



Προσωπική και Συλλογική Απώλεια: Η περίπτωση του *House* (London, 1993) της Rachel Whiteread

Σοφία Θρουβάλα - 25/06/2021

ABSTRACT

This research paper, entitled "Personal and Collective Loss: The case of R. Whiteread's *House* (London, 1993)", is a theoretical approach to the issue of self-realization of contemporary artwork, starting from the moment of its creation, examining the relationships it establishes and finally reaching its rejection and removal from the exhibition area. The "House" is a unique, controversial and notable sculpture, an initiative that contains a real home inside that has been consumed by the new infrastructure -the final artwork. This paper explores the presence of the object in the everyday life of londoners and the collective

memories it established. The perception of the "house" in this essay has a psychoanalytical form. With this study, I am attempting to initiate a discourse regarding public policy, privacy, capitalism, property rights and collective consciousness. Furthermore, it is a great opportunity to talk about the first woman artist that creates a site-specific, monumental-scale, sculpture and wins the famous **Turner Prize**, in the early 90s, for a piece that wasn't even a permanent one. Περιεχόμενα:

Το έργο της Rachel Whiteread, *House*, είναι ένα αντι-μνημείο. Ένα γλυπτό το οποίο αφαιρέθηκε από τον δημόσιο χώρο στον οποίο εκτέθηκε για περίπου τρεις μήνες. Το έργο μελετάται πια από ντοκουμέντα όπως ρεπορτάζ, αρχεία φωτογραφικά, σχέδια της καλλιτέχνης, καθώς και μέσω συνεντεύξεων, και τέλος του μικρού documentary το οποίο καταγράφει όλη την διαδικασία κατασκευής του έργου. Η γλύπτρια, όπως είναι γνωστό, ασχολείται κυρίως με έντονες υλικότητες, μεγάλα μεγέθη που αφορμώνται, φορμαλιστικά τουλάχιστον, από την οικειακότητα. Με το έργο *House*, η Rachel Whiteread γίνεται η πρώτη γυναίκα που κερδίζει το Turner Prize.

Το συγκεκριμένο έργο, όπως φαίνεται από τη βιβλιογραφία, ήταν πάντοτε μια περίεργη περίπτωση, μια αφορμή για προβληματισμό και διαπληκτισμούς ακόμα¹. Κατασκευάζεται το 1993 στην γειτονιά East End του Λονδίνου και αμέσως ξεκινάει μια μεγάλη συζήτηση περί τέχνης. Δεν είναι όμως ο κόσμος και οι κριτικοί που ανοίγουν τον διάλογο αυτό όπως σε άλλες περιπτώσεις δημόσιας γλυπτικής πχ *Tilted Arc*, είναι το ίδιο το έργο το οποίο από τη φύση του πραγματεύεται πολλά με μια γλώσσα μάλιστα αρκετά γλαφυρή και κατανοητή, λίγο ή πολύ σε όλους, σε αντίθεση ενδεχομένως με πιο "αφαιρετικές δομές", όπως εκείνη του προηγούμενου παραδείγματος.

Πιο συγκεκριμένα, το *House* ήταν κάποτε, το ίδιο, ένα σπίτι. Πρόκειται για μια πραγματική, τυπική μάλιστα, κατοικία βικτοριανής εποχής, η οποία αποτελούσε το τελευταίο σπάραγμα μιας αλλοτινής περιόδου, καθώς το σύνολο των αντίστοιχων κατοικιών είχε κατεδαφιστεί στις αρχές του '90, με πρόσχημα μια ανάπλαση του περιβάλλοντα χώρου και συγκεκριμένα μια τοπική αναβάθμιση. Η καλλιτέχνης εντόπισε το πολιτιστικό αυτό απομεινάρι και, ζητώντας άδεια από την πολιτεία, υπέταξε το κτίριο προκειμένου να αποτελέσει το εκμαγείο για το τελικό της έργο. Η καλλιτέχνης εμπότισε τις επιφάνειες του εσωτερικού χώρου με πολλαπλές στρώσεις τσιμέντου (μείγμα ρητίνης και σοβά), κάνοντας τον ιδιωτικό χώρο παγωμένο σε μια ατέρμονη διαδικασία αναμονής. Τέλος, η Whiteread και το συνεργείο της διέφυγαν από την οροφή του κτιρίου, το οποίο επισφράγισαν για πάντα με μερικές τελευταίες στρώσεις οικοδομικού υλικού, κάνοντάς το απροσπέλαστο και ομογενοποιημένο.

Το παραδοτέο έργο, Το *House*, είναι μια καινοτομία στην ιστορία της τέχνης και μάλιστα στη Δημόσια Γλυπτική. Με την εμφάνιση του μινιμαλιστικού κινήματος (δεκαετία του '60), και ακόμα περισσότερο με την εξέλιξή του στη μεταμοντέρνα εποχή (δεκαετία του '80) σε διάφορες μετα-μινιμαλιστικές εκδοχές τέχνης στον δημόσιο χώρο, όπως για παράδειγμα η land art ή η μνημειακή γλυπτική στα μητροπολιτικά κέντρα, εντοπίζουμε κατά κύριο λόγο άντρες γλύπτες ή, εν γένει, εικαστικούς να πραγματοποιούν (αστικές ή μη) παρεμβάσεις, οι οποίες απαντούν σε μια περισσότερο αφαιρετική προσέγγιση τοποθετώντας μια ενιαία, συνήθως, κατασκευή, που στόχο έχει να προβληματίσει κυρίως με την παρουσία και το μέγεθός της. Η ριζοσπαστικότητα του εγχειρήματος βασίζεται δηλαδή στο μέγεθος και στο προνόμιο. Φυσικά, σε πολλές περιπτώσεις τα εκκεντρικά αυτά δημόσια έργα έχουν άμεση εξάρτηση από τον περιβάλλοντα χώρο για τον οποίο και δημιουργούνται, λαμβάνοντας υπόψιν τον τρόπο δόμησής του και λειτουργίας του. Τα επονομαζόμενα site-specific έργα έχουν μια άμεση συσχέτιση με την τοποθεσία στην οποία εδράζονται, και εκμαιεύουν από αυτή ένα μεγάλο ποσοστό του νοήματος που προσπαθούν να παραγάγουν και να μοιραστούν με τον δημόσιο βίο.

Ένα τέτοιο έργο, τοποειδές, είναι και αυτό που συζητάμε. Συνεπώς, ποια είναι η καινοτομία; Αρχικά, το *House* δεν κατασκευάζεται, αλλά προϋπάρχει. Επιπλέον, στην περίπτωση αυτή το μέγεθος δεν είναι κάτι το οποίο προκύπτει από τη σύλληψη του καλλιτέχνη, δεν έχει δηλαδή η κλίμακα εδώ ρόλο "εντυπωσιασμού" θα λέγαμε, όπως στις προηγούμενες περατώσεις. Ως γλυπτό, είναι ομολογουμένως μνημειακό, αλλά για σπίτι όχι! Τέλος, το έργο αν και είναι αφαιρετικό, έχει μια σαφή φόρμα την οποία η καλλιτέχνης δεν έπλασε αλλά ήλεγξε, και μάλιστα όχι μόνο στα ορατά σημεία του τελικού έργου αλλά και σε εκείνα τα οποία δεν είδε ποτέ κανείς. Ακροβατεί λοιπόν η συγκεκριμένη παρουσία μεταξύ ready-made και χειρονομίας, κάνοντας με αυτόν

τον τρόπο το εγχείρημα μοναδικό και δικαιολογώντας έτσι ίσως τη θύελλα των αντιδράσεων οι οποίες αφορούσαν και αφορούν το ΤΙ όντως πραγματεύεται αυτό το έργο, ενώ κεντρικές είναι οι έννοιες δίπολα: δημόσιο - ιδιωτικό, απρόσωπο - προσωπικό, αποστασιοποίηση - ταύτιση, εσωτερικό - εξωτερικό, διαπερατό - απροσπέλαστο, οικιακό - μουσειακό.



Η Παρουσία της Απώλειας:

Μπορεί το έργο να μοιάζει αμετακίνητο λόγω του όγκου του, και από την όψη του να συμπεραίνει κανείς πως πρόκειται για μια μόνιμη παρέμβαση, ωστόσο η αλήθεια είναι πως το εγχείρημα αφορούσε εξ αρχής μια παροδική εγκατάσταση. Όπως σωστά επισημαίνει ο Bourriaud σχετικά με τις νέες μνημειακές μορφές, “για τους περισσότερους ανθρώπους, και παρά την τεχνολογική εξέλιξη η οποία καθιστά φαιδρό αυτό το είδος προκαταλήψεων, ο χρόνος ζωής μιας πληροφορίας και η ικανότητα ενός έργου τέχνης να αντέξει στον χρόνο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την αντοχή και τη στερεότητα των υλικών που έχουν επιλεγεί και, εμμέσως, με την παράδοση”². Το συγκεκριμένο έργο αφαιρείται τρεις μήνες μετά την ολοκλήρωσή του, προκειμένου ο χώρος να χρησιμοποιηθεί από την πολιτεία για το δρομολογημένο σχέδιο ανάπτυξης και αναβάθμισης. Έτσι, η καλλιτέχνης γνώριζε εξ αρχής πως το έργο της δημιουργείται ώστε να καταστραφεί, και για αυτόν τον λόγο, παράλληλα με την εγκατάστασή του, γυρίζεται και ένα σχετικό ντοκιμαντέρ³ στο οποίο καταγράφεται το σπίτι πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τις εργασίες, και το οποίο είναι σήμερα βασικό τεκμήριο του γλυπτού και του όλου project. Το βίντεο αυτό αποτελεί μανωλείο για το γλυπτό, όπως το γλυπτό αποτέλεσε μανωλείο της βικτοριανής οικείας και της λαϊκής οικιακής παράδοσης.

Ξεκινώντας από τη φόρμα του έργου και περιγράφοντάς το, ίσως κατανοηθούν ευκολότερα πολλές έννοιες. Στο κεφάλαιο αυτό, θα γίνει λόγος για τον θάνατο και την απώλεια και το πώς τα δυο αυτά στοιχεία εγγράφονται στο συγκεκριμένο έργο. Σε πρώτο επίπεδο, δεν είναι νομίζω άτοπη μια σύγκριση του *house* με κάποιο μνημειώδες κενοτάφιο (πχ. Μεδίκων, Αγ. Λαυρέντιος-Φλωρεντία). Ο μεγάλος συμπαγής και άχρωμος όγκος παραπέμπει έμμεσα και άμεσα στη διαφύλαξη του σώματος και της μνήμης τού μη ζώντος. Μια άρρητη υπόμνηση ότι εντός μένει παγωμένος ο χρόνος.

Στο έργο, φορμαλιστικά, εγγράφεται η έννοια της απουσίας (loss), στοιχειοθετώντας ένα *memento mori*⁴. Η καλλιτέχνης, πληρώνοντας τα κενά με το οικοδομικό υλικό, πραγματοποιεί -όπως θα πει και η Κράους αναφερόμενη στις κατηγορίες του Bataille ("fascination with rot and waste")- μια εντροπία⁵. Πιο συγκεκριμένα, αχρηστεύει, αποδιοργανώνει το υλικό που παραλαμβάνει, το καθιστά νεκρό και άτακτο, φτιάχνοντας έναν κόσμο στον οποίο δεν μπορεί να ευδοκιμήσει ζωή. Μετατρέπει το εσωτερικό σε εξωτερικό και παγώνει τα αρχιτεκτονικά μέλη και τα έπιπλα σε μια θέση που, αν και υπομνηματίζουν τη χρήση τους, είναι πια άχρηστα και αόρατα. Έτσι, σύμφωνα με την Krauss, η Whiteread δημιουργεί έναν χώρο πιθανών εννοιολογήσεων, μια αντι-χειρονομία. Το πρόθεμα -αντί- είναι κεντρικό στο συγκεκριμένο έργο. Αντι-μνημείο, αντι-χώρος, αντι-χειρονομία, αντι-παρουσία. Όλα αυτά τα αντί συγκλίνουν και τονίζουν ακόμα περισσότερο τη λέξη απουσία (loss/ absence) καθώς και τις συνδηλώσεις της.

Η συνειδητοποίηση του θανάτου εδράζεται εδώ στη βουβή και απρόσιτη θλίψη της "αναμνηστικής" μορφής του σπιτιού, καθώς μεταξύ των ορίων τού μέσα και του έξω αντανakλάται το σχίσμα ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, το νόημα και το μη-νόημα. Όπως θα πει η Kristeva στο *Powers of Horrors*, αναγνωρίζουμε κάτι ως νεκρό, ως άλλο, όχι από την ύπαρξη πληγών, αίματος, ιδρώτα και πύον, αυτά μπορούν να είναι και ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ενδείξεις πόνου και ζωής. Αναγνωρίζουμε κάτι ως νεκρό σώμα, ως άλλο, όταν αυτό είναι σταθερό, άκαμπτο, απaráλλαχτο άλλο από εμάς, αλλά παρόμοιο στην εξωτερική μορφή του. Εκεί, στη συνειδητοποίηση της διαφοράς μας αλλά και της ομοιότητάς μας, είναι που βάζουμε το όριο μεταξύ ζωντανού και μη όντος⁶.

Η Kristeva κλείνει το υποκεφάλαιο με μια αναφορά πολύ σχετική με την ανάλυση του *House*. Λέει πως, κατά την επίσκεψη στο μουσείο του ολοκαυτώματος, κανείς συναντά αντικείμενα καθημερινής χρήσης, οικεία χρηστικά είδη όπως παπούτσια και άλλα ασήμαντα και σχετικά δεδομένα πράγματα, που όμως εκεί, κατά την έκθεσή τους, παρόλο που διατηρούν τη φόρμα-μορφή τους, έχουν περάσει στη σφαίρα του θανάτου, ενώ παράλληλα είναι τα ίδια τα εκθέματα φορείς της μνήμης της απώλειας, αντίθετα (αρνητικά) της ζωής. Η σύνδεση που επιχειρείται είναι ξεκάθαρη. Η Whiteread χρησιμοποιεί έναν τυποποιημένο χώρο, το κοινότυπο αγγλικό σπίτι, ή διαφορετικά, τον βιωμένο υπαρξιακό χώρο⁷, και τον μεταφράζει στο ίχνος του, δηλαδή στην απώλειά του, σε κάτι μη πραγματικό, μη ζωτικό, οντολογικά κατακερματισμένο, και τελικά μονάχα σύμβολο όλων των πρότερων χαρακτηριστικών του. Σε ένα *memento mori* και παράλληλα σε ένα memorial του αγγλικού παρελθόντος⁸. Πρόκειται για μια επαναδιαπραγμάτευση με στόχο τον επαναπροσδιορισμό των ορίων και των πεποιθήσεων των τοπικών κοινοτήτων μέσα από τη μνημόνευση συμβάντων και νοσταλγικών αναφορών σε συλλογικά βιώματα. Έτσι, διευρύνεται η έννοια της μνημειακότητας μέσα από τη διάρκεια της προσδοκώμενης ανάμνησης και της ενύλωσης του αδιόρατου⁹, με άλλα λόγια, της απουσίας¹⁰.

-Η μεταμοντέρνα μελαγχολία και η ετεροτοπία του *house*:

Το στοιχείο αυτό του θανάτου καθώς επίσης και του μεγέθους, της μονοχρωμίας και της παγερότητας, στοιχεία εγγενή στο *house*, μπορούν να ανοίξουν μια συζήτηση σχετικά με το συναίσθημα του υψηλού. Το γλυπτό χαρακτηρίζεται από μια υπόνοια κενού, ψυχρού, σιωπηλού και σκοτεινού¹¹. Όπως σημειώνει ο Hal Foster, ακόμα και στα πρώτα "λήμματα" του μεταμοντερνισμού ελλοχεύει η εκστατική και αποτρόπαιη συναισθηματική δομή, σε αναλογία αρκετές φορές με το συναίσθημα που βιώνει κανείς σε σχιζοφρενικές κρίσεις. Όπως επιβεβαιώνει ο F. Jameson, το πρωταρχικό σύμπτωμα του μεταμοντερνισμού είναι μια σχιζοφρενική κρίση η οποία συνδέεται άμεσα με την κρίση των αρχών των 80ς, και ακόμα περισσότερο με τη μελαγχολική κατάσταση των ύστερων 80ς ως τα μέσα των 90ς. Η μελαγχολική παρουσία, ως νεο-εμπειρικό υψηλό, βιώνεται και κατακτάται μέσα από συμβολικές κρίσεις, δηλαδή διαμεσολαβημένες¹².

Η Kristeva, αναλύοντας την απώλεια, θα μιλήσει για τη μελαγχολική αυτή συνθήκη, την οποία θα ονομάσει *σύμπτωμα*, αντιπαραβάλλοντας τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της με τη συνθήκη του υψηλού¹³. Το Σύμπτωμα, το οποίο μοιάζει πολύ με εκείνο της ιατρικής, φανερώνει την απώλεια (abject) ως κατάσταση του υποσυνείδητου του υποκειμένου, και είναι κάτι το ανεξέλεγκτο και παροντικό. Το υψηλό είναι μια συνθήκη

απόστασης, στην οποία έχουμε τον έλεγχο. Συνεπώς, κατά τη “στιγμή” του υψηλού ο φόβος έχει παρέλθει, και γι' αυτό το συναίσθημα που βιώνουμε μοιάζει περισσότερο με απόλαυση, με έκσταση, έχει να κάνει με τη συνειδητοποίηση μιας απύθμενης μνήμης, μιας ανάμνησης στην ανάμνηση η οποία μπορεί να διευρυνθεί επ' άπειρον, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να βρισκόμαστε στο εδώ και στο εκεί. Σκεφτόμαστε και επικοινωνούμε μια κοινή διάθεση των πραγμάτων μέσω κάποιων κοινών triggers.



Σύμφωνα με τον Bourriaud, τα περισσότερο άξια έργα τέχνης σήμερα είναι εκείνα που μεταβάλουν τα χωροχρονικά όρια της πραγματικότητας, αποτελούν όπως λέει “ρωγμές” που διέπονται από μια οικονομία ενάντια στους κανόνες και δημιουργούν μια ιδιόζουσα σχέση με τον κόσμο μέσω μιας μυθοπλασίας. Το *House*, αποτελεί μια παύση, μια ρωγμή, μια μεταφυσική στασιμότητα, σε έναν ταχύτατο κόσμο¹⁴, που επιτρέπει τον ρεμβασμό και την παρατήρηση της μελαγχολικής του όψης. Το αρχιτεκτόνημα, μοιάζει να εμμένει στάσιμο στον χρόνο, σαν ένα πτώμα. Το σπίτι παρουσιάζεται εδώ ως ένα νεκρό σώμα, ένα παρελθόν που έχει απεκδυθεί την ζωή και μας προκαλεί να το κοιτάξουμε να στέκει, αποφλοιωμένο, έρημο, στάσιμο και παγωμένο. Πρόκειται για έναν χώρο, τραυματισμένο, φορέα της καταστροφής που υπέστη, φορέα του θανάτου του και της μελαγχολίας που το διέπει.¹⁵ Βρίσκεται θα λέγαμε ίσως σε μια “ανίερη” συνθήκη, σε μια “ακηδία” και η συνθήκη αυτή της εντροπίας του κτίσματος, της αρνητικής, θλιβερής και σταθερά ερεβώδης μορφής είναι που μας θέτει σε εσωτερική λειτουργία και όχι το μέγεθος του.

Ο Φουκώ, στις ετεροτοπίες του κάνει¹⁶ λόγο για μια ενδιάμεση κατάσταση φυσικών χώρων στον χάρτη στους οποίους παρελθόν και παρόν συνυπάρχει και το ένα επαναπροσδιορίζεται από το άλλο. Τέτοιοι χώροι είναι για παράδειγμα τα νεκροταφεία, τα οποία βρίσκονται εκτός των ορίων της πόλης και αποτελούν χώρους όπου η απουσία έχει μια παρουσία λόγω του υφιστάμενου χώρου όπου δημιουργεί ένα σημείο αναβίωσης και μνημοσύνης, όπως συμβαίνει με τα ιστορικά μουσεία, τα αρχεία κ.α Το *House*, ως μια άλλη Πομπηία, παγωμένο στον χρόνο, στο μεταίχμιο παρόντος και παρελθόντος αποτελεί ένα σημείο στο οποίο κανείς μπορεί να διχοτομήσει το ορατό σε δυο χρονικά σύμπαντα. Το έργο αντανακλά και αναπαριστά -ίσως- κάτι το οποίο δεν είναι πια παρόν είναι όμως εμμέσως ορατό ως ετεροτοπία ως μια μελαγχολική υπέρβαση.¹⁷ Έτσι, αυτό που βιώνει ο θεατής, και εκεί έγκειται και η ιδιαιτερότητα της μακάβριας μυθοπλασίας που επιχειρεί η

Whiteread, είναι μια πένθιμη αμφιθυμία την οποία δανείζεται από το ίδιο το μελαγχολικό θέαμα. Από την μια έχει την σύνδεση με την ετερότητα, και από την άλλη το απολεσθέν αντικείμενο και η έλλειψή του.¹⁸

Τέλος, είναι σημαντικό να ειπωθεί πως η Γουαιτριντ προσεγγίζει την σχηματικότητα, αίτημα των μεταμινιμαλιστικών γλυπτών, με έναν τρόπο ευφύεστατο, καθώς με αφορμή όλες τις έννοιες που συζητήθηκαν, οι οποίες εμπεριέχονται στο έργο, ο θεατής το βιώνει ανθρωπομορφικά. Το ίδιο το, αυτοαναφορικό θα λέγαμε, γλυπτό, καταναλώνει ναρκισσιστικά, την ίδια του την μελαγχολική ύπαρξή εν όψει της επερχόμενης και αναπόφευκτης κατεδάφισης του βιώνοντας τον θάνατο του πριν αυτός να είναι παρόν.



Η μελαγχολία του συγκεκριμένου και του αφαιρετικού:

Ο Φρουντ, επισημαίνοντας ότι στη μελαγχολία η απώλεια είναι εσωτερική γιατί αφορά την εσωτερικευμένη σχέση με το αντικείμενο και ορίζοντας τη μελαγχολία ως την σκιά του αντικειμένου πάνω στο εγώ, μας άνοιξε τον δρόμο στην θεώρηση των καταθλίψεων ως κατά βάση παθολογίας του ναρκισσισμού. Σε μια γενεαλογία αυτής της σκέψης, ο Λακάν¹⁹ και στη συνέχεια η Kristeva σημειώνουν, πως η μελαγχολία και κατ επέκταση η κατάθλιψη αποτελεί έναν κρυφό ναρκισσισμό. Η σκιώδης ύπαρξη που μας καταβάλλει με την παρουσία της αποτελεί ένα με εμάς, το μεγαλειώδες, ισχυρό, τρομακτικό της πρόσωπο δεν είναι παρά ένα με τον “εύθραυστο” κατά τα άλλα εαυτό μας.²⁰ Είναι το αναγκαίο άλλο που δικαιολογεί την απελπισία μας. Έτσι και στο house το εύθραυστο και κατακερματισμένο σπίτι έχει συγκολληθεί και καλυφθεί από το βαρύ μπετόν φτιάχνοντας μια νεα υβριδική υπόσταση, μια χίμαιρα έναν ανταντακλαστικό χώρο παρουσίας της απουσίας.



Ατομικές Αντανακλάσεις:

Ο αντανακλαστικός χώρος που η Rachel Whiteread δημιουργεί έχει διπλή φύση καθώς αντανακλά το μέσα στο έξω και το έξω στο πάρα-έξω επικοινωνώντας έτσι την μελαγχολική διάθεση και προκαλώντας, το ίδιο το έργο, την αυτοπαρατήρηση εξαιτίας της νέας αυτής βιωματικότητας του house. Μέσα από το φαινόμενο της αντανακλάσης, πέραν της μνήμης και κατ' επέκταση του εαυτού του ο θεατής καλείται να αντιληφθεί το έργο ως μια μελαγχολική παρουσία και να αναλύσει την συμβολική του φύση, με άλλα λόγια να ανιχνεύσει την ναρκισσιστική διαταραχή και να σκεφτεί πάνω στην πολιτική θέση που έχει το συγκεκριμένο γλυπτό.

Το House, ως μια εφαρμοσμένη θα λέγαμε “ναρκισσιστική διαταραχή” στέκει ως υπενθύμιση της παρελθούσας αλλά και μελλοντικής απώλειας. Η ταυτότητα του είναι πολύ εύθραυστη για να μπορέσει να αντέξει τις έντονες δοκιμασίες και όπως είναι γνωστό σύντομα θα καταστραφεί. Στον λίγο χρόνο που του δίνεται επικοινωνεί με ευγλωττία τα ζητήματα μνήμης και διαμέσω τους πραγματοποιεί ένα σχόλιο στην Αγγλική πολιτεία και στον σύγχρονο κόσμο.²¹

Όπως ειπώθηκε στην αρχή του κειμένου, το σπίτι κάτω από το “house” είναι ένα κλασικό βικτοριανό αρχιτεκτόνημα. Το House και αναπαριστά και είναι το χαμένο αυτό σπίτι από μια σειρά τέτοιων που κατεδαφίστηκαν προκειμένου να προσελκυστεί κεφάλαιο για την “αναβάθμιση” της υποβαθμισμένης εκείνης περιοχής του ανατολικού Λονδίνου. Το έργο, αποτελεί όπως γίνεται σαφές ένα καυστικό σχόλιο στην οικειοποίηση του δημοσίου χώρου για την κατασκευή υποδομών ωραιοποίησης του. Ανακυκλώνοντας τον εαυτό του, σε μια μελαγχολική συστάδα ρητίνης και σοβά συμβολοποιεί την αίσθηση του να μην είσαι ευπρόσδεκτος. Το βαρύ, ερμητικά κλειστό και μη βιώσιμο εσωτερικό θρηνεί το δικαίωμα στο κατοικείν και εμμέσως αποτελεί μακέτα μιας ανάγκης που παρακάμπτεται, προς όφελος συγκεκριμένων τάξεων ενάντια σε άλλες, την στιγμή που τα ποσοστά των άστεγων στο Λονδίνο αυξάνονταν τραγικά. Συζητά λοιπόν ανοιχτά ένα κοινωνικό τραύμα.²²

Το House, μεταμοντέρνο, μετα-μινιμαλιστικό, αφαιρετικό με όμως διαφανής μια φορμαλιστική αυτοαναφορικότητα συνδυάζει την δημόσια μνημειακότητα των δεκαετιών 80-90 με την διττή φύση των ready - mades. Κατ' αυτό τον τρόπο το έργο εγκολπώνει εμμέσως, ή καλύτερα, αναλύεται ευκόλως με, την θεώρηση του Fried για την Θεατρικότητα του μινιμαλιστικού αντικειμένου όσο και τις θέσεις του Danto για το ταυτολογικό προ-κατασκευασμένο αντικείμενο. Η πολιτική συζήτηση που εγείρει το συγκεκριμένο έργο έχει άμεση σχέση με την διπλή αυτή φύση του.

Σύμφωνα με τον Ντάντο²³, η τέχνη έχει αναχθεί στην έννοια του καθημερινού, του κοινότοπου, τόσο ως αντικείμενο όσο και ως βίωμα και έτσι εντάσσει την φιλοσοφική έννοια της “περίπου” (aboutness) διάκρισης του έργου τέχνης από το καθημερινό αντικείμενο /καπιταλιστικό παράγωγο. Με την λέξη aboutness γίνεται μια λεπτή διάκριση μεταξύ “αναφορικού” (referential) αντικειμένου, “δηλωτικού” (denotation) και δυνάμει συν-/πολυ- δηλωτικού (conreferentiality) σχετικά με την τέχνη και τα (βιομηχανικά/ καθημερινά) αντικείμενα. Σε μια ανάλυση του home, βρέθηκα απέναντι στον όρο, almostness²⁴ ο οποίος προσπαθούσε να περιγράψει την εικαστική φύση του έργου “ σχεδόν αφηρημένο, σχεδόν κανονικό, σχεδόν μονόχρωμο” κα. Ο όρος αυτός επιχειρεί να αποδώσει την μη αναπαραστατικότητα του έργου και συνεπώς την μη αναφορά στο σπίτι. Έτσι γεννάται το παράδοξο της μη ταύτισης του σπιτιού με το home αλλά και ταυτόχρονα γίνεται σαφής η απόλυτη ταύτιση του.

Η απόλυτη ταύτιση προκύπτει από το γεγονός πως το έργο είναι “περίπου” μινιμαλιστικό και πολύ περισσότερο από το γεγονός ότι είναι απολύτως site-specific / τοποειδές. Σύμφωνα με τον Fried, τα έργα αυτά, έχουν μια ροπή προς την θεατρικότητα. Αποτελούν σκηνικά και παρουσίες. “Η μινιμαλιστική ευαισθησία” έλεγε “είναι αν μη τι άλλο θεατρική επειδή κυρίως θέλει να διαδραματίζει μέρος καταστάσεων. Όχι απλώς σκηνογραφικά αλλά ως οντότητα.” Πιο αναλυτικά, “[...]κατά βάση είναι θεατρικό τέχνασμα ή μια θεατρική ποιότητα- ένα είδος σκηνικής παρουσίας. Σχετίζεται όχι μονό με τη φορτικότητα και, συχνά ακόμη και την επιθετικότητα των κυριολεκτιστικών έργων, αλλά και με την ειδική συμμετοχή που αυτά τα έργα αποσπών από τον θεατή. Λέμε ότι κάτι διαθέτει παρουσία όταν απαιτεί να το λάβει υπόψιν ο θεατής (και μάλιστα να το λάβει σοβαρά υπόψη του) κι όταν η ικανοποίηση αυτού του αιτήματος έγκειται απλώς και μόνο στο ν’ αποκτήσει ο θεατής επίγνωση της ύπαρξης αυτού του πράγματος, και κατα κάποιον τρόπο να πράξει αναλόγως.”²⁵



-Συλλογικές Αντανάκλασεις:

Είναι σαφές πως το έργο εκτός από μια ενθύμηση θανάτου, όπως αναλύθηκε διεξοδικά, αποτελεί μέσα από τους αντικατοπτρισμούς του, την σκηνικότητα και την περίπου αναπαραστατικότητα του, ένα σημαντικό σχόλιο στο νέο Λονδίνο και τις νέες κοινωνικές σχέσεις που αυτό θέλει να το χαρακτηρίζουν. Η σύντομη ζωή του εγχειρήματος, η γνωστοποιημένη δηλαδή παροδικότητά του, είναι που το κάνει ριζοσπαστικό καθώς στο σύντομο αυτό πλαίσιο “δράσης” έγινε αντικείμενο σημαντικών συζητήσεων τόσο πάνω στα θέματα που προσπαθούσε να διαπραγματευτεί όσο και αναφορικά με την τέχνη, την μορφή της και τέλος το αν αυτή θα έπρεπε να χρηματοδοτείται. Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός πως οι τοίχοι του house έγιναν πεδίο διάδρασης του κοινού με το κοινό. Χαρακτηριστικό είναι το graffiti που εμφανίστηκε σε έναν από τους τοίχους να γράφει “Για ποιο λόγο;” το οποίο σε σύντομο διάστημα έλαβε περιπαικτική απάντηση “Γιατί όχι!”²⁶

Η “εντοπιότητα” του μνημείου δεν έγκειται μόνο στο δεδομένο πως θεμέλιό του αποτέλεσε ένα υπαρκτό σπίτι το οποίο ουσιαστικά καταναλώθηκε από το έργο, αλλά και από το γεγονός πως το προς αναβάθμιση σημείο ήταν ένα σημείο με κοινωνικο-οικονομικό χαμηλό στάτους στο οποίο τα μικρά εγκλήματα, η βία και το βιοτικό επίπεδο ήταν σε σημαντικά άσχημο δυναμικό με δυνατότητα επιδείνωσης. Η πολιτεία, μπρος σε αυτή την κρίση επιλέγει όχι να βοηθήσει την, ιστορική μάλιστα, περιοχή αυτή να ανακάμψει διατηρώντας τις υποδομές της και βελτιώνοντας το επίπεδο ζωής, αλλά να την εξαφανίσει, να την κάνει αόρατη να την κάνει ανάμνηση. Το σχόλιο είναι σαφές.

Το house, επιχείρησε να ανασυγκροτήσει την αντανάκλαση της συλλογικής και πολιτικής ατζέντας πηγαίνοντάς, τολμώ να πω, το πρότζεκτ της πολιτείας ένα βήμα παρά κάτω οργανώνοντας ένα μνημείο της αναπόφευκτης καταστροφής επιστρατεύοντας την αισθητική του μνημείου “πεσόντων” προσφέροντας τόσο ένα σημείο μνήμης όσο κι ένα δημόσιο (urban) πεδίο δράσης του κοινού. Τέλος, περισσότερο από κανένα άλλο σύγχρονο αγγλικό έργο μέχρι τότε, το House, φανερώνει απογυμνωμένο το πολιτικό σώμα και το πολιτιστικό ενωμένα σε έναν συμπαγή και ουδέτερο κορμό, σε ένα σπίτι για όλους,²⁷ στον οποίο εσκεμμένα εγγράφεται μια αίσθηση πένθους, μελαγχολίας και θανάτου φωνάζοντας έτσι το σχόλιο της ίδιας της Whiteread απέναντι στην σύγχρονη δημοκρατία. Σήμερα, στο σημείο που κάποτε βρισκόταν το House, στέκουν δυο

αντικριστά παγκάκια καθώς και ένα σημάδι στο χρώμα που μνημονεύει την ύπαρξη του γλυπτού.



Παραπομπές

¹ Shone Richard, "Rachel Whiteread's 'house'. london", The Burlington Magazine, Vol. 135, n. 1089 Dec. 1993), p 837.

² Bourriaud Nicolas, Σχεσιακή Αισθητική, (μτφ) Γκινοσάτης, Δ, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2014, σελ. 81.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueG1KQTE8>

⁴ Townsend Chris (επιμ) The Art of Rachel Whiteread, Thames and Hudson, 2004 βλ. Shelley Hornstein.

⁵ Cvoru Uros, "The Present Body, the Absent Body, and the Formless", Art Journal, vol. 61, n.4, 2002, σελ.56.

⁶ Kristeva Julia, Powers of Horror, "Approaching Abjection", 1982, New York, σσ. 3-4

⁷ Τερζόγλου Νικόλαος-Ιων, Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα, Νήσος, 2009, σ.289

⁸ House is a sculpture that memorialises, in its transfiguration of an ordinary person's home, the ordinary lives of ordinary people (ordinariness, its suggests, is one thing we all have in common) ... It is both a relic and a prompt to the imagination (Who lived here?What did they do?What did they feel?) as well as a sculpture that is charged with a deep sense of loss ... House is about the past and it is also about the unrecoverability of the past. Andrew Graham-Dixon Independent

⁹ Bourriaud Nicolas, Σχεσιακή Αισθητική, (μτφ) Γκινοσάτης, Δ, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2014, σελ. 81.

¹⁰ Kristeva Julia, Powers of Horror, "Approaching Abjection", 1982, New York, σ. 4

- ¹¹ Bernard Catherine, "Contemporary Art's Emotional Sites: The case of Rachel Whiteread", Université Paris Diderot, Paris 7, *Impersonality and Emotion in 20th Century British Arts*, 2006, σσ. 5-8.
- ¹² Foster Hal, "Obscene, Abject, Traumatic", *October*, Vol. 78, 1996, σ. 121.
- ¹³ Kristeva Julia, *Powers of Horror, "Approaching Abjection"*, 1982, New York, σσ. 11-12
- ¹⁴ Bowring Jacky, *Melancholy and Landscape: Locating Sadness, Memory and Reflection in the Landscape*, Routledge, 2016
- ¹⁵ ό,π, σ. 10
- ¹⁶ Foucault Michel, "Of Other Spaces, Heterotopias", (μτφ.) *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984, σσ.46-49
- ¹⁷ Μαλακασιώτη Αγγελική, *Η ποιητική του μελαγχολικού χώρου, ο μωβ σκίουρος*, 2020, σ.61-63
- ¹⁸ Kristeva Julia, "On the Melancholic Imaginery", *New Formations*, Vol. 3, 1987, σ. 5
- ¹⁹ Lacan Jacques, *écrites: A selection*, Routledge, 2007, σ.2
- ²⁰ Kristeva Julia, "On the Melancholic Imaginery", *New Formations*, Vol. 3, 1987, σ. 5
- ²¹ Krause, Kathryn April, *Experience Unbuilding and In-Between spaces*, 2012, Chapter Three, σσ.50-52
- ²² Bernard Catherine, "Contemporary Art's Emotional Sites: The case of Rachel Whiteread", Université Paris Diderot, Paris 7, *Impersonality and Emotion in 20th Century British Arts*, 2006, σσ. 5-8. Υποσημείωση 7. Dimitrakaki Angela.
- ²³ Danto Arthur C, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου, Μια φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης, Μεταίχμιο*, σ. 23.
- ²⁴ Heyden M.H., *Out of Minimalism, The referential Cube*, Upsala University Press, 2003, "Possible space", σσ. 120-121
- ²⁵ Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, USA 1998 | -"Art and Objecthood, Fried", *ArtForum* V, 10, Jun 1967 pp 12-23
- ²⁶ Krause, Kathryn April, *Experience Unbuilding and In-Between spaces*, 2012, Chapter Three, σ.57
- ²⁷ Bernard Catherine, "Contemporary Art's Emotional Sites: The case of Rachel Whiteread", Université Paris Diderot, Paris 7, *Impersonality and Emotion in 20th Century British Arts*, 2006, σσ. 5-8. Υποσημείωση 7. Dimitrakaki Angela.

Βιβλιογραφία Αρθρογραφία & Τεκμηρίωση:

- Bernard Catherine, "Contemporary Art's Emotional Sites: The case of Rachel Whiteread", Université Paris Diderot, Paris 7, *Impersonality and Emotion in 20th Century British Arts*, 2006
- Bleach Gordon, *Waste-Site Stories, Memory Building*, sCrypt, 213-244.
- Bourriaud Nicolas, *Σχεσιακή Αισθητική*, (μτφ.)(επιμ.) Δημήτρης Γκινοσάτης, 2014
- Cvoros Uros, "The present Body: the Absent Body, and the Formless", *Art Journal*, Vol. 61, No. 4 (Winter, 2002), pp. 54-63, CCA
- Danto Arthur C. , *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης*, Μεταίχμιο
- Foster Hal, "Obscene, Anject, Traumatic", *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp.106-124, The MIT Press.
- Hayden M.H., *Out of Minimalism. The Referential Cube, Possible space-Works by Rachel Whiteread*, Upsala University Press, 2003, pp.119-150
- Heidegger Martin, *Η τέχνη και ο χώρος*, (μτφ.)(επιμ.) Γιάννης Τζαβάρας, Ινδικτος, 2006

- Krause April Kathryn, *Experiencing Unbuilding and In-Between Spaces, Spaces and Embodied Experience*, 2012
- Krauss Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8, 1979, pp.30-44
- Kristeva Julia, *Powers of Horror*, "Approaching Abjection", 1982, N.Y, pp. 1-55
- Lacan Jaques, *Seminar VIII, The Object and the Thing*, January 20, 1960, pp. 101-114.
- Malt Johanna, "Impossible Contact: The Thing in Lacan and Rachel Whiteread", *L'esprit Createur*, Vol.47, No.3, Fall 2007, pp. 55-67, John Hopkins University Press.
- Massey Dorren, *Space, place and gender*, Polity press, 1994
- Myzelev Alla, *The Uncanny Memories of Architecture: Architectural Works by Rebecca Horn and Rachel Whiteread*, Athanor XIX
- Richard Shone, "Rachel Whiteread's "HOUSE". London", *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1089, (Dec. 1993), pp.837-838, Burlington Magazine Publications Ltd.
- *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, (επιμ.) Suderbutg Erica, University of Minesota Press, 2000
- *The Art of Rachel Whiteread*, (επίμ.) Chris Townsend, Thames and Hudson, 2005
- *Women Artists, The Linda Nochlin Reader*, (επίμ.) Maura Reilly, Thames & Hudson, 2015
- Αγκάμπεν Τζόρτζιο, *Βεβηλώσεις*, (μτφ.)(επιμ.) Παναγιώτης Τσιαμούρας, ΑΓΡΑ, 2006
- Αντζελα Δημητρακάκη, *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση*, ΕΣΤΙΑ
- Μαλακασιώτη Αγγελική, *Η ποιητική του Μελαγχολικού χώρου*, Ο μωβ Σκίουρος, 2020
- Τερζόγλου Νικόλαος-Ίων, *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, Παραδόσεις 23, Νήσος, 2009
- *Φιλοσοφία και Τέχνη*, (επιμ.) Βάσω Κινήτη, (συλ/κο) Βιρβιδάκης, Ζήκα, Μπαντινάκη, Παπαγεωργίου, Φιλιππάκη, εκδόσεις Οκτώ, 2011
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread>
- <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8>

© Σοφία Θρουβάλα/Sophia Throuvala,
 Art Historian, ASFA
 MPHIL: Management of Monuments, UoA
[Academia.edu](https://www.academia.edu) [LinkedIn](#)