zugang zum kollektiven Unbewussten – als Bedingungen wirklicher Erfahrung – in Anschlag bringen. Was geschähe, wenn diese Aspekte unberücksichtigt blieben? Es würde uns vielleicht ergehen wie dem Protagonisten im Film «Memento», 2000 (Regie: Christopher Nolan), der auf originäre Weise die Beziehungen zwischen Architektur, Bild und Subjektivität entfaltet: Der Protagonist, ein Mann, dessen Kurzzeitgedächtnis nach einem nächtlichen Überfall zerstört ist, stolpert auf der Suche nach dem Mörder seiner Frau durch eine gesichtslose Welt (nicht zufällig staffagenartige Architektur einer *all american suburbia*!). Mit Hilfe von Fotos, Zetteln, Plänen, Tabellen, Diagrammen und Karten, ja sogar mit Tätowierungen versucht er, den Hergang der Dinge zu rekonstruieren, sich im Raum zu orientieren, buchstäblich und im übertragenen Sinn. Doch er verstrickt sich, nachdem seine Fähigkeit, Erinnerungen zu machen ausgelöscht ist (oder verdrängt er sie absichtlich?), immer mehr in ein klaustrophobisches Verweissystem angeblicher Zeichen, ins Spiegelkabinett seiner eigenen Ängste und Obsessionen. Denn die Wahrheit, die er sucht, hat er bereits zerstört. **D.K.**

Alex Hartley

19, 20 | Case Study, 2001
Holz, MDF, Stahl, satiniertes und geätztes Glas, Installationsansichten, s/w Fotografie
195 x 330 x 895 cm

21 | Untitled Condemned (Rachel Point), 1998
Satiniertes und geätztes Glass, MDF, Stahl
s/w Fotografie
200 x 90 x 35 cm

22 | Untitled, 1999
Rückseitig beleuchtetes Inkjet-Bild auf PVC, satiniertes und geätztes Glas, Fluoreszenz-Leuchten
2.9 x 3.3. x 5 m
Installation für Citibank Prize, Photographers' Gallery, London

Bildquellen:
Sean Kelly Gallery, New York (James Casebere)
Lisson Gallery, London (Julian Opie, Jane & Louise Wilson)
Mai 36 Galerie, Zürich (Rita McBride)
Victoria Miro Gallery, London (Alex Hartley)
Galerie Bob van Orsouw, Zürich (Julian Opie, Bernard Voïta)
Galerie Barbara Thumm, Berlin (Julian Opie)
Annemarie Verna Galerie, Zürich (Rita McBride)
John Weber Gallery, New York (Robert Smithson)

Daniel Kurjaković (1970), freier Kurator, Herausgeber von Memory Cage Editions, Zürich

| 22

Français

Daniel Kurjaković (pages 18–37)
Traduction française: Laurent Auberson

L'image de l'architecture

A propos d'une métamorphose opérée par l'art contemporain

Lorsque l'art contemporain se réfère à l'architecture, c'est moins à ses procédés et à ses méthodes de conception qu'à son image médiatisée. L'architecture, signe cité, parodié et transformé, apparaît à l'intérieur d'univers imagés suggestifs, qui témoignent toutefois d'un scepticisme à l'égard des décors de pur illusionnisme. Le paradigme filmique, objet de l'article ci-dessous, fondé sur quelques exemples choisis, en est l'un des points forts. L'architecture apparaît dans des œuvres caractérisées par une grande ambiguïté et un mode narratif qui les apparente à l'art cinématographique. Si les premiers jaillissements du paradigme filmique remontent au discours esthétique des années soixante et septante, il a fallu attendre notre époque pour voir une large palette d'artistes contemporains s'intéresser à l'image de l'architecture, ou plus exactement à la condition «architecturale » de la réalité iconique.

«A camera's eye alludes to many abysses.»
Robert Smithson, 1971

«Created worlds without tradition» : c'est par ces termes que l'architecte et sculpteur américain Tony Smith (1912-1981) qualifia le terrain vague postindustriel qui lui apparut au début des années cinquante lors d'un trajet nocturne en voiture sur l'autoroute du New Jersey, encore inachevée. Cette expérience fut transcrite dans la seconde moitié des années soixante dans un compte rendu promis à une grande influence dans le milieu de l'histoire de l'art. Le récit n'avait rien d'une description documentaire, mais relevait plutôt d'une fiction truffée de discours cinématographique. De notre point de vue actuel, on discerne aisément les allusions à la nature «cinématoscopique» de son expérience : «It was dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. [...] – The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks very pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.»[1] Smith parle d'un paysage «artificiel» dont rien ne semble borner l'envahissement de son appareil de perception («There is no way you can frame it...»). Et si cet espace finit pourtant par se laisser décrire, c'est surtout parce qu'il y a une limitation phénoménologique: Smith perçoit l'image de l'espace environnant à travers sa projection sur la vitre de la voiture (ce dont il n' était lui-même pas conscient, mais que sa rhétorique laisse soupçonner). La monumentalité de l'environnement ne devient saisiss-able qu'encadrée par la fenêtre : métamorphose tacite qui fait de l'espace tridimensionnel une image, une galerie d'images, c'est-à-dire finalement un film.

Même si l'expérience n'a pas incité Smith lui-même à recourir au médium filmique, elle n'en est pas moins – comme aucun autre texte de cette époque peut-être – une anticipation du rapport que l'on aura plus tard à l'image médiatisée de l'architecture, le paysage postindustriel en l'occurrence. L'image que décrit Smith est artificielle, parce que la représentation précède le réel, la distinction entre réel et représentation ne pouvant il est vrai, au sens strict, être maintenue. Ce n'est pas un hasard si le mode de perception de Smith rappelle ici la camera obscura, comme si l'artiste avait été assis dans une chambre noire qui laisse passer la lumière à certains endroits, où l'image vient se projeter.

Film et photogramme

Que faut-il comprendre ici par «image» ? Quelle perception Smith a-t-il réellement, car on sait que la vision du conducteur nocturne est réduite à un minimum? N'aperçoit-il effectivement qu'un paysage postindustriel avec son éparpillement de fragments architecturaux? Comment cet espace se laisserait-il représenter, quelle synthèse permettrait-elle de l'appréhender? Smith a finalement dû constater que l'espace est rétif à la représentation («There is no way you can frame it...»). Vu avec le recul historique, le problème a une réponse claire: par le paradigme filmique. Il est important toutefois pour ce qui suit de comprendre le «filmique» au sens où l'entendait Roland Barthes, pour qui il ne consistait justement pas en une succession d'images animées, mais en un montage d'images, c'est-à-dire d'images individuelles ou – selon le mot de Barthes – de photogrammes: «Si le propre filmique [...] n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable, que ni la simple [sic!] photographie ni la peinture figurative ne peuvent assumer parce qu'il leur manque l'horizon diégétique, [...] alors le ‹mouvement› dont on fait l'essence du film n'est nullement animation, flux, mobilité, ‹vie›, copie, mais seulement l'armature d'un déploiement permutatif...»[2] Avec ses médiums concrets que sont la photographie, la vidéo ou le film, ce paradigme fournit les moyens de représenter la durée temporelle, le processus, les moments et le drame narratifs, les souvenirs et les associations, dans leur relation à l'expérience de l'architecture.

Autre tenant éminent d'un discours sur le rapport entre l'architecture et l'art, Robert Smithson (1938-1973) a exercé une grande influence et précisément aussi sur toute une série de jeunes artistes. La réflexion qu'il a menée sur l'impact possible du cinéma sur la représentation d'architecture est sans doute unique dans sa génération. Son œuvre regorge d'esquisses, de dessins, de photographies et de textes tournant autour de l' «atemporalité» de l'architecture et des «anti-monuments» non point dressés à la surface terrestre, mais plongeant dans la profondeur d'un sol qui est stratification géologique mais aussi fondement métaphorique. Que son œuvre la plus fameuse – un essai filmique sur la structure «Spiral Jetty», réalisée sur le Grand Lac Salé de l'Utah et aujourd'hui immergée – associe précisément anti-architecture et film n'a donc rien de fortuit.

Chez Smithson, intéressé comme Tony Smith à la dialectique apparition/disparition en relation avec l'architecture, se fait jour également le «topos» de la chambre noire. A ce propos, il faut voir dans son projet inachevé «Towards the Development of a Cinema-Cavern ‹The Moviegoer as Spelunker›», de 1971, où Smithson rêve d'un cinéma installé dans une caverne, bien plus qu'une note marginale. La grotte est là comme une camera obscura naturelle, le trope idéal permettant d'associer les deux aspects de l'architecture et du cinéma à l'intérieur d'un programme voué à la critique de la représentation : «What I would like to do is to build a cinema in a cave or an abandoned mine, and film the process of its construction. That film would be the only film shown in the cave. The projection booth would be made out of crude timbers, the screen carved out of a rock wall and painted white, the seats could be boulders. It would be a truly ‹underground› cinema.»[3] L'intérêt de Smithson pour le médium filmique ne s'explique pas seulement par la force de séduction de l'expérience cinématographique ou par la capacité qu'a le film de transporter notre perception en un autre lieu: «One thing all films have in common is the power to take perception elsewhere.»[4] Smithson, comme le montre «Towards the Development of a Cinema-Cavern ‹The Moviegoer as Spelunker›», relie l'illusionnisme de l'expérience filmique à une réflexion de l'image. L'illusion est suspendue en l'instant où il engage la réflexion sur le lieu de l'image elle-même, c'est-à-dire aussi sur l'auto-repérage du spectateur. Smithson sait pourtant que l'illusionnisme n'est pas seulement un fait immanent à l'image, mais renvoit aussi à une donnée culturelle.

Une transformation de l'architecture

«A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», de 1967, est un reportage parodique où Smithson se sert de ponts, d'installations de pompage, de tuyaux d'égout et d'autres phénomènes pré- ou posthistoriques pour décrire une réalité influencée par les simulacres: «Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of ‹stills› through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.»[5]

Dans l'art contemporain, la photographie, la vidéo et le film procèdent à une assimilation des moyens (des médiums) traditionnels d'esquisse et de modelage de la réalité spatiale. La notion d'«assimiler» est ici importante car la peinture, la sculpture, le dessin, le plan ou la maquette ne sont pas simplement gommés mais transférés dans un autre médium et par là transformés. Les différents médiums peuvent continuer à se côtoyer en conservant leur autonomie: c'est même en fait ce qui se passe dans la plupart des positions artistiques présentées ici. Quant à la transformation qu'ils subissent, elle apparaît dans les travaux d'un nombre considérable d'artistes contemporains dont la pratique est imprégnée de la donnée filmique.

Julian Opie

Dans ses installations faites de peintures murales et de divers objets, le Britannique Julian Opie (1958) simule une vaste grammaire du monde naturel vivant: constructions architecturales, décors urbains, paysages, avec ou sans êtres humains ou animaux. La simulation est due chez Opie à des éléments visuels dont le caractère suggère le pictogramme. Ses œuvres sont sous-tendues par le principe image, même quand c'est en tant qu'objets tridimensionnels qu'elles prennent place dans l'espace. Dans ces cas, il s'agit seulement d'une juxtaposition de plusieurs faces d'image dont l'assemblage forme des arêtes vives. Le pictogramme permettant une identification instantanée des différents éléments, il nous donne l'impression de pouvoir nous projeter dans les décors représentés. Il est néanmoins une «généralisation» des formes au moyen de la géométrie qui empêche de s'identifier réellement à la chose montrée ou même de s'en imprégner: Opie se réfère, dans tous les éléments, au monde vivant naturel et cite diverses typologies (d'automobiles, d'architecture, de paysage, etc.), mais il en refoule tous les aspects troublant le caractère générique des types imagés, ces typologies pouvant forcer par exemple à la lecture des détails. Les œuvres d'Opie se prêtent à une perception immédiate, mais l'accès métaphorique à son œuvre nous demeure fermé. Les mondes d'Opie sont faits de sur-faces qui filent devant nous ou devant lesquelles nous glissons. Dans ses installations, l'espace est avant tout une question de succession de faces: «For the last few years I've been using the passenger's sideways view moving past things. As in Japanese prints, the landscape and objects within it are seen flat on. There is a gentle sli-ding of close objects over distant ones.»[6] Chez Opie, les images ne sont pas seulement échelonnées dans l'espace, elles suivent une continuité temporelle, dans le mouvement d'éloignement – que ce soit en voiture ou du point de vue du visiteur qui parcourt une exposition, s'éloignant par le regard. L'expérience possède un potentiel cinématique: «One of the truly modern experiences is speed. [...] Driving fast is cinematic, vision becomes fluid.»[7] Ainsi, citée dans les installations d'Opie, l'architecture est aussi l'élément d'un récit essentiellement cinématique, un autre écran cinématographique. Mais l'effet d'illusion est troublé: Opie, en se référant à l'architecture réelle des environs plus ou moins proches de chaque lieu d'exposition, donne un ancrage résolument local à ses installations.

Rita McBride

L'œuvre de l'Américaine Rita McBride (1960) comprend des travaux à ancrage local, des objets et des photographies. Le rapport à l'architecture et au design est parfois explicite.[8] Dans ses «Parking Structures», ou dans «Skylights», sculptures en forme de maquettes de la fin des années 1990, dans des photographies aussi, Rita McBride traite le thème de l'anonymat et de la désaffection des immeubles. Les œuvres assument une fonction critique vis-à-vis de la pratique sculpturale: d'une architecture délaissée par la société, elles font un élément de langage apte à déplacer les frontières de la discipline sculpturale en mettant en jeu la conscience collective transmise par l'architecture en tant que signe. «Parking Structures» et «Skylights» dérivent d'espaces vides d'êtres humains, un «real estate» inhabité qui se pose en quelque sorte comme espace négatif, dans la mesure où son utilisation est tout au plus provisoire et ponctuelle. N'ayant pas d'auteurs, ces espaces sont prédestinés à devenir des surfaces de projection communes dont la fonction sculpturale est tout à fait filmique. Comme l'artiste le dit elle-même: «Les parkings souterrains ou les toits ont toujours été pour moi une expérience déroutante. C'étaient d'abord des espaces où je pouvais me livrer à l'observation. Mais d'un autre côté, la vision filmique joue aussi un certain rôle: il se passe très souvent des événements dangereux dans les parkings souterrains ou sur les toits, c'est là que culminent les drames avec des hélicoptères et des tentatives d'évasion.»[9] Chez Rita McBride, la référence au film d'action complique le rapport à l'architecture, car dans le cas présent, ce rapport ne recourt apparemment pas à un moyen mimétique, mais à un moyen filmique. Cette proximité calculée au discours filmique permet à l'artiste d'ouvrir la présence spatiale et matérielle des sculptures à une dimension temporelle: celle d'un récit filmique, même fictif. Comme on l'a suggéré, le rapport au modèle architectural doit être perçu chez elle comme une tentative de soustraire la pratique de la sculpture au formalisme et de lui conférer un nouveau langage. Le mode de réalisation est particulièrement intéressant à cet égard. En faisant fondre des répliques

redimensionnées en bronze – le support même d'une pratique sculpturale surannée – Rita McBride tourne en dérision leur statut d'objet: «J'ai presque paniqué à l'idée de fabriquer des objets. Les objets sont tellement fermés. J'ai alors imaginé de traiter les objets – la maquette d'un immeuble ou d'un bâtiment – comme des trophées.»[10]

Jane et Louise Wilson
Les Britanniques Jane et Louise Wilson (toutes deux nées en 1967) ont elles aussi développé une méthode propre pour aborder les espaces architecturaux délaissés, abandonnés et sans vie. Elles réalisent à la fois des installations vidéo remplissant l'espace et montées dans le respect des règles du découpage filmique, et leur équivalent sous forme photographique ou sculpturale. Plusieurs de leurs projets traitent de l'architecture historique en relation avec la Guerre froide. Architecture dont le statut dans la société est paradoxal, puisque ces lieux sont des symboles de pouvoir et de concentration de l'autorité, mais restent en même temps inaccessibles à la conscience publique, principalement pour ce qui regarde leur aspect architectural concret et leurs structures spatiales. «Stasi City», par exemple, de 1997, est un projet fondé sur l'architecture bureaucratique, en l'occurrence le quartier général de la sécurité d'Etat de la RDA à Berlin, avec ses ailes et toutes les pièces, tous les couloirs ou autres ascenseurs qu'elles recèlent. Le codage ici n'est pas de nature documentaire, mais plutôt psychanalytique et mnémotechnique: les travaux de Jane et Louise Wilson essaient d'analyser sur certains bâtiments historiques une ambiguïté dont on commence seulement à prendre conscience, comme sous l'effet d'une entropie, les lacunes de notre conscience étant à porter au compte de l'imperméabilité sociale de ces institutions. La tension que respirent les installations des sœurs Wilson procède notamment de la conscience que l'on a des fonctions concrètes et des effets historiques de chacune de ces institutions, et du choc de la totale perte de sens que leur inflige le présent. En ce sens précisément, la démarche de Jane et Louise Wilson consiste non à relater un lieu, mais à prendre le lieu lui-même comme un récit qu'elles tentent de développer à la manière d'une archéologie filmique: «The narrative comes from a location, our connection to the space that we're filming in. [...] The narrative, if you can even call it that, is something that comes from within the actual place that we are examining.»[11] Dans les installations elles-mêmes, le haut degré d'ambiguïté inhérent à une telle archéologie apparaît au travers de projections stéréoscopiques au moyen desquelles l'architecture est projetée diagonalement, fragmentée, réfléchie, doublée ou montée avec un décalage temporel. C'est ce qui permet au conflit de perception entre espace réel et espace filmique de continuer à agir. Quoi que nous sachions maintenant de l'architecture de ces institutions – car elle nous est montrée – elle demeure finalement une dimension insaisissable et énigmatique, qui échappe à la représentation.

James Casebere
Parmi les artistes contemporains, il en est toute une série dont les photographies ne sont certes pas filmiques au sens littéral, mais se rattachent au paradigme filmique, des artistes qui présentent l'architecture par des photogrammes, au sens que Barthes donnait à ce mot. Dans ses photographies, l'Américain James Casebere (1953) se réfère à l'image comme médium de l'architecture. Comme Jane et Louise Wilson, Casebere s'intéresse aux aspects latents de l'architecture: comment l'inconscient collectif influence-t-il notre compréhension de l'architecture? comment l'architecture est-elle représentée dans l'inconscient collectif? Mais ses photographies ne reproduisent pas une architecture réelle, elles transposent seulement des modèles tridimensionnels – des maquettes que l'artiste fabrique lui-même avec du carton, du plâtre, de la couleur et divers matériaux – en image bidimensionnelle. Il compose ainsi depuis le milieu des années 1970 des espaces intérieurs, des paysages, des scènes de banlieue, des villes-fantôme ou des types d'édifices institutionnels pour en faire des énigmes imagées déshumanisées. Les références à des photographies d'architecture ne manquent pas, en particulier à des formes d'architecture «disciplinaire»: asiles, couvents, hôpitaux, écoles, etc., sans qu'il il y ait pour autant reproduction conforme des photographies. Parmi ses travaux récents, les plus saisissants touchent à l'architecture carcérale, avec des vues de façades et de pièces qui montrent ce que Casebere appelle «l'architecture cachée», des édifices relativement mal connus du public. Au travers de la maquette et de la photographie, ces architectures se métamorphosent en surfaces de projection qui s'offrent au retour de tout ce qui est refoulé, au sens freudien du terme. Avec le temps, Casebere est parvenu à une plus grande maîtrise technique, mais la maquette reste pour lui relativement secondaire: «The models are not very interesting in themselves. It's only when they're transformed through lighting and take on all the associations and illusions that photographs produce that they come alive.»[12] Depuis le milieu des années 1990, ses œuvres font plus que jamais l'effet de photogrammes isolés, dans la mesure où elles impliquent pour le spectateur de vivre le suspense d'un film noir. Dans sa période la plus récente, Casebere a renforcé ce qui dans ses travaux tient du trompe-l'œil en introduisant, dans des maquettes de bunkers ou de canaux d'égout chichement éclairés, de corridors ou de bureaux, les éléments «eau» et «brume». Suggérant les dimensions du mouvement et du son, ces éléments soulignent le caractère dramatique et énigmatique à la fois d'une architecture nocturne, inhabitée et comme retranchée du corps social. S'il est vrai que les œuvres de Casebere se réfèrent souvent à des sujets fortement connotés, comme par exemple les bunkers construits sous le Reichstag à Berlin dans «Four Flooded Arches from Left (v)», de 1999, leur action porte au-delà du discours historico-politique concret sur un vide réel et métaphorique rétif à l'explication sociologique.

Bernard Voïta
Les photographies de l'artiste suisse Bernard Voïta (1960) sont elles aussi des mystifications, des illusions, des artifices obtenus au moyen de maquettes tridimensionnelles. En les regardant, on est tenté de parler de vues «architecturales». Mais chez Voïta, la notion de maquette est trompeuse, parce qu'il ne s'agit pas de répliques miniaturisées d'une architecture existante. L'artiste – agissant ici en sculpteur – réalise plutôt des arrangements constitués d'objets les plus divers et les plus petits, morceaux de bois, baignoires, grilles, divers ustensiles de ménage, coupons de tapis, etc. Il en résulte des conglomérats en soi dépourvus de signification car ils ne prennent leur sens que lorsque l'artiste les éclaire au moyen de plusieurs projecteurs et les rapproche savamment de l'objectif – bien que les éventuelles «images» ne lui apparaissent que grâce à un moniteur vidéo relié à une caméra pointée sur les accumulations d'objets. Dans les œuvres plus anciennes, la possibilité d'entrevoir le motif d'une architecture moderniste était certes donnée de façon plus manifeste, mais l'architecture y était en principe déjà aussi conçue dans une vision plus générale et en même temps plus propre à l'image que purement architecturale. Il ne faut pas voir là une référence directe au réseau de paramètres qui constitue la discipline architecturale, mais une grille conceptuelle, une sorte de filtre remplissant des fonctions relevant de la psychologie de la perception et ancré dans l'inconscient collectif. D'un point de vue sémiotique, l'architectural – et pas seulement chez Voïta – introduit la référence de toutes les références: la physis, le physique. Cette référence, dans les camouflages photographiques de Voïta, s'avère être non point une source, mais un effet de l'image, de la représentation. Il n'est donc pas question d'un mimétisme qui consisterait à donner une apparence d'architecture, mais d'une activation du code de perception. Cette tendance se radicalise encore dans les dernières œuvres, où le décor paraît plus diffus, les choses plus floues et plus ambivalent le rapport entre espace proche et espace lointain. La perception s'accomplit désormais comme un acte de réflexion sur soi: l'infiltration des associations que l'on a avec les structures mises en vue a lieu pendant l'acte de perception visuelle déjà.

Alex Hartley
Les boîtes lumineuses et les installations du Britannique Alex Hartley (1968) sont également une exploration de la relation entre l'espace et le regard, analysant, comme chez Voïta, le rôle central de la lumière et de l'ombre pour la perceptibilité de l'espace. «Untitled (Seagram Building at Night)», de 1997, par exemple, est une

boîte lumineuse à verres rayés dans laquelle est montée une diapositive. Le bâtiment est encore identifiable, mais il est flou et relégué dans un lointain insaisissable. Ce n'est sans doute pas un hasard si la démarche de Hartley s'applique particulièrement bien à la conception idéalisée de l'espace qui caractérise les bâtiments ou les intérieurs du modernisme. Les structures, reconnaissables, génériques, permettent à l'artiste de sonder les ambiguïtés de la perception et de montrer l'architecture comme un phénomène paradoxal: les boîtes lumineuses sont une invitation projective à l'adresse du spectateur, mais elles l'excluent aussi, physiquement. Paradoxe particulièrement visible dans les installations, où le rapport entre les espaces intérieurs représentés et l'espace réel dans lequel s'inscrivent les boîtes lumineuses, est pratiquement de un à un.

Malgré les différences que présentent leurs œuvres, Hartley, Casebere et Voïta sont tous des représentants d'une photographie constructiviste – Casebere en étant le co-fondateur, Hartley et Voïta les héritiers – où le concept de maquette, au sens de mise en scène conçue spécialement pour la caméra, occupe une place primordiale. Un appareillage ou une maquette créent l'illusion d'espace, ou du moins y ont part. Les œuvres tirent toutes – quoiqu'à un degré variable de l'une à l'autre – leur vie de l'apparence qu'elles produisent d'une seconde réalité en parallèle, sans néanmoins livrer entièrement le spectateur à cette manœuvre de leurre. Au contraire, ces artistes utilisent les possibilités qui existent, au moyen de l'architecture ou de l'architectural d'analyser l'espace – ou, plus précisément, de refléter la texture complexe du souvenir et de la projection, de la mémoire et de l'inconscient collectif, inscrite dans l'expérience – rétinienne – de l'espace culturel.

Des reflets de constructions

Quelle est la direction que prend actuellement l'assimilation de l'architecture par les pratiques filmiques, vidéographiques ou photographiques des beaux-arts? S'il est exact que, par la métamorphose que lui fait subir le médium, l'architecture devient un simulacre, cela ne signifie pas que l'expérience devienne du même coup «virtuelle» ou «fluide». On met au contraire plus d'insistance et de sens critique à signaler la médiation de l'expérience. La mise en scène reste identifiable dans tous les cas: nous voyons l'image et reflétons en même temps sa construction. Mais ces œuvres nous permettent aussi, au-delà de la réflexivité, de prendre en compte notre mémoire subjective et notre accès à l'inconscient collectif, conditions d'une expérience agissante. Que se passerait-il si ces aspects étaient négligés? Il en irait pour nous peut-être de même que pour le héros du film «Memento», réalisé en 2000 par Christopher Nolan, où le protagoniste, un homme dont la mémoire à court terme a été détruite à la suite d'une agression nocturne, se heurte, dans la recherche du meurtrier de sa femme, à un monde sans visage, en l'occurrence – et il ne faut pas y voir un hasard – un décor de banlieue américaine. Il s'aide de photographies, de billets, de plans, de tableaux, de diagrammes, de cartes et même de tatouages pour tenter de reconstituer le cours des choses et de s'orienter dans l'espace, au sens propre et au sens figuré. Mais dès lors que sa capacité à produire des souvenirs s'est éteinte – ou qu'il l'a refoulée intentionnellement? – il finit par s'empêtrer toujours plus dans un système claustrophobique de renvois à des pseudo-signes, dans le cabinet aux miroirs de ses propres angoisses et obsessions. Car la vérité qu'il recherche, il l'a déjà détruite.

1 Cité d'après Samuel Wagstaff Jr., Talking with Tony Smith, in: Minimal Art, A Critical Anthology, ed. by Gregory Battcock, University of California, 1995, p. 386.
2 Roland Barthes, Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein, in: L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris, éd. du Seuil 1982, p. 59-60.
3 Robert Smithson, «A Cinematic Atopia» (1971), in: id., Collected Writings, University of California Press 1996, p. 142.
4 Ibid., p. 138.
5 Ibid., p. 70; publié d'abord sous le titre «The Monuments of Passaic», in: Artforum, décembre 1967.
6 Julian Opie, Delhi, Chandigarh, Bhopal, Calcutta, Bangalore, Mumbai, British Council, 1997, p. 3.
7 Ibid.
8 Ou la référence même académique, comme lorsque l'artiste, dans «Backsliding, sideslipping, one Great Leap, and the ‹forbidden›», de 1994, reproduit sous forme d'installation dans une galerie un fragment de plan de la villa Savoye de Le Corbusier (1929-1931).
9 Entretien avec l'auteur, avril 1999.
10 Ibid.
11 Jane & Louise Wilson, Catalogue d'exposition, Serpentine Gallery, 1999, p. 10.
12 Steven Jenkins, A Conversation with James Casebere, in: James Casebere, Model Culture, Photographs 1975 - 1996, The Friends of Photography 1996, p. 80.

English

Daniel Kurjaković (pages 18–37)
English translation: Ishbel Flett

Imaging Architecture

On a media transformation in contemporary art

References to architecture in contemporary art tend to focus more on the image it projects than on the design processes and methods involved. As a sign that is quoted, parodied and transformed, architecture is seen within evocative visual worlds that also bear witness to a certain scepticism with regard to purely illusionistic settings. One of the most distinctive aspects in this respect is the filmic paradigm, which is discussed in the following by way of selected examples. Architecture appears in works imbued with a high degree of ambiguity and a cinematic narrative approach. Initial indications of the filmic paradigm can be found in the aesthetic discourse of the 1960s and the 1970s, but not until now has it included a broad spectrum of contemporary artists addressing the image of architecture, or rather, exploring the "architectural" condition of visual reality.

"A camera's eye alludes to many abysses."
Robert Smithson, 1971

"Created worlds without tradition," is how the American architect and sculptor Tony Smith (1912-1981) describes the post industrial wasteland that he discovered in the early 1950s while driving at night along the unfinished New Jersey Turnpike. His influential essay, penned in the late 1960s, is not a documentary description, but a fictional report permeated by the filmic discourse. From today's vantage point, it is relatively easy to recognize the "cinemascopic" character of his experience: "It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and coloured lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. ... The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it."[1]

Smith speaks of an "artificial" landscape that seems to invade his perception as though it were a limitless expanse ("There is no way you can frame it..."). Yet the space can nevertheless be described, not least of all because there is a phenomenological boundary: Smith perceives the image of his surroundings projected onto the flat surface of the car window (though unaware of it himself, his rhetoric indicates this). Framed by the window, the monumentality of the environment becomes tangible. Thus, the three-dimensional space silently becomes an image, a gallery of images, in short, a film.

Even though this experience did not actually prompt Smith himself to use film as a medium, there is probably no other text of this period that so clearly anticipates later approaches to the media-ized image of architecture (in this case the post-industrial landscape). The image that Smith describes is artificial, because representation takes precedence over reality, whereby, strictly speaking, the distinction between reality and representation cannot be upheld. It is no coincidence that the situation perceived by Smith is redolent of the camera obscura: it is as though Smith were sitting in a dark chamber

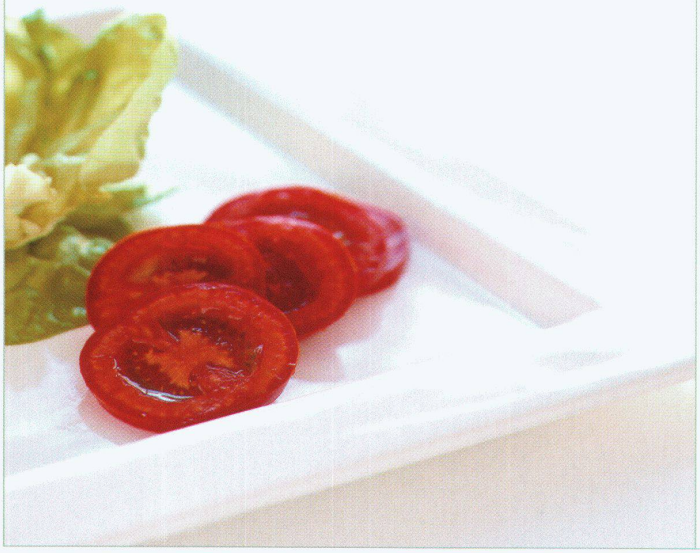
into which light could penetrate at certain points, producing the image.

Film and Photogram

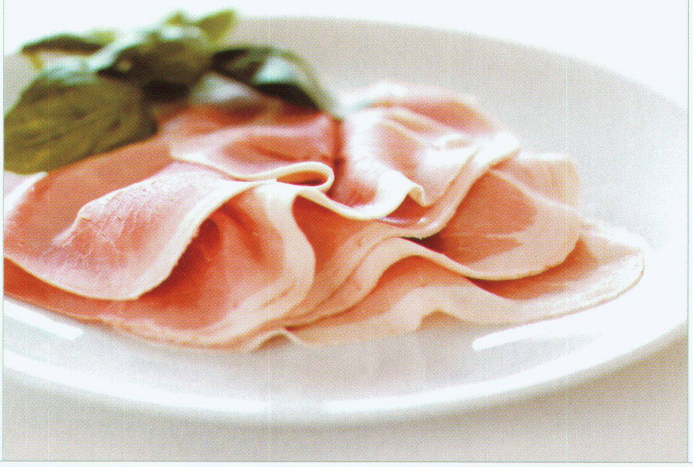
What is meant here by the word "image"? What does Smith actually perceive, given that his vision is necessarily reduced to a minimum on this night-time car ride? Does he really see only a post-industrial landscape with fragments of architecture scattered through it? How could this space be portrayed, and by what synthesis might it be captured? After all, Smith himself noted its resistance to representation ("there is no way you can frame it..."). With the wisdom of hindsight, the answer is clear: through the filmic paradigm. In the following, however, it is important to understand the concept of the "filmic" in the sense of Roland Barthes, who did not see it in a sequence of moving images, but in a montage of images, that is to say of individual images – or, as Barthes writes – of photograms: "If, however, the specific filmic (the filmic of the future) lies not in movement but in an inarticulable third meaning that neither the simple photograph nor figurative painting can assume since they lack the diegetic horizon, ... then the 'movement' regarded as the essence of film is not animation, flux, mobility, 'life', copy, but simply the framework of a permutational unfolding ...".[2] With its concrete media, that is to say photography, video or film, this paradigm provides the means of representing duration, process, narrative moments and drama, memories and associations as they are linked with the experience of architecture.

Another outstanding representative of a discourse addressing the relationship between architecture and art is Robert Smithson (1938 – 1973). Smithson was enormously influential (especially for a number of younger artists) and, like few other artists of his generation, considered the possible influence of cinema on the representation of architecture. His work is teeming with designs, drawings, photographs and texts that focus on the theme of "atemporal" architecture and "anti-monuments" situated not above the earth's surface, but sunk deep into the geologically stratified (and even metaphorical) ground. It is no coincidence that his most famous work is a combination of anti-architecture and film: a filmic essay on the Spiral Jetty structure that he created in Salt Lake, Utah in 1972 (now submerged below the waterline). Like Tony Smith, Smithson was also interested in the dialectics of appearance and disappearance in the context of architecture, and the topos of the dark room also occurs in his work. His unrealized project "Towards the Development of a Cinema Cavern 'The Moviegoer as Spelunker'" (1971) in which Smithson dreams of a cinema in a cave, is far more than a mere footnote to his oeuvre. The cave appears as a kind of a natural camera obscura, the ideal trope linking both aspects of architecture and cinema within a programme critical of representation: "What I would like to do is build a cinema in a cave or in an abandoned mine, and film the process of its construction. That film would be the only film shown in the cave. The projection booth would be made out of crude timbers, the screen carved out of a rock wall and painted white, the seats could be boulders. It would be a truly 'underground' cinema."[3] The reason for Smithson's interest in the cinematic medium lay not only in the persuasive power of the cinematic experience and film's capacity to transport the mind to another place: "One thing all films have in common is the power to take perception elsewhere".[4] As "Towards the Development of a Cinema cavern 'The Moviegoer as Spelunker'" shows, Smithson links the illusionism of the filmic experience with a problematization of the image. He suspends the illusion at the moment at which he introduces the reflection on the location of the image itself – and, with that, on the spectator's own sense of location. Yet Smithson knows full well that illusionism is not merely a factor inherent within the image, but one that points towards a cultural given.

SILVERSTAR W



SILVERSTAR V



Transformation of Architecture

In "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (1967) Smithson gives a parodistic report on bridges, pumps, sewage pipes and such like in terms of pre- or post-historic phenomena, and describes simulacrum-influenced reality: "Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light bulb that projected a detached series of 'stills' through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank."[5]

In contemporary art, more traditional means of designing and shaping spatial reality have been assimilated by photography, video, and film. The term "assimilate" is an important one, since painting, sculpture, drawing, plan or model are not simply cancelled without substitute, but are transposed into a new medium and thus transformed. It remains possible for the various media of projection to exist independently alongside one another (as is indeed the case in most of the artistic positions presented here). Just how they are transformed is evident in the work of a remarkable number of contemporary artists whose practice is permeated by the filmic condition.

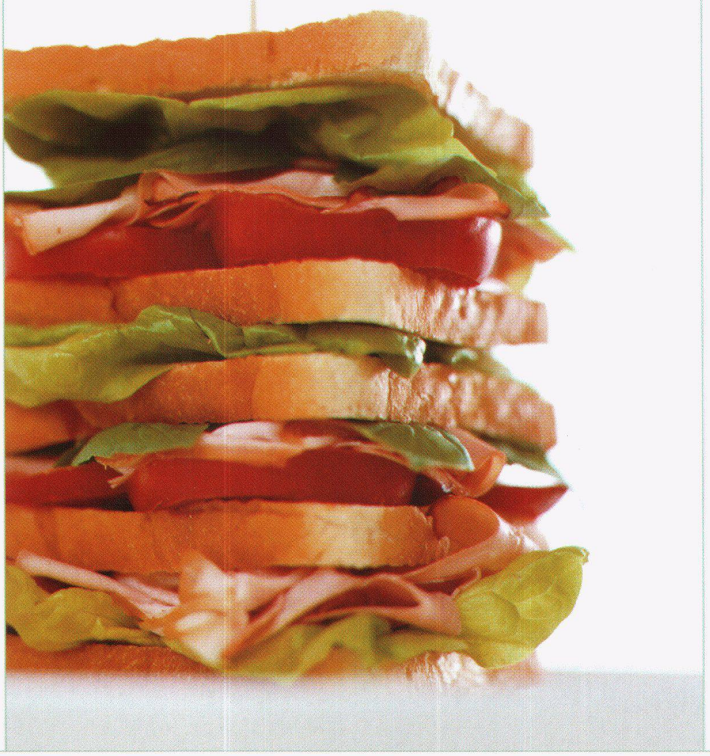
Julian Opie

British artist Julian Opie (1958) uses his installations featuring wall paintings and various objects to simulate an all-encompassing grammar of the natural world: architectural structures, urban scenes, landscapes with or without people and animals. He bases simulation on pictographic elements. Opie's works are, in principle, pictures even when they take the form of three-dimensional objects in space, since such objects are merely different sides of a picture presented together and juxtaposed with sharp angularity. The pictographic aspect makes it possible to identify individual elements within seconds, giving spectators the impression that they could actually project themselves into the scenes portrayed. However, the geometric "generalization" of forms precludes any real identification, let alone empathy, with what is there. Although Opie refers in all elements to the natural world and although he quotes various typologies (cars, architecture, landscapes, etc.), he suppresses any aspect – such as an insistence on detail – that might transfigure the generic character of the pictorial types. In spite of the immediacy of Opie's work, the metaphorical door leading "into" it remains closed. Opie's worlds consist of surfaces, passing by us or passed by us. In his installations, space is primarily a question of planes set behind one another. "For the last few years I have been using the passenger's sideways view moving past things. As in Japanese prints, the landscape and objects within it are seen flat on. There is a gentle sliding of close objects over distant ones."[6] For Opie, images are not only placed one behind the other, but actually follow one another in a sequence of temporal continuum, as in forward movement – whether in a car or as a visitor strolling through an exhibition or merely casting a glance through it. This is a potentially cinematic experience: "One of the truly modern experiences is speed ... Driving fast is cinematic, vision becomes fluid."[7] Accordingly, the architecture quoted in Opie's installations is an element in an essentially cinematic narrative, another projection screen. However, Opie clouds the illusory effect: he lends his installations a distinctly in situ character, by referring to real architecture in the immediate or wider vicinity of the exhibition venue.

Rita McBride

American artist Rita McBride (1960) creates in situ works, objects, and photographs. In some of her works, she refers expressly to architecture and design.[8] In her "Parking Structures" or "Skylights", model-like bronze sculptures of the late 90s, and in her photographs, McBride addresses

SILVERSTAR 1.1
neutral



glaströsch

Nicht entweder oder, sondern beides.
SILVERSTAR 1.1 neutral.

SILVERSTAR 1.1 neutral ist ein neues Isolierglas, das höchste Farbneutralität und Transparenz mit den besten Wärmedämm-Eigenschaften vereinigt. Zudem eignet es sich hervorragend zur passiven Nutzung der Sonnenenergie.
Wir schicken Ihnen gerne weitere Unterlagen über das neue Glas, das alle Wünsche erfüllt. Und übertrifft.

Glas Trösch AG, Industriestrasse 29, 4922 Bützberg,
Telefon 062 958 52 52, Internet: www.glastroesch.ch

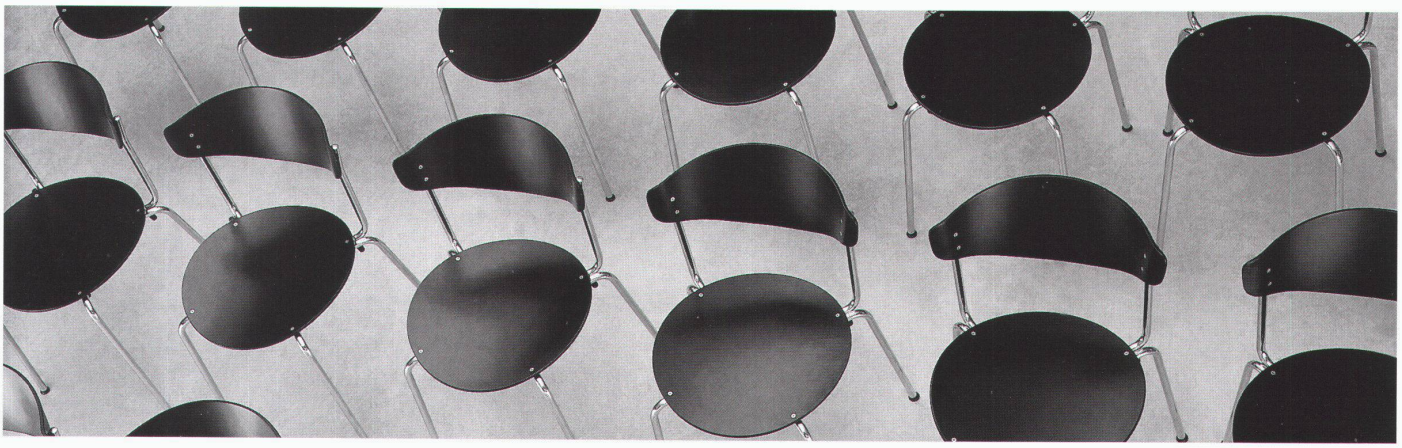
anonymous, alienated buildings. Her works take a critical approach to sculptural praxis, interpreting architecture detached from society as a linguistic element capable of shifting the boundaries of the sculptural discipline by bringing into play the collective consciousness conveyed by architecture as a sign. The "Parking Structures" and "Skylights" are derived from unpeopled spaces and uninhabited real estate. In a sense, this is negative space, given that it is used, if at all, only temporarily and sporadically. The authorless status of such spaces predestines them as general areas of projection whose sculptural function is thoroughly filmic. According to McBride, "My experience of garages or roofs was invariably disorienting. These were spaces in which I could concentrate on observing. On the other hand, a filmic way of seeing does play a role: a lot of dangerous situations are set in garages or on rooftops, culminating in all that dramatic action involving helicopters and escape attempts."[9] The reference to feature films – action films and thrillers – complicates the relationship to architecture in McBride's work, since it is obviously conveyed in a filmic sense rather than a mimetic sense. This deliberate proximity to the filmic discourse permits the artist to bring the dimension of time into the spatial and material presence of the sculptures, introducing a (fictitious) filmic narrative. In the work of McBride, the reference to the architectural model is to be regarded as an endeavour to avoid formalism in sculptural praxis by lending it a new syntax. In this respect, particular attention should be paid to the formal approach: by having these redimensione replicas cast in bronze – the medium of an anachronistic sculptural praxis – McBride is making an ironic comment on their status as objects. According to the artist herself, "Created objects panicked me. They're so complete. That's what gave me the idea of regarding objects – a model of a property or building – as trophies."[10]

Jane and Louise Wilson

British artists Jane and Louise Wilson (both 1967) have also developed a specific method of addressing alienated, abandoned, or uninhabited architectural spaces. Their work consists of rooms full of video installations using sophisticated montage and cutting techniques and their photographic and sculptural equivalents. In a number of projects, these artists have addressed historic architecture associated with the Cold War years. Such buildings have a paradoxical status in the public mind. They stand for places that symbolize power and concentration of authority, but at the same time are inaccessible to the public consciousness, especially with regard to their specific architectural appearance and spatial structure. The project "Stasi City" (1997) based on bureaucratic architecture, in this case the headquarters of the East German secret police (Stasi) in Berlin, features building tracts with hidden rooms, corridors, and elevators. The work of the Wilsons is not only documentary, but also psychoanalytically and mnemotechnically coded: they seek to analyse the ambiguity of certain historic buildings, which is only now becoming evident, albeit under entropic conditions, whereby the gaps in our knowledge are due to the social obscurity of the institutions themselves. The sense of tension in the Wilsons' installations is due not least of all to an awareness of the specific functions and historical impact of the institutions in question, and their shocking insignificance in a contemporary context. The Wilsons do not attempt to report on the place, but to address the location as the narrative which the artists seek to uncover in a kind of filmic archaeology: "The narrative comes from a location, our connection to the space that we are filming in. ... The narrative, if you can even call it that, is something that comes from within the actual place that we are examining."[11] In the installations themselves, the high degree of ambiguity inscribed in such an archaeology is addressed by stereoscopic projections: the architecture is projected at an angle, fragmented, mirrored, doubled or montaged with a time lapse. As a result, the conflict of perception between real space and filmic space remains effective. Although we now know about the architecture of these institutions (because it has been shown to us), it remains an intangible and enigmatic dimension that undermines representation.

James Casebere

A number of contemporary artists create photographs that are not literally filmic, but nevertheless belong to the filmic paradigm. These are artists who present architecture in the "photogrammatic" sense, as described by Barthes. The American artist James Casebere (1953) refers in his photographs to the media image of architecture. Like the Wilsons, he is interested in the latent aspects of architecture (How does architecture influence the collective subconscious? How is architecture represented in the collective subconscious?). Casebere's photographs, however, do not show real architecture, but translate three-dimensional models (which the artist himself builds using cardboard, plaster, paint and other materials) into the two-dimensionality of the image. Since the mid 1970s, he has composed interiors, landscapes, suburbs, ghost towns and institutional buildings as enigmatic images void of human life. Casebere's models often refer to photographs of architecture, especially to "disciplinary" architecture such as institutions, convents, hospitals, schools, etc., without actually replicating them on a one-to-one basis. Casebere's most harrowing recent works are those that refer to prison architecture – views of façades and individual interiors. They represent what Casebere describes as "hidden architecture": buildings relatively unknown to the public. Transformed by the model and the photograph, these architectures become planes of projection in which the return of the repressed, in the Freudian sense, becomes possible. In the course of time, Casebere's models have become more and more perfectly crafted, yet the model itself is relatively unimportant according to Casebere: "The models are not very interesting in themselves. It's only when they're transformed through lighting and take on all the associations and illusions that photographs produce that they come alive."[12] Since the mid 1990s, these works have seemed increasingly like solitary photograms in the sense



that their perception includes the experience of film noir suspense. Recently, Casebere has heightened the trompe l'oeil character of his work by introducing the elements of "water" and "fog" into his models of sparsely-lit bunkers and sewage canals, corridors and office spaces. By evoking the dimensions of movement and sound, these elements underline the dramatic and enigmatic character of an architecture imaged by night, uninhabited, and cut off from the social body. Although Casebere's works are based on strongly connoted subjects – "Four Flooded Arches from Left (v)", (1999), for example, is based on the bunkers under the Berlin Reichstag – they go beyond the concrete historical and political discourse to address a specific and metaphorical vacuum that denies sociological explanation.

Bernard Voïta

The photographic works of Swiss artist Bernard Voïta (1960), too, are illusions created by means of three-dimensional models, which invite metaphors of "architectural" vistas. The term model is something of a misnomer in the case of Voïta, since these are not miniature replicas of existing architecture. Instead, the artist, a true sculptor, arranges various small and tiny objects, such as pieces of wood, basins, grids, household objects, pieces of carpet etc., into three-dimensional conglomerates that are meaningless in themselves. It is only when Voïta illuminates them with several spotlights and skilfully stages them for the camera (discovering "images" by means of a video monitor aimed at the arrangement of materials) that they take on meaning. His earlier works are less equivocal in their evocation of modernist architecture, but even there, architecture is treated in a more general and visually specific way. This is not so much a question of direct references to architecture, as a conceptual grid or filter that fulfils certain functions of psychological perception and is rooted in the collective consciousness. In semiotic terms the architectural (not only in Voïta's work) introduces the reference of all references: physis, physicality. Yet this reference is not the source of Voïta's photographic camouflages. Instead, it is an effect of the image, of representation. It is not a question of mimicry (making something look like architecture), but of activating codes of perception. This tendency is even more radical in his most recent works. The scenes appear more diffuse, things less focused, and the relationship between near and far more ambivalent. Perception becomes a self-reflexive act: associations triggered by the visualized structures are undermined before our very eyes.

Alex Hartley

British artist Alex Hartley (1968) also explores the relationship between space and gaze in illuminated boxes and installations, and, like Voïta, analyses the central role of light and shadow in the perception of space. In his "Untitled (Seagram Building at Night)" of 1997, for example, a light box with etched panes, into which a slide has been inserted, allow us to identify the building, but it is out of focus and placed at an intangible distance. It is probably no coincidence that Hartley tends to use images of buildings or interiors associated with idealized spatial concepts of modernism. The recognizable generic structures permit the artist to plumb the ambiguities of perception and architecture as a paradoxical phenomenon: His light boxes invite spectators projectively, while at the same time physically excluding them. This is particularly true of the installations in which the relationship between the interiors portrayed and the real space in which the light boxes have been set is almost one-to-one.

However much the works of Hartley, Casebere, and Voïta may differ, these artists are all representatives of a constructivist photography – Casebere as co-founder, Hartley and Voïta as heirs – in which the concept of the model as a mis-en-scène created specifically for the camera is a central tenet. To varying degrees, the vitality of all these works lies in their capacity to generate a second parallel reality – albeit without making this illusion entirely the responsibility of the spectator. On the contrary, the artists use the possibility of analysing by means of architecture or architectural space, or, to be more precise, of reflecting on the complex fabric of memory and projection, recall and collective subconscious, inscribed in the (retinal) experience of cultural space.

Reflecting Construction

In which direction is this current phase of assimilation of architecture through filmic, videographic or photographic practice in the fine arts heading? If it is true that architecture, medially transformed, becomes a simulacrum, this does not necessarily mean that experience is becoming "virtual" or "fluid". On the contrary, the media-ized character of experience is highlighted even more precisely, more emphatically and more critically. The mise-en-scène remains recognizable in any case: We see the image and at the same time we reflect on its construction. Beyond self-reflexivity, however, the works permit us to take into account our subjective memory and our access to the collective subconscious as conditions of real experience. What would happen if these aspects remained unacknowledged ? We might then find ourselves in the situation of the protagonist in the film "Memento" (2000, director Christopher Nolan) which explored the relationships between architecture, image and subjectivity: the protagonist, a man whose short-term memory is destroyed in an attack, stumbles through a faceless world in search of his wife's murderer (by no coincidence the setting is the sterile architecture of American suburbia). With the aid of photos, notes, maps, charts, diagrams and even tattoos, he seeks to reconstruct the situation, finding his way both literally and metaphorically. Yet, having lost (or perhaps deliberately suppressed) his ability to memorize and recall, he becomes increasingly entangled in a claustrophobic system of alleged signs, caught in a mirror cabinet of his own fears and obsessions. For he has already destroyed the truth he is seeking.

1 Samuel Wagstaff, Jr., "Talking with Tony Smith: 'I view art as something vast,'" in: Artforum 5, no. 4 (December 1966): 14-19.

2 Roland Barthes, "The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills"in: A Roland Barthes Reader, edited by Susan Sontag, London 1982, p. 331-332.

Die neue Stuhlserie von Kurt Thut für Thonet

Modell S 252 stapel- und kuppelbar
Sitz und Rücken Formsperrholz, Stahlrohr verchromt
Einsatz im Objektbereich
Modell S252 F mit Armlehnen
Sitz und Rücken Formsperrholz, Stahlrohr verchromt
Einsatz im Wohn- und Konferenzbereich
Generalvertretung CH:
Seleform AG, 8702 Zollikon/Zürich
Fon +41 1 396 70 10, Fax +41 1 396 70 11
seleform@seleform.ch, www.seleform.ch

THONET

3 Robert Smithson, "A Cinematic Atopia" (1971) in: Robert Smithson, Collected Writings, University of California Press 1996, p. 142.
4 Ibid., p. 138.
5 Ibid., p. 70, originally published as "The Monuments of Passaic" in: Artforum, December 1967.
6 Julian Opie, "Delhi, Chandigarh, Bhopal, Calcutta, Bangalore, Mumbai", British Council, 1997, p. 3.
7 Ibid.
8 Sometimes the references are explicit, even academic, as when the artist reconstructs a section of the ground floor of Le Corbusier's Villa Savoye (1929-31) as an installation in a gallery, in her 1994 work "Backsliding, Sideslipping, One Great Leap and the 'Forbidden'".
9 In conversation with the author, April 1999.
10 Ibid.
11 Jane & Louise Wilson, exhibition catalogue, Serpentine Gallery, 1999, p. 10.
12 Steven Jenkins, "A Conversation with James Casebere" in: James Casebere, Model Culture, Photographs 1975-1996, The Friends of Photography 1996, p. 80.

Jörg Heiser (pages 38–45)
English translation: Roseanne Altstatt

Spatial Feedback

Works by the Danish artist Jakob Kolding

Jakob Kolding's collages oscillate between social issues, political messages and references to art. In terms of content they centre on the foremost urban planning error of the 1960s and 1970s: the belief that social contentment could be planned architecturally. By exploring the legacy of welfare state housing archaeologically, Kolding reconfigures abstract formal systems of architecture. He combines the spaces and utopian ideals of industrialised building with the practices of contemporary popular culture.

According to Henri Lefèbvre, roughly simplified, the following equation can be made: city = space + everyday life + reproduction of capitalist conditions. An equation however, that is complicated – like every attempt for planning – by each "plus" being possibly replaced by "times" or "divided by" depending upon the specific situation. In this equation the work of Jacob Kolding can be discovered, translated into the language of montage and drawing: space is pictured or drawn in the form of suburban architecture and terraced house façades, but also left free-standing in almost Malevich-like charged zones of white, which are defined by their edges. Everyday life appears, above all, in the form of scraps from pop and fan culture: hence where it, at least potentially, thwarts urban planning. The reproduction of capitalist conditions is structurally present in the advertising slogan-like staccato shapes of the collages.

Successful sociability often seems to occur in spite of residential architecture rather than because of it – something almost everyone knows from a number of examples from his or her own region. But Jakob Kolding has more than only negative to report on Albertslund, the satellite town of Copenhagen where he was born in 1971 and raised. Built in the context of a socio-political ideal of social compensation and half-way just basic provisions, and on the fundament of a relatively unprecarious economic situation, Albertslund offered a 70's kid enough possibilities for socialisation in a secure environment – what one would call "family friendly".

Pop-cultural disturbances in suburbia

Exactly this factor is simultaneously the one that – at the point of "everyday life" in the suburban equation – becomes a corset for the adolescent's will to break free. Kolding's works show which dreams stood at the beginning of such planning, how they began to be ground threateningly small by the crunching of the millstones and how, on the other hand, one wants to escape the dilemma with good planning and control, and how extremely fleeting pop-cultural moments successfully thwart the planned-out suburban world and its socio-political coordinates.

A group of four collages in A4 standard size ("Untitled", 2000) line up these elements from left to right almost like pearls on a string. On the left we see city planners bent over a model and helpers busy fidgeting with model houses. Mounted next to this in large letters: "CONCEPTIONS OF THE CLASS STRUCTURE AND POLITICAL IDEOLOGY: SOME OBSERVATIONS ON ATTITUDES IN ENGLAND AND SWEDEN". What sounds like a plain chapter title from a sociological study becomes the mission for the other visual elements. You start to track down the attitudes in the city planner's 70's hippie shirts and hairstyles. On the second sheet, on the lower end of the vacuum of white the planners seem to have left behind, we see the grid-shaped keyboard of an 80's rhythm computer as if there might be a possibility of reprogramming the grid of balconies mounted below. The upper portion of the third sheet shows, in typewritten letters, a catalogue of questions that are obviously directed at the developers of council flats and first raise questions on the functional criteria of the planning, on the income groups they had in mind, where children should play, etc. Finally, questions 19, 20 and 21: "To what extent has an attempt been made to make the precinct aesthetically pleasing? How successful has this been? To what extent do the residents think that these aesthetic touches have proved successful?" The succinct answer is the high rise pictured below the questions with its windowless side façade tarted up with garland shaped patterns of colour – probably in the early 90's – as if it were enough to put fresh make up on the "malfunctions" of the social which, among other things, become visible in the grid shaped buildings (in an earlier untitled series of drawings from 1997, Kolding already proposed ironic and fictive suggestions for the beautification of façades with cheerful patterns of colour). In the fourth image Carl Andre floor elements collide with the weedy, coarse concrete tiles of a public square that was probably planned to be a "meeting place" at the high rise. In between hangs an isolated skateboarder with his board in the air, as if he just reached this short-circuit of the realm of Minimalism with the downfalls of the failed planning of "social meeting places" in a single courageous leap, while simultaneously, and even in flight, he had already become the icon of the youth culture industry.

Digital resampling of Utopia

Adolescent outburst as "culture" (whether as Pop music or in other art forms) is naturally always already translated into the form of goods. Anyway, there is no real utopian outside to a digitised reproduction of capitalist conditions pervading all areas of society – especially everyday life. Architectural criticism shares an odd pleasure with popular culture, sometimes an almost open satisfaction in pointing out the "toppling" of the utopian housing schemes that were once fired on with enthusiasm. The image of the gloomy suburb – from Kubrick's Thamesmead in Clockwork Orange (1971) to Neukölln, where Christiane F. in We Children from Bahnhof Zoo (1981) comes from – becomes an empty shell of social criticism that omits the possibility that a humane life could even exist in the grey housing blocks if something fundamental would change in the general social framework that causes the inhabitants there to stagnate.

Jakob Kolding's collages and posters work with the techniques of re-coupling isolated elements from aesthetics and politics in order to go beyond such a one-dimensional description of the question of the suburbs. One of his images ("Untitled", 1999) is dominated by the photocopy of a staircase that is not coincidentally reminiscent of the Bauhaus "Scene on the Stairs" immortalised by Oskar Schlemmer in the painting of the same name from 1932. Only this time it is not populated by faceless and enraptured ballet bodies floating along their way, but by a battle robot from the Star Wars ice planet, a Hip-Hop DJ bent over his Technics turntables and a frail boy with a bare chest and a sinister look on his face who pauses over his BMX bike as though he were looking into that uncertain future described by the slogans next to him: "How working class kids get working class jobs", and "9 Monday Morning, dub version ++ (5:15)". It becomes clear that Kolding consciously draws a direct lineage from the original mixture of the plainly Constructive and the passionately Romantic, which was characteristic of Bauhaus, to the beginnings of the deconstructive-sober Agit-Prop of Dada montage (Hanna Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield) and its Pop variations of the 60's and 70's (Sex Pistols designer Jamie Reid, Martha Rosler) to the recombining sampling of contemporary dance culture, which in turn has its origins in the reductive mixing technique of dub reggae.