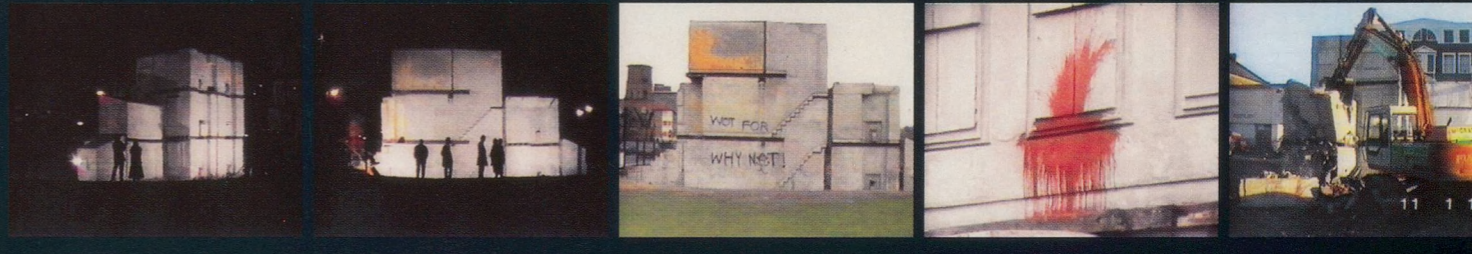
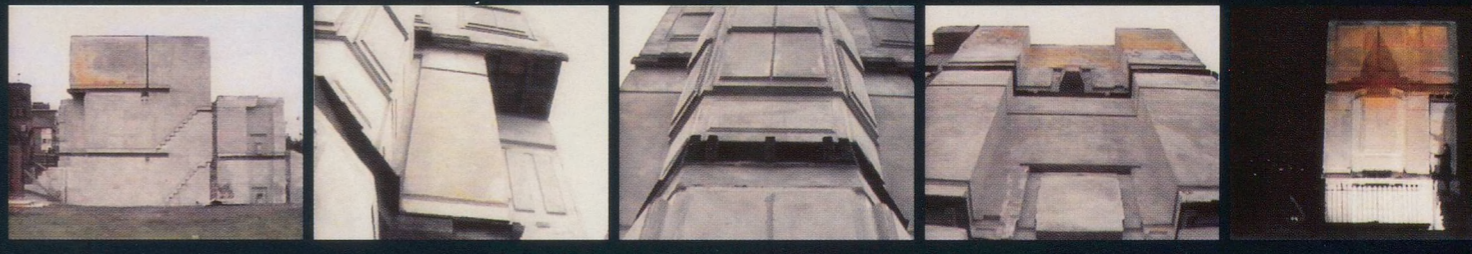
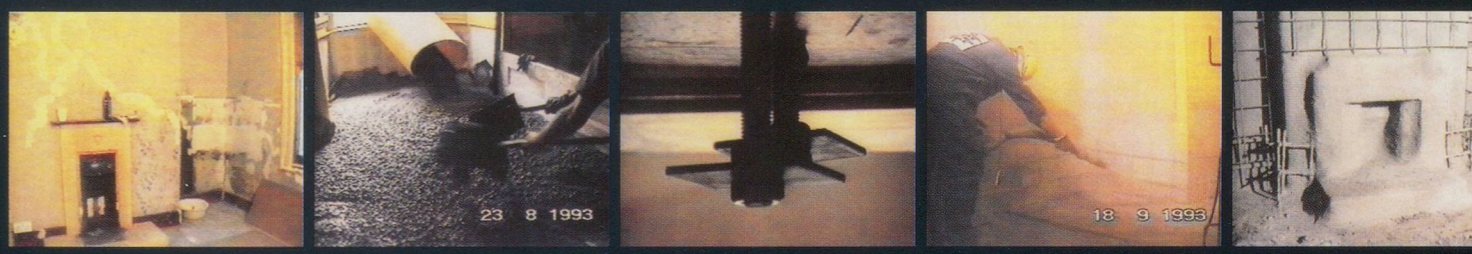


RACHEL WHITEREAD, HOUSE, prints from the documentary video, August 1993-January 1994, a Hackneyed Production for Artangel.



Rachel
Whiteread

NEVILLE WAKEFIELD

Rachel Whiteread:

Separation Anxiety

and the Art of Release

Within the abstract and speculative zone that might be termed the ontology of sculpture, the cast object occupies a curious position. Generally it exists only as a reproduction of a reality to which it is related metonymically. This is the object whose lineage can be traced through a series of negative and positive incarnations—feints and reversals which result in solid form and mimetic likeness. Alongside this process is another type of casting more often associated with mould-making which arrests the dialectic, refusing synthesis and the final resolution of the object, presenting instead a negative impression related to the original at just one remove. The process is simple: Liquid material is poured into a cavity or void surrounding the object being cast; the contours, boundaries, and geographies of the object are exactly modelled, its surface topography becoming one with that of the casting material, its reality being inscribed upon this shared surface. United along this fine border, the cast and the object from which the cast is

taken form a physical continuum, an apparently indivisible entity without edge or surface. As with the well-known Borgesian allegory in which the cartographers of the Empire draw up a map so detailed as to be co-extensive with the territory that it seeks to describe, the material indivisibility of the object and the cast, the contiguity of reality and its inscription, is a rock upon which the whole representational metaphysics of presence and absence founders. Only when the two entities are separated, when the primal division into positive and negative forms is effected, is the impossible space broken.

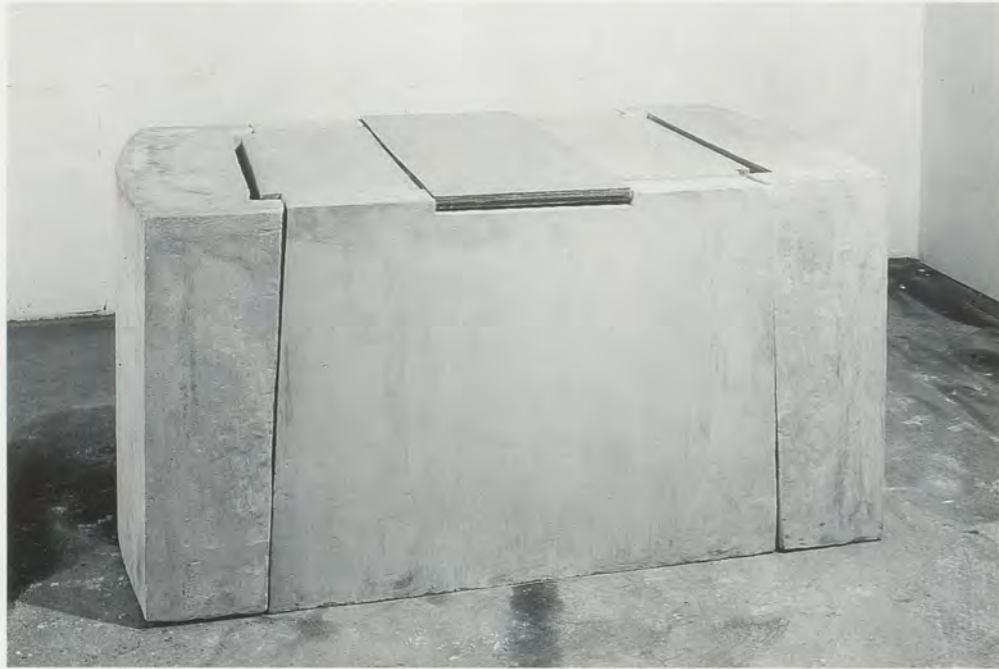
Negotiating this border from which are sprung the dialectics not only of sculptural presence but also, in the grander metaphorical sense, the whole humanist edifice of spatial awareness, is an agent of release or separation. Sculpturally invisible, and to all intents and purposes two-dimensional, sophisticated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

NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York.



RACHEL WHITEREAD, *CLOSET*, 1988, wood, felt and plaster, 63 x 34 7/8 x 14 1/2" /
 SCHRANK, Holz, Filz und Gips, 160 x 88 x 37 cm.

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



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

the simultaneity of contact and detachment implicit in release.

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

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

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

The figural allusions relayed by the minimal work into the presence of the beholder are here reverted

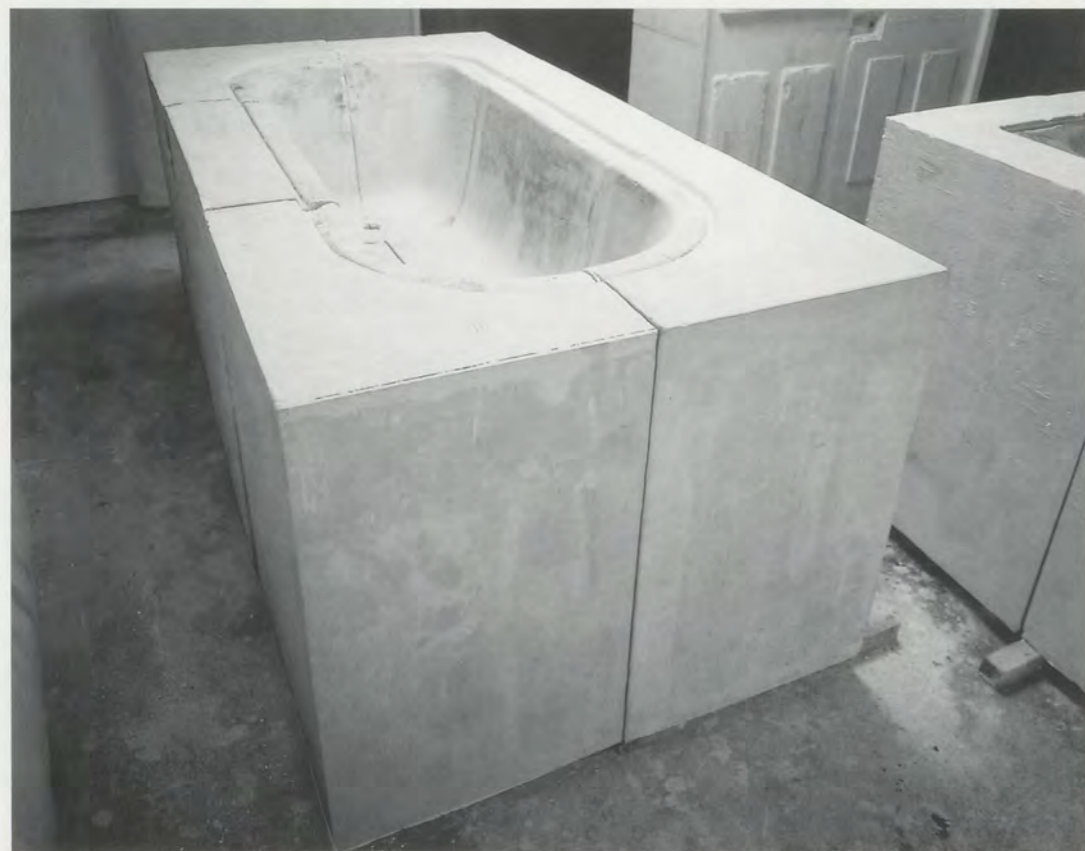
to the beheld: the mnemonic body inscribed within domestic architecture. "I use furniture as a metaphor for human beings,"³ says Whiteread. But as well as metaphor it is extension. Etymologically derived from *furnir*, meaning to further or to forward, furniture is a prosthesis of the body that determines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

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

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

systems. Like the body, the building's ability to distance itself from, and expel, its own waste becomes the index of its well-being.

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



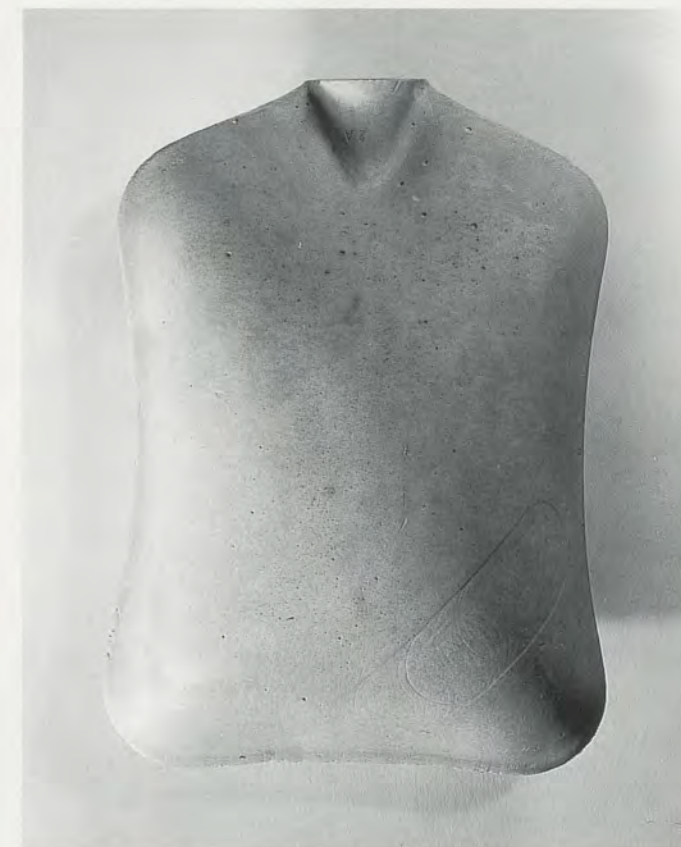
"miniaturization of the world,"⁵⁾ are here nothing more than blank inscrutable projections in a plaster cast. The invitation to entry has become a rebuttal, the house itself an oneiric space all but closed to the outside world. More like a bunker than a dwelling, it has become the vault or repository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

nooks, crannies, and secret places of the past—harbours for repressed dreams of sex and death.

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

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

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



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

Stalking the psychological borders of Whiteread's cast objects, a similar necrophile erotic signals the residency of death. Rooted in the commemoration of the past, casting, like photography, was in its historical nascency a means of invoking the deceased, early photography being used to render in two dimensions what the death mask had made plastic. Both served

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

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

1) Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London: Oxford University Press, 1985, p. 284.

2) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994, p. 215.

3) Quoted in Jan Debbaut and Selma Klein Essink, *Rachel Whiteread*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992–93, p. 3.

4) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: New York Philosophical Library, 1956, p. 325.

5) Scarry, p. 38.

6) Wilhelm Jensen, *Grävia: A Pompeian Fancy* (1903), trans. Helen M. Downey, quoted in Sigmund Freud, *Delusion and Dream*, ed. Philip Reiff, Boston: Beacon Press, 1956, pp. 175–176.

7) J. G. Ballard, *Crash*, New York: Vintage, 1985, p. 12.

8) Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, London: Fontana Paperbacks, 1984, p. 65.

NEVILLE WAKEFIELD

Rachel Whiteread:

Trennungsangst und die Kunst der Ablösung

Innerhalb des abstrakt-spekulativen Bereichs, den man als Ontologie der Skulptur bezeichnen könnte, nimmt das gegossene Objekt eine eigenartige Stellung ein. Im allgemeinen existiert es nur als Reproduktion einer Wirklichkeit, zu der es einen metonymischen Bezug hat. Es ist ein Objekt, dessen Entstehung sich durch eine Reihe negativer und positiver Inkarnationen und Umkehrungen zurückverfolgen lässt und sich am Ende in fester Form und mimetischer Ähnlichkeit manifestiert. Daneben gibt es noch eine andere Form des Giessens, für die häufiger der Begriff «Formguss» verwendet wird; sie bannt die Dialektik, weil sie auf Synthese und schliessliche Ablösung des Objekts verzichtet. Statt dessen entsteht ein Negativ-Abdruck, der vom Original nur einen Schritt entfernt ist. Der Vorgang ist einfach; in einen Hohlraum rund um das abzugießende Objekt wird Flüssigkeit gegossen. Konturen, Grenzen und Ausformungen des Gegenstands bilden sich exakt ab, die Topogra-

phie der Oberfläche deckt sich mit der des Gussmaterials, ihre Realität wird dieser gemeinsamen Oberfläche einbeschrieben. Geeint entlang dieser schmalen Grenze, bilden die Form und ihr Abguss ein physisches Kontinuum, ein scheinbar untrennbares Ganzes, ohne Rand und Oberfläche. Wie in der bekannten Allegorie von Borges, bei der die Kartographen des Reiches eine Landkarte so detailliert zeichnen, dass sie genauso gross wird wie das Gebiet, das sie beschreibt, ist die materielle Untrennbarkeit von Gegenstand und Abguss, die Nähe zwischen Realität und Abdruck ein Widerstand, an dem die ganze Darstellungs-Metaphysik von Präsenz und Absenz scheitert. Erst wenn die beiden Gebilde voneinander getrennt werden, ergibt sich die ursprüngliche Unterteilung in positive und negative Formen, wird der undenkbar Raum aufgebrochen.

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

NEVILLE WAKEFIELD ist Publizist und lebt in New York.



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

Bewusstsein, bedeutet Ablösung und Trennung. An der Skulptur unsichtbar, weil eigentlich zweidimensional, sind raffinierte Silikon-Abdrücke in Mikronen messbar. Topographisch gesprochen, ist der damit beschriebene Raum weder positiv noch negativ, das heisst beides. Innen und Aussen zugleich, Objekt und Abguss, Behälter und Inhalt, gleicht er der endlos-einseitigen Oberfläche eines Möbius-Bandes. Zweifel kommen auf, dass innen wirklich innen ist und aussen wirklich aussen, und so droht der metaphorische Raum des Abdrucks nicht nur die alten euklidischen Gewissheiten der relationalen Geometrie über den Haufen zu werfen, sondern auch unser davon geprägtes eigenes Körpergefühl. Elaine Scarry formuliert das so: «Der Austausch von Innen- und Aussenflächen erfordert nicht die tatsächliche Umkehrung von Körperflächen, sondern die Umwandlung des ursprünglich Inneren und Privaten in etwas Äusseres und Teilbares und umgekehrt die Zurücknahme des jetzt Äusseren und Teilbaren in die intime Abgeschlossenheit des individuellen

Bewusstseins.»¹⁾ Bei der Skulptur folgen alle Gussvorgänge jenem Wechselspiel, das Scarry in bezug auf den Körper beschreibt. Aus einem undenkbareren Raum nach aussen gekehrt, produziert die gegossene Form ein Bündel von Grenzbedingungen – von Grenzen, die, gleichviel ob sie innerhalb des Körpers oder in dem Raum, der ihn umgibt, aufs neue überwunden werden, ihren Ursprung in der Gleichzeitigkeit von Kontakt und Trennung beim Ablösen verraten.

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

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

Die Verleugnung der räumlichen und letztendlich auch psychologischen Komplexität von Skulpturen macht die scheinbar alltägliche Thematik und Einfachheit der Form aus. CLOSET (1988) präsentiert sich als monolithischer Minimalismus. Sperrig und irgendwie bedrohlich, beschreibt das Stück den Innenraum eines Kleiderschranks als ausgefüllten Hohlraum, von dem die äussere Hülle entfernt wurde. Die Oberfläche des Schrankes ist – entsprechend der Türkonstruktion – in vier asymmetrisch-vertikale Relief-Flächen unterteilt; im Abdruck erkennt man die Spur von fünf Regalbrettern. Vordergründig scheint das Stück eine Diskussion innerhalb des formalen Vokabulars des Minimalismus zu führen. Ähnlich wie Judds Plexi- und Stahlboxen aus der Mitte der 60er Jahre spielt CLOSET Volumen (die horizontalen Bretter) gegen Form (die Relief-Abdrücke) aus, während das Ganze als einheitliche Gestalt erhalten bleibt. Spätere Arbeiten, die dazu neigten, jene formalen Fragen, die sich aus der

Verkörperung des Objekts im Guss ergaben – ein Element nicht nur in CLOSET (1988), sondern auch in YELLOW LEAF, FORT, LEDGER und FLAP (alle 1989) sowie notwendige Bedingung beim Guss von HOUSE (1993/94) –, auszuklammern oder zu umgehen, haben dennoch ihr minimalistisches Erscheinungsbild beibehalten, zugleich aber ein anderes Ziel verfolgt. Whitereads resonante Hohlräume ersetzen die Phänomenologie der Absenz durch die der Präsenz und aktivieren nicht nur den (minimalistischen) Raum der Objekt-Beziehungen, sondern auch den der Erinnerung.

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

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



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

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

Ähnlich wie bei Ballard suggeriert Whitereads Archäologie der Gegenwart psychische Landschaften,

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

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

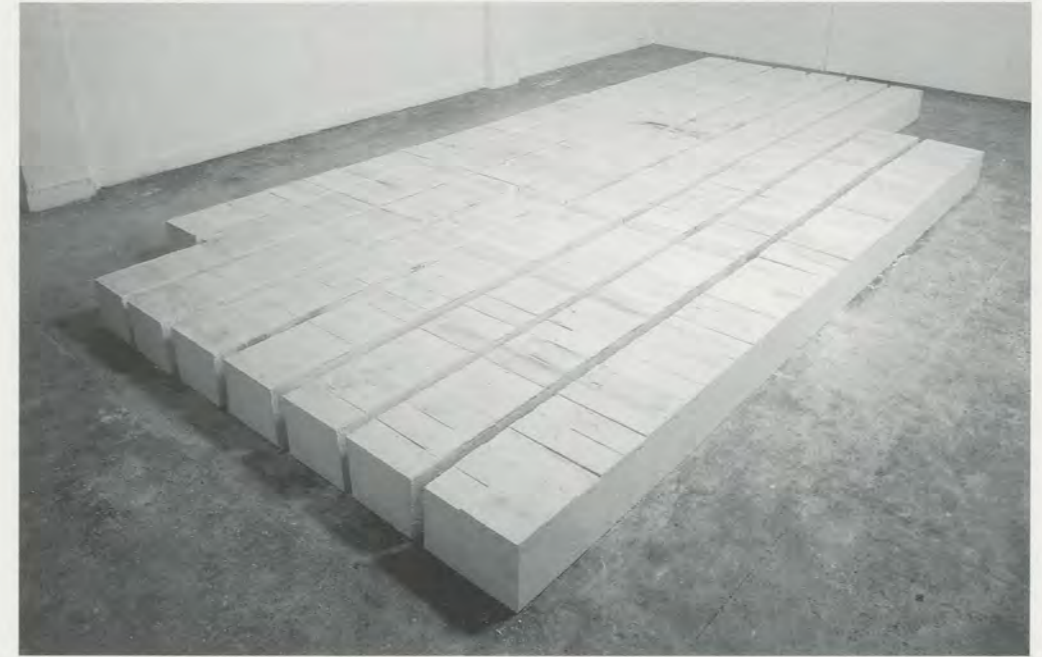


Gipsabgusses. Die Aufforderung einzutreten ist ins Gegenteil verkehrt, das Haus selbst ein Phantasie-Raum, der sich der Aussenwelt verwehrt. Mehr Bunker als Behausung, ist er zum Speicher oder Behälter für Phantasien von geschützter Intimität geworden. GHOST ist ein Monument für alles, was preisgegeben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

Diese Träume, die die kollektive Psyche des 19. Jahrhunderts ebenso prägten wie die unserer heutigen Zeit, sind hier auf fast archäologische Weise ans Licht geholt. «Was früher einmal Pompeji war, kam nun in ganz anderer – doch nicht in lebendiger – Form daher; vielmehr schien es nun vollständig versteinert in totengleicher Starre. Doch daraus erhob sich ein Gefühl, als begänne der Tod zu sprechen.»⁶⁾ In seinem Aufsatz «Das Unheimliche» von 1919 stellt Freud Jensens berühmten Bericht über die Entdeckung, dass die Vergangenheit permanent in die Gegenwart hineinwirkt, als räumliche und archäologische Analogie zu den psychoanalytischen Vorgängen dar. Die versunkene Stadt stand für die Aussetzung der Geschichte und die Enthüllung des Unsichtbaren. Für Chateaubriand und spätere Kommentatoren war es bezeichnenderweise der Abdruck einer weiblichen Brust in der Asche, ein makabres Stilleben, das dem Bild des jäh geendeten Lebens in den Ruinen der Gegenwart seinen erotischen Beiklang verlieh. Diese Erotik des archäologischen «Abdrucks» taucht am Ende des 20. Jahrhunderts als Konfrontation nicht zwischen Mensch und Natur, sondern zwischen Mensch und Technik wieder auf. Chateaubriands Fasziniertheit vom

Skulptur gewordenen Tod in Pompeji entspricht haargenau der des Protagonisten in J. G. Ballards wegweisendem Roman *Crash*. Die Erotik des Abdrucks ist hier nicht der Vulkanasche aufgedrückt, sondern unmittelbar dem Fleisch – unheilvolles Vorzeichen für die Verbindung von Sex und Technik: «Bei Vaughan löst jeder verunglückte Wagen ein erregtes Zittern aus, in der komplexen Geometrie eines verbeulten Kotflügels, in den überraschenden Varianten zerquetschter Kühlergitter, im grotesken Überhang eines Armaturenbretts, das von der Lenkstange aufgespiesst wird, als handelte es sich um eine technisch-exakte Form von Maschinen-Fellatio. Die Intimität von Raum und Zeit eines einzelnen Menschen ist für immer erstarrt in diesem Netz aus Chromleisten und geborstenem Glas.»⁷⁾ An der Verbindungsstelle der Materialien – jener Kollision von Oberflächen, bei der Organisches auf Anorganisches trifft, Flüssiges auf Festes, das weiche Innere auf die harte Aussenschale – liegt der Ort des Festhaltens, der zum Fossil erstarrte Augenblick, in dem die fließende Geometrie des im Fluss befindlichen Begehrens vorübergehend in der angehaltenen Zeit eingefangen ist.

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



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

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

armee-Kleidern, die Reste von Samen und Urin, die an alten Matratzen haften.

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

(Übersetzung: Nansen)

1) Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London 1985, S. 284.

2) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston 1994, S. 215.

3) Zitiert in Jan Debbaut und Selma Klein Essink, *Rachel Whiteread*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992–93, S. 3.

4) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: New York Philosophical Library, 1956, S. 325.

5) Scarry, S. 38.

6) Wilhelm Jensen, *Gradiva: A Pompeian Fancy* (1903), trans. Helen M. Downey, zitiert in Sigmund Freud, *Delusion and Dream*, ed. Philip Reiff, Boston 1956, S. 175–176.

7) J. G. Ballard, *Crash*, New York 1985, S. 12.

8) Roland Barthes, *Camera Lucida*, Übersetzung: Richard Howard, London 1984, S. 65.