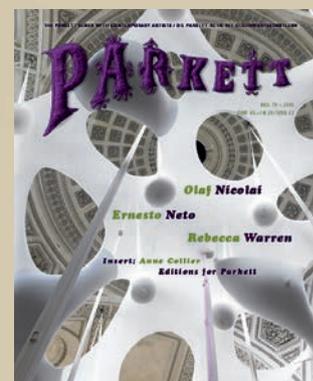


PÄRKETT



OLAF NICOLAI

COLLABORATION AND
SPECIAL EDITION PROJECT
FOR PARKETT 78



OLAF NICOLAI

REPRINT OF THE COLLABORATION
FOR PARKETT 78 AND EDITION OF
ALL HANDWOVEN PILLOWS, REPLICAS
OF A PILLOW FROM PHILOSOPHER
GEORGE LUKÁCS' STUDY IN BUDAPEST

PARKETT

PARKETT PUBLISHERS, ZURICH / NEW YORK

Masthead

Olaf Nicolai

Collaboration and Special Edition Project for Parkett 78

Texts by

Vincent Pécoil · Charles Esche · Anne von der Heiden
(first published in Parkett 78)

Editor **Mark Welzel**

Design **Hanna Williamson-Koller**

Copyright publication: **Parkett Publishers, Zurich/New York**

PARKETT Zürich New York

Bice Curiger Chefredaktorin / Editor-in-Chief; **Jacqueline Burckhardt** Redaktorin / Senior Editor; **Nikki Columbus** Redaktorin USA / Senior Editor US; **Mark Welzel** Redaktor / Editor; **Hanna Williamson · Simone Eggstein** Graphik / Design, **Trix Wetter** Graphisches Konzept / Founding Designer (-2001); **Catherine Schelbert** Englisches Lektorat / Editorial Assistant for English; **Claudia Meneghini Nevzadi & Richard Hall** Korrektorat / Proofreading

Beatrice Fässler Vorzugsausgaben, Inserate / Special Editions, Advertising; **Nicole Stotzer** Buchvertrieb, Administration / Distribution, Administration; **Božena Civic & Mathias Arnold** Abonnemente / Subscriptions; **Melissa Burgos** Vorzugsausgaben, Inserate und Abonnemente USA / Special Editions, Advertising, and Subscriptions US

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried Herausgeber / Parkett Board;

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried – Walter Keller – Peter Blum Gründer / Founders

Dieter von Graffenried Verleger / Publisher

www.parkettart.com

**PARKETT-VERLAG AG, QUELLENSTRASSE 27, CH-8031 ZÜRICH, TEL. 41-44-271 81 40, FAX 41-44-272 43 01
PARKETT, NEW YORK, 145 AV. OF THE AMERICAS, N.Y. 10013, PHONE (212) 673-2660, FAX (212) 271-0704**

TABLE OF CONTENTS

Olaf Nicolai: Special Edition Project for Parkett 78 p. 8

Vincent Pécoil: Inside the Outside / Die Innensicht der Aussensicht p. 66 / 76

Charles Esche: RE-PERCEPTIONS / REPERZEPTION p. 80 / 86

Anne von der Heiden: In der Schwebe, Oder: Blicke und Sehstrahlen /

Abeyance, Or: Views and Visual Rays p. 94 / 101

Olaf Nicolai's edition for Parkett 78
"Georg's Pillow" is based on an actual
pillow from philosopher George Lukàcs'
study on Belgrad Kai in Budapest.



EDITION FOR PARKETT 78

OLAF NICOLAI

**“GEORG’S PILLOW
(REPLICA OF A PILLOW FROM GEORGE LUKÁCS’ SOFA IN
HIS STUDY AT BELGRAD KAI, BUDAPEST)”, 2007**

Handwoven pillowcase with unique variations,
hand-dyed sheep’s wool and red silk,
18 1/2 x 20” (47 x 51 cm), made by the Department of Textiles,
Institute of Applied Arts, Schneeberg,

Germany, Ed. 35/XX, signed and numbered certificate





2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55

Nicolai's "pillows" for Parkett were each woven by hand at the Department of Textiles, Institute of Applied Arts, Schneeberg, Zwickau, Germany, resulting in unique variations in each of the works.



OLAF NICOLAI, WELCOME TO THE TEARS OF ST. LAWRENCE: AN APPOINTMENT TO WATCH FALLING STARS, 2005. Poster (detail) / WILLKOMMEN ZU DEN TRÄNEN DES HL.
LAURENTIUS. EINE VERABREDUNG ZUR BETRACHTUNG VON STERNENSCHNUPPEN, Plakat (Ausschnitt) / ALL PHOTOS COURTESY GALLERIE EIGEN + ART, BERLIN / LEHPZIG

Olaf Nicolai

Inside the Outside

VINCENT PÉCOIL

Though formalism was progressively discredited in the realm of art during the sixties and seventies, it is omnipresent today. With the advent of post-industrial capitalism and the invention of choice between competing products, “lifestyle” has become the ultimate manifestation of formalism in daily life. It is the secular brand of formalism, the form that emerges after the autonomy of art, in the era of value-added aesthetics, when the cultural industry has brought to completion the avant-garde project of integrating art and life. People carefully choose the color of their cars or their hair; they choose their outfits and the objects around them, according to elaborate formal criteria. Olaf Nicolai’s publication of the “sampler” titled *Stilleben* (Still Life, 1999) offers to guide the reader through these choices, though ambiguously. Divided into three parts, the booklet contains the fol-

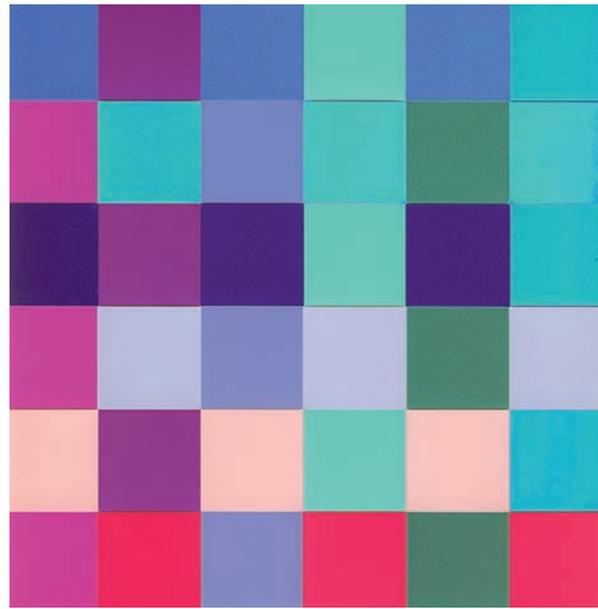
VINCENT PÉCOIL is a writer and critic living in Dijon, France.

lowing categories: “space” (architecture), “human” (modeled after descriptions of people in fashion magazines), and “object/tool” (products like books, movies, and records, as well as designer furniture and high-tech equipment). The format of the book, with its horizontally divided page and perforations following each section, allows the reader to select one of the categories and combine it with the other two. Recalling the amalgam of objects, styles, and personalities, and one’s experience of navigating them, the book alludes to the fact that, in contemporary culture, experience and life itself have become paramount market values, and the products of art have simply become an array of accessories. It seems a particular form of irony, when as a possible entrée to the work Nicolai selected a quote by filmmaker Jean-Luc Godard as an epigraph: “To me style is just the outside of content, and content the inside of style.”

This kind of formalism has infiltrated every economic sector. In a market saturated by over-production, aesthetic value is of the utmost importance. Over the past few decades, the formalist aesthetic has therefore become the ultimate ambition of art’s competitors, those against whom art has ceaselessly defined itself (negatively) during the last century as, for instance, interior decoration, advertising, marketing, or the entertainment industry. All of this formalism has spread outside the confines of art and

OLAF NICOLAI, DRESDEN 68, 2000, lamp made of 16 polyhedron elements, 78 3/4 x 78 3/4 x 78 3/4" / Lampe aus 16 Polyeder-Elementen, 200 x 200 x 200 cm.





OLAF NICOLAI, *KOMBINATION*, since 2002, colored papers,
9 1/2 x 9 1/2" / farbige Papiere, 24 x 24 cm.

has been taken over by corporate public relations, its formal principles placed at the service of communicative efficiency. One of the main problems with the issue of form today is the question of free use. Who owns forms and colors today? Those who author them, or those who use them? Artists and other members of the cultural industry all claim, as in a Socratic debate, that forms are their prerogative. Today, every simple form and every color is likely to refer to a brand. Just as we once spoke of an Ultramarine Blue, shall we soon get accustomed to speaking of a UPS Brown?

With *PANTONE WALL* (2000) and its companion piece, the pattern book *30 Farben* (30 Colors), Nicolai attempts a kind of symbolic and self-reflexive re-appropriation of the codification of colors. *PAN-*

TONE WALL consists of a wall covered with colored paper in thirty different hues chosen from the Pantone chart. The installation also includes commissioned, looped segments of ambient music, composed by the group *To Rococo Rot* (from which users can choose their favorites), like a historical reminder of early abstract art's analogy with musical composition, and its correlation of sound and color.

Nicolai is, in fact, fascinated by Pantone's promotion of its own licensed products as a "new language of colors." The invention of such a language was previously the domain of theorists, scientists, architects, and artists in search of an objective grammar of sensations. Today, it is the public relations experts who are turning to the color codes of modernism, parsing through the codified associations between hues and emotions as they were once formalized by the pioneers of pictorial abstraction.

Countering this codifying effort, Nicolai has continued working on the question of color with *Kombinationen* (Combinations, since 2002). Each *Kombination* piece (multicolor 36-square chessboard patterns) is created from the pre-defined set of thirty colors selected for the piece *PANTONE WALL*. The arrangement of the colors is determined by chance, based on the stochastic procedure of the Urn model, a production technique that allows for 2×30^{12} variations. The recourse to mathematics may recall the historical ambition (since Post-Impressionism and until the 1950s) to turn the use of color in art into an exercise endowed with scientific legitimacy. But while the goals of science are certitude, order, and invariance, here, for the artwork, the use of probability calculations ensures the continual and disorderly variation of the composition. Rather than expressing a preconceived, transcendental order, meaning and form become surface effects. They "slide down the surface of things," as in the U2 song *The Real Thing*, which the narrator in *Glamorama* keeps repeating as a leitmotif,¹⁾ or like the "facts" of Stoic philosophy that glide on the surface of profound being, as Gilles Deleuze describes it in *The Logic of Sense*.²⁾

In *NOMS DE GUERRE* (Pseudonyms, 2006), the words and phrases printed on the page, or mounted on the wall with neon tubes of black light, no longer

simply refer to the things they designate. Beyond the poetic, free associations they trigger, they are the code names of military operations (a description of the respective military campaign is included on the back of each piece of paper); words like "evening light" or "sculpture" thus function like history erupting in the tranquil universe of art for art's sake. In this set of concrete poems, meaning could be thought of as camouflaged, or as appearing only stealthily, depending on the lighting. One might also conceive of artworks as screens over which forms merely slide, as a number of pieces by Nicolai seem to suggest. In *CELIO* (2004), for example, the pictorial surface becomes a screen, thus displacing the old analogy of painting as a window onto an imaginary space or a mirror of optical reality (as also suggested by Duchamp's *FRESH WIDOW*, 1920). The work recalls the formal vocabulary of minimal art and, ultimately, the influence of the Bauhaus, with its insistence on openness and transparency. But here this ideal of transparency is undermined by an

opaque screen, whose overlaid grid-like structure evokes the bars on the windows of Italian prisons. Though the bars are turned inwards and projected within the space of art rather than being placed on the outside of a façade, the piece conjures the "cultural confinement" once denounced by Robert Smithson—referring, as it does, to the reality of imprisonment—while its scale metaphorically underscores the "privacy" of the relationship between the viewer and the work.

The building façades of contemporary society, as in Times Square, Ginza, or Piccadilly, have gradually turned into giant screens. The Bauhaus wall/glass curtain and its ideal of transparency has now given way to the building façade as a screen for the moving image, thus marking the shift of television and cinema from domestic to public space. The relationship that forms between a viewer and a screen differs from that between a viewer and a painting. To point to the meaning of the word *WYSIWYG* (computer soft-

OLAF NICOLAI, *30 COLORS*, 2000, installation with sound, monochrome strips of paper in 30 color combinations, dimensions variable / 30 FARBEN, Rauminstallation mit Sound, monochrome Papierstreifen, 30 Farben, Dimensionen variabel.





OLAF NICOLAI, APPLE BLOSSOM, 1996/1998, plastic, wood, 15 1/8 x 11 3/4 x 11 3/4" / APPELLBLÜTE, Kunststoff, Holz, 38,5 x 30 x 30cm.

ware vernacular for a type of graphic interface, an abbreviation of “What you see is what you get”), as Nicolai wrote in “Even Better...WYSIWYG,”³⁾ is a way of suggesting that the aesthetic has become an interface between the viewer and the world, while also alluding to Frank Stella’s famous statement, “what you see is what you see,” and introducing doubt about that tautology’s seeming self-evidence. What you get is what you see, but it may not be all there is to get, thus pointing out one of the obvious condi-

tions of the digital image and, in fact, of images per se, namely their dependence on a carrier, in this case a screen, which serves both to subtract something from the viewer’s eyes and to support what is shown.

The wall painting YEUX DE PAON (Peacock Eye Feather, 2004) is one such screen-surface. “The bright pattern of white, blue and cream lines, and drops set against a brown background originate in a common Bulgarian pottery pattern.”⁴⁾ To promote

tourism in the early 1970s, the traditional craft of patterned pottery was reintroduced and went into mass production. In Nicolai’s work patterns function as seductive objects of visual pleasure, reminiscent of Op Art motifs with their hallucinatory effects or the peacock’s tail with its mimetic eyes: what you see may not be what you get. ARCUS (2004), another wall painting, consists of the duplicated and symmetrically mirrored shape of a graphic tool used to draw curves. Again, the composition suggests that what we see is not what we get, but rather what we project onto the image. ARCUS is a do-it-yourself image, a tool for producing not the “right” image, but just an image. Meaning and function glide over forms, and Nicolai’s work is an invitation to follow the movement through, as in the models, reduced to half their original size, of Judd’s objects such as MÖBEL / SKULPTUR (NACH DONALD JUDD) I-IV (Furniture/Sculpture, After Donald Judd, 2000), some of which were inverted to be used as benches in the exhibition space where they were shown, drawing attention to the status of industrially produced functional artworks. The poster INSTRUCTION FOR PRODUCING A WORK AFTER DONALD JUDD (2000), like a manual for IKEA furniture assembly, reinforces the fact that these “precious” objects could be made by all, and at will.

DRESDEN 68 (2000) and BASTEI (2004) draw attention to the secularization of perspective through the formal idiom of modernism. In a re-appropriating move, DRESDEN 68 uses as its basic element a shape repeated in a decorative pattern on the façade of a department store. The transformation of the pattern into a lamp sculpture functions as a reminder of the derivative usage of artworks in architectural decoration. In BASTEI, the forms re-used by Nicolai come from an ornamental stone on the wall of a 1960s shopping mall boulevard in the same city of Dresden. The smooth finish and varied, modular shape of the fiberglass cast gives it a minimal look, ultimately foregrounding the shift of meaning produced by an “applied” sculpture that can be variously presented and viewed.

Since we are condemned to live in this world (here and now), we must invent uses for the forms that populate it. This is the implicit statement of a

series of works, *Die Flamme der Revolution*, in its different guises. The sculpture, titled DIE FLAMME DER REVOLUTION, LIEGEND (IN WOLFSBURG) (The Flame of the Revolution, Reclining, in Wolfsburg, 2002), is inspired by a monument to the fiftieth anniversary of the Russian Revolution by Siegbert Fliegel. Instead of being erected vertically, like the original monument, Nicolai’s piece lies horizontally on the floor, alluding, as it were, to the destiny of monuments and their propensity to end up symbolically toppled. DIE FLAMME... is a paradoxical monument, a monument twice over: it commemorates the end of a commemoration. A possible monument to the end of the revolution, it becomes, when lying flat, an abstract formal gesture. Emptied of its “content,” relocated from the exterior of the public space to the interior of the museum, it becomes a cultural product comparable to a slightly baroque, minimal art work. FLAMME DER REVOLUTION, FLIEGEND (Flame of the Revolution, Flying, 2004) is a series of technical drawings representing nine views of this same shape rotating in space, like three-dimensional computer renderings of a technological machine or an architectural model.

Whereas our age seems obsessed with the “contents” of different media and their correct usage, Nicolai himself is more interested in form and its uses. This is not synonymous with formalism. Nicolai proposes the idea that artistic work, far from being an innocent formal game, could be a method for engaging with forms, thereby offering a possible definition for today’s art. If concepts are tools and philosophy the box that contains them (it is in this manner that Deleuze and Foucault spoke of them), art can be viewed as the practice of living in forms, and works of art as specific exercises.

(Translation from the French: Anthony Allen)

1) Quoted by Olaf Nicolai, “Even Better...WYSIWYG,” in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 75, no. 20, 3rd quarter 2006, Munich, 2006. *Glamorama* is a 1998 novel by Bret Easton Ellis.

2) Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Chapter 2: “Second series of paradoxes of surface effects” (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 4-11.

3) Olaf Nicolai (see note 1).

4) Christian Rattemeyer, “Model Modelisms” (Artist Space exhibition publication, 2005).



OLAF NICOLAI, BASTEI, 2004, fiberglas,
acrylic lacquer, 9 x 25 1/8 x 23 3/4" /
Fiberglas, Acryllack, 23 x 64 x 60 cm.



Die Innensicht der Aussensicht

VINCENT PÉCOIL

Obschon der Formalismus in der Kunst der 60er und 70er Jahre zunehmend in Misskredit geriet, ist er im heutigen Alltag wieder allgegenwärtig. Mit der Ausbildung, des postindustriellen Kapitalismus und dessen Vollendung: der freien Verfügbarkeit konkurrierender Produkte – ist der *Lifestyle* zum ultimativen Ausdruck des Formalismus im täglichen Leben geworden. Es ist dies eine säkularisierte Variante des Formalismus, die die Autonomie der Kunst ablöst, in einer Ära der Dominanz des ästhetischen Werts, in der das Projekt der Avantgarde, die Kunst in den Alltag zu integrieren, von der Kulturindustrie vollendet wird. Aufgrund elaborierter formaler Kriterien entscheiden die Leute über die Farbe ihres Autos oder ihrer Haare, sowie die Kleidung und die Gegenstände, mit denen sie sich umgeben. Nicolais Buch *Stilleben, A Sampler* (2000) bietet dem Leser eine hintersinnige Anleitung für die Wahl zwischen verschiedenen Optionen. Horizontal in drei Abschnitte unterteilt, ist die Broschüre in folgende Kategorien gegliedert: «Space» (Architektur), «Human» (Beschreibungen von Personen, wie in Modemagazinen) und «Objekt/Tool» (Produkte wie Bücher, Filme, Schallplatten, Designermöbel und Hightech-Geräte). Das System der horizontal unterteilten

VINCENT PÉCOIL ist Publizist und Kurator und lebt in Dijon, Frankreich.

Seiten, die der Gliederung folgend perforiert sind und aufgetrennt werden können, erlaubt es dem Leser, eine Kategorie zu wählen und das Gewählte dann mit Dingen aus den anderen Kategorien zu sampeln. Denkt man an den Mix der Objekte, Stile und Persönlichkeiten und den Umgang mit ihnen, so spielt das Buch darauf an, dass in der zeitgenössischen Kultur die Erfahrung und das Leben den höchsten Marktwert haben und dem künstlerischen Produkt nicht mehr als der Status eines Accessoires zukommt. Es scheint eine besondere Form von Ironie am Werk, wenn Nicolai ein Zitat von Jean-Luc Godard an den Anfang der Publikation stellt: *To me style is just the outside of content, and content the inside of style...* (Für mich ist Stil nur das Äußere des Inhalts und Inhalt das Innere des Stils...)

Diese Art von Formalismus hat tatsächlich alle Bereiche der Wirtschaft erfasst. In einem durch Überproduktion saturierten Markt kommt dem ästhetischen Wert erstrangige Bedeutung zu. Aufgrund dieser Tatsache hat der formalistische Ehrgeiz in den letzten Jahrzehnten auch jene mit der Kunst konkurrierenden Bereiche erfasst, durch welche sie sich im Lauf des letzten Jahrhunderts unermüdlich (negativ) definiert hat: Innenarchitektur, Werbung, Marketing, Unterhaltungsindustrie... Der Formalismus hat den engeren Bereich der Kunst verlassen, um von den Public Relations vereinnahmt zu werden, und seine ästhetischen Prinzipien stehen nun im Dienste kommunikativer Effizienz. Eine akute Frage in der gegenwärtigen Diskussion um Brands betrifft die freie Verfügbarkeit. Wem gehören Formen und



Farben heute? Den Urhebern oder den Anwendern? Künstlerinnen und Künstler und die Vertreter der Kulturindustrie, alle behaupten, wie in einem sokratischen Dialog, dies fiele in ihr Ressort. Verweisen doch heute bestimmte Formen oder Farben bereits auf ganz konkrete Marken. Werden wir uns bald daran gewöhnen müssen, von UPS-Braun zu sprechen, so wie man früher von Ultramarin-Blau sprach?

Mit PANTONE WALL (2000) und dem begleitenden Musterbuch, *30 Farben*, unternimmt Nicolai eine Art symbolische und reflexive Wiederaneignung der Farbkodifizierung. Die Arbeit besteht aus farbigen Papierbögen, die in 30 Pantone-Farben eine Wand bedecken. Die Installation wird begleitet von verschiedenen Loops elektronischer Ambient-Musik, zwischen denen die Nutzer wählen können und die speziell für diese Arbeit bei der Band To Rococo Rot in Auftrag gegeben wurden. All das wirkt wie eine historische Reminiszenz auf die frühen Abstrakten und deren Versuche, Klangfarben und Farbtöne zu analogisieren.

Nicolai war durch die Tatsache fasziniert, dass der Farbhersteller sein lizenziertes Sortiment als «neue Farbensprache» anpries; früher war die Erfindung einer solchen Sprache den Philosophen, Naturwissenschaftlern, Architekten und Künstlern vorbehalten gewesen, im Rahmen ihrer Suche nach einer objektiven Grammatik der Sinneswahrnehmungen. Heute hingegen sind es vielmehr Kommunikations-Experten, die sich der Regeln der modernen Farbkodifizierung bemächtigen, indem sie Entsprechungen von Farbtönen und Emotionen klassifizieren, die ursprünglich von Pionieren der abstrakten Malerei formuliert und formalisiert wurden.

Nicolai wirkt diesem Kodifizierungsversuch entgegen und führte seine Arbeit mit der Serie *Kombinationen* (seit 2002) fort. Sämtliche Werke der *Kombinationen* (mehrfarbige schachbrettartige Motive mit 36 Feldern) entstehen anhand der vorgegebenen 30 Pantone-Farben der Arbeit PANTONE WALL aus dem Jahr 2000. Die Anordnung der Farben bei den verschiedenen Versionen ist zufällig und die Produktionstechnik ermöglicht – nach Berechnungen mithilfe des Urnensmodells, einem stochastischen Verfahren – eine extrem hohe Anzahl von Kombinationen (2×30^{12} Varianten). Dieser Rückgriff auf die Mathematik mag uns an frühere Versuche – vom Postimpressionismus bis in die 50er Jahre – erinnern, die Anwendung der Farbe in der Kunst zu einer wissenschaftlich untermauerten Methode zu machen. Wenn die wissenschaftlichen Zielsetzungen Gewissheit, das Wegfallen der Willkür, Ordnung, mit anderen Worten etwas Beständiges anstreben, sichert die Anwendung einer Produktionsregel dem Kunstwerk die fortwährende Variation der Komposition. Statt Ausdruck einer bereits vorab ausgedachten transzendentalen Ordnung zu sein, werden Sinn und Form zu Oberflächeneffekten. «Slide down the surface of things» – sie gleiten an der Oberfläche der Dinge ab – wie in dem Song *The Real Thing* von U2, der dem von Nicolai zitierten Protagonisten des Romans *Glamorama* nicht mehr aus dem Kopf will,¹⁾ oder wie die Tatsachen an der Oberfläche des «tiefen und wirklichen Seins» in der Philosophie der Stoiker, die Gilles Deleuze in *Logik des Sinns* schildert.²⁾

In NOMS DE GUERRE (2006) steigert die Aneinanderreihung der – auf Papier gedruckten oder in Form von Schwarzlicht-Leuchtröhren an der Wand montierten – Wörter und Sätze die freien poetischen Assoziationen; hier wird nicht mehr nur buchstabengetreu auf die bezeichneten Dinge verwiesen, sondern auf Codenamen militärischer Operationen (eine Beschreibung der jeweiligen militärischen Kampagne findet sich auf der Rückseite jedes einzelnen Blattes). Mit «Evening Light» (Abendlicht) or «Sculpture» (Skulptur) bricht die Geschichte schlagartig in die Stille des *L'art pour l'art*-Universums ein. In diesem Ensemble experimenteller Gedichte ist der Sinn quasi «getarnt» oder wird erst im Rahmen

OLAF NICOLAI, THE FLAME OF THE REVOLUTION, RECLINING (IN WOLFSBURG), 2002, wood, steel, concrete plaster, special paint, 173 1/4 x 669 1/4 x 240" / FLAMME DER REVOLUTION, LIEGEND (IN WOLFSBURG), Holz, Stahl, Betonputz, Spezialfarbe, 440 x 1700 x 610 cm.

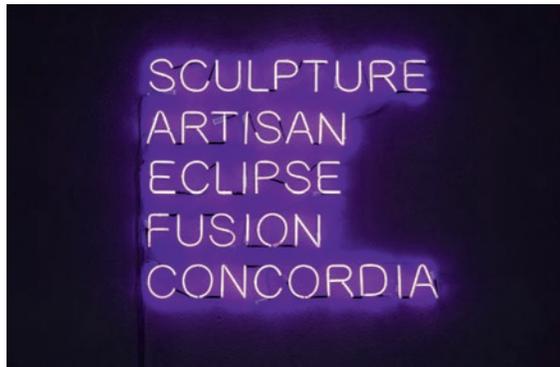


SIEGBERT FLIEGEL, THE FLAME OF THE REVOLUTION / FLAMME DER REVOLUTION, 1968, Halle (Saale).

der Aufklärung als ein geheimer sichtbar. Man kann sich die Arbeiten auch als Projektionsflächen vorstellen, auf denen die Form ins Gleiten gerät: Implizit wird dies in anderen Werken von Nicolai angedeutet, etwa in CELIO (2004), wo die Malfläche zur Projektionsfläche wird und an die Stelle der alten Analogie Bild/Fenster tritt, egal, ob sie einen imaginären Raum eröffnet oder als Spiegel der optischen Realität dient (wie angedeutet in Duchamps FRESH WIDOW, 1920). Der Anblick des Werkes erinnert an die formale Sprache der Minimal Art, die letztlich auf das Bauhaus zurückgeht und auf Offenheit und Transparenz gegründet ist, nur ist das Prinzip der Transparenz hier durch eine undurchdringliche Bildschirmfläche ersetzt, die einen an die Gitter vor den Fenstern italienischer Gefängnisse erinnert. Hier allerdings, nicht an der Aussenfassade angebracht, sondern ins Innere des Kunstraumes vorspringend, sprechen die Gitter strukturell das Gefangensein in der Kultur (*cultural confinement*) an,



OLAF NICOLAI, NOMS DE GUERRES, 2006,
argon, black light filter, height of text, 7 7/8" /
Argon, Schwarzlicht-Filter, Höhe Text 20 cm.



Prinzip der graphischen Benutzeroberfläche: Was man sieht, ist, was man bekommt), wie Nicolai es in seinem Text «Even Better ... WYSIWYG» (März, 2000) schreibt, um darauf hinzuweisen, dass die Ästhetik zur Schnittstelle zwischen Betrachter und Welt geworden ist.³⁾ Gleichzeitig ist es aber auch ein listiges Spiel mit Frank Stellas bekanntem Ausspruch, *What you see is what you see* (Was man sieht, ist, was man sieht), indem das offensichtlich Tautologische des Satzes in Zweifel gezogen wird. Was man bekommt, ist was man sieht, aber das ist vielleicht nicht alles, was zu haben ist – ein Hinweis auf eine der offensichtlichen Bedingungen der Sichtbarkeit nicht nur des digitalen Bildes, nämlich seiner Abhängigkeit von Projektionsflächen, die als Bildträger immer auch etwas *verbergen*, indem sie *sichtbar* machen.

Nicolais Wandbild YEUX DE PAON (Pfaueaugen, 2004) ist eine solche Projektionsfläche. «Das helle Muster in weisser, blauer und beige Linien auf braunem Grund geht zurück auf ein in der bulgarischen Keramik gebräuchliches Motiv.»⁴⁾ In den frühen 70er Jahren, ging die gemusterte Keramik zur Förderung des Tourismus als traditionelles bulgarisches Kunsthandwerk in Massenproduktion. In Nicolais Arbeiten funktionieren die Muster als verführerische Objekte eines visuellen Vergnügens und wecken Erinnerungen an die Muster der Op-Art mit ihren Täuschungseffekten. Die Pfaueaugen sind Köder: *What you see is maybe not what you get...* (Was man sieht, ist vielleicht nicht, was man bekommt.) ARCUS (2004), ein weiteres Wandbild, besteht aus

das Robert Smithson anprangerte, auch wenn er dessen Tragweite gleichzeitig relativierte, indem er auf unsere reale Gefangenschaft im Universum verwies und in seiner Metaphorik den physischen Charakter des Privaten in der Beziehung zwischen Betrachter und Werk betonte.

Im heutigen urbanen Umfeld verwandeln sich Gebäudefassaden – Times Square, Ginza oder Piccadilly Circus mögen als Beispiel dienen – allmählich in gigantische Bildschirme. Auf die ideale Transparenz der Glasvorhangfassade der Bauhaus-Architektur folgte die Integration des bewegten Bildes und markiert den Vorstoss von Film und Fernsehen aus dem privaten in den öffentlichen Raum. Die Beziehung zwischen Betrachter und Bildschirm ist eine andere als beim Bild. Hier sei der Sinn des Wortes WYSIWYG in Erinnerung gerufen (eine Abkürzung von *What You See Is What You Get* – ein in der Informatik gebräuchlicher Ausdruck zur Bezeichnung des

der vielfach gespiegelten Form eines Graphikwerkzeuges, das zum Zeichnen von Kurven dient. Die Komposition erinnert ebenfalls daran, dass was man sieht, einmal mehr nicht das ist, was man bekommt, sondern eher, was man hineinprojiziert. ARCUS ist also ein *Do-it-yourself*-Bild, ein Werkzeug, das eben nicht das «richtige» Bild erzeugt, sondern einfach nur Bilder. Sinn und Funktion gleiten über die Formen, und die Arbeit von Nicolai ist eine Einladung, dieser Bewegung zu folgen; das gilt auch für die in fünfzig Prozent der Originalgrösse reproduzierten Modelle einiger Objekte von Judd (MÖBEL / SKULPTUR NACH DONALD JUDD, I–IV, 2000), die unter anderem um 180 Grad gedreht im Ausstellungsraum als Sitzbänke verwendet wurden und auf den Status von industriell hergestellten Kunstwerken verwiesen. Das Plakat INSTRUCTION FOR PRODUCING A WORK AFTER DONALD JUDD (2000) (Anleitung zur Produktion eines Kunstwerks nach Donald Judd) glich einer Montageanleitung für IKEA-Möbel und unterstrich noch einmal den *Do-it-yourself*-Charakter der «kostbaren» Objekte.

DRESDEN 68 (2000) und BASTEI (2004) schärfen den Blick für die Säkularisierung der Formensprache des Modernismus. In einer re-appropriativen Gebärde verwendet DRESDEN 68 als Basismodul ein Formelement, das als dekoratives Muster an der Fassade eines Warenhauses verwendet wurde. Die Umwandlung der Skulptur in einen Beleuchtungskörper erinnert an die Verwendung von Kunstobjekten als dekorative Derivate für architektonische Zwecke. Im Fall von BASTEI ist es ein ornamentaler Stein, der zum Bau einer Mauer in einem Dresdener Einkaufsboulevard benutzt wurde, den Nicolai wieder verwendet. Der glatte Finish der Fiberglas-Gussformen und der modulare Körper verleihen ihm einen minimalistischen Look, der – verstärkt durch die variable Präsentation dieser «angewandten» plastischen Form – eine Bedeutungsverschiebung auslöst.

Da wir dazu verurteilt sind, hier und jetzt in dieser Welt zu leben, müssen wir einen Umgang mit den Formen finden, die sie bevölkern. Das kommt implizit in den Varianten der Serie DIE FLAMME DER REVOLUTION zum Ausdruck. DIE FLAMME DER REVOLUTION, LIEGEND (IN WOLFSBURG) (2002) ist

eine Skulptur, die durch ein Denkmal Siegbert Fliegels zum 50. Jahrestag der Russischen Revolution angeregt wurde. Statt wie das Original aufrecht zu stehen, liegt die Skulptur. Man kann darin eine Anspielung auf das klassische Schicksal der Denkmäler sehen, die oft so enden, dass sie symbolhaft vom Sockel gestürzt werden. DIE FLAMME... ist tatsächlich ein paradoxes Monument im Quadrat: Es gedenkt des Endes eines Gedenkens und als mögliches Denkmal am Ende der Revolution wird es, liegend, zu einer abstrakten formalen Geste. Derart seines «Gehalts» entleert und vom Aussenraum des öffentlichen Platzes ins Innere des Museums verfrachtet, wird es zur kulturellen Ware, ähnlich einem etwas barock geratenen Werk der Minimal Art. FLAMME DER REVOLUTION, FLIEGEND (2004) besteht aus einer Serie von technischen Zeichnungen, die neun Ansichten einer simulierten Rotation derselben Form im Raum zeigen, wie dreidimensionale Computerzeichnungen eines abstrakten Architekturmodells.

Während unsere Zeit besessen scheint von «Inhalten» verschiedener Medien und ihrem korrekten Gebrauch, interessiert sich Nicolai für die Form und ihre Verwendungsmöglichkeiten. Das ist nicht dasselbe wie Formalismus. Nicolai entwickelte die Idee, dass die künstlerische Arbeit, weit davon entfernt, unschuldige formale Spielerei zu sein, eine Methode sein könnte, um sich auf Formen einzulassen, womit er eine mögliche Definition für die aktuelle zeitgenössische Kunst liefert: Wenn Begriffe Werkzeuge sind und Philosophie die Kiste, in der sie aufbewahrt werden (wie Deleuze oder Foucault behaupten), kann man die Kunst als eine Praxis der Auseinandersetzung mit dem Leben in Formen verstehen und die Werke als spezifische Übungen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Olaf Nicolai, «Even Better ... WYSIWYG», in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 75, Heft 20, 3. Quartal 2006, München, 2006.

Glamorama, Roman von Bret Easton Ellis (engl. 1998, dt. 1999).

2) Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, 2. Kapitel: «2. Serie der Paradoxa. Von den Oberflächeneffekten», S. 19–28, hier: S. 20.

3) Olaf Nicolai (siehe Anm. 1).

4) Christian Rattemeyer, *Model Modelisms* (Artist Space exhibi-

RE-PERCEPTIONS

CHARLES ESCHE



the actual experience of our globalized world. Most manifestations of art are therefore relatively easy to ignore, for the majority, and at a time when the need for intellectual-information filters is at a premium, it doesn't take much encouragement to ignore something. This is why populism arises in art institutions that want to command attention; much art is simply not very good at generating attention for itself, so other strategies are needed.

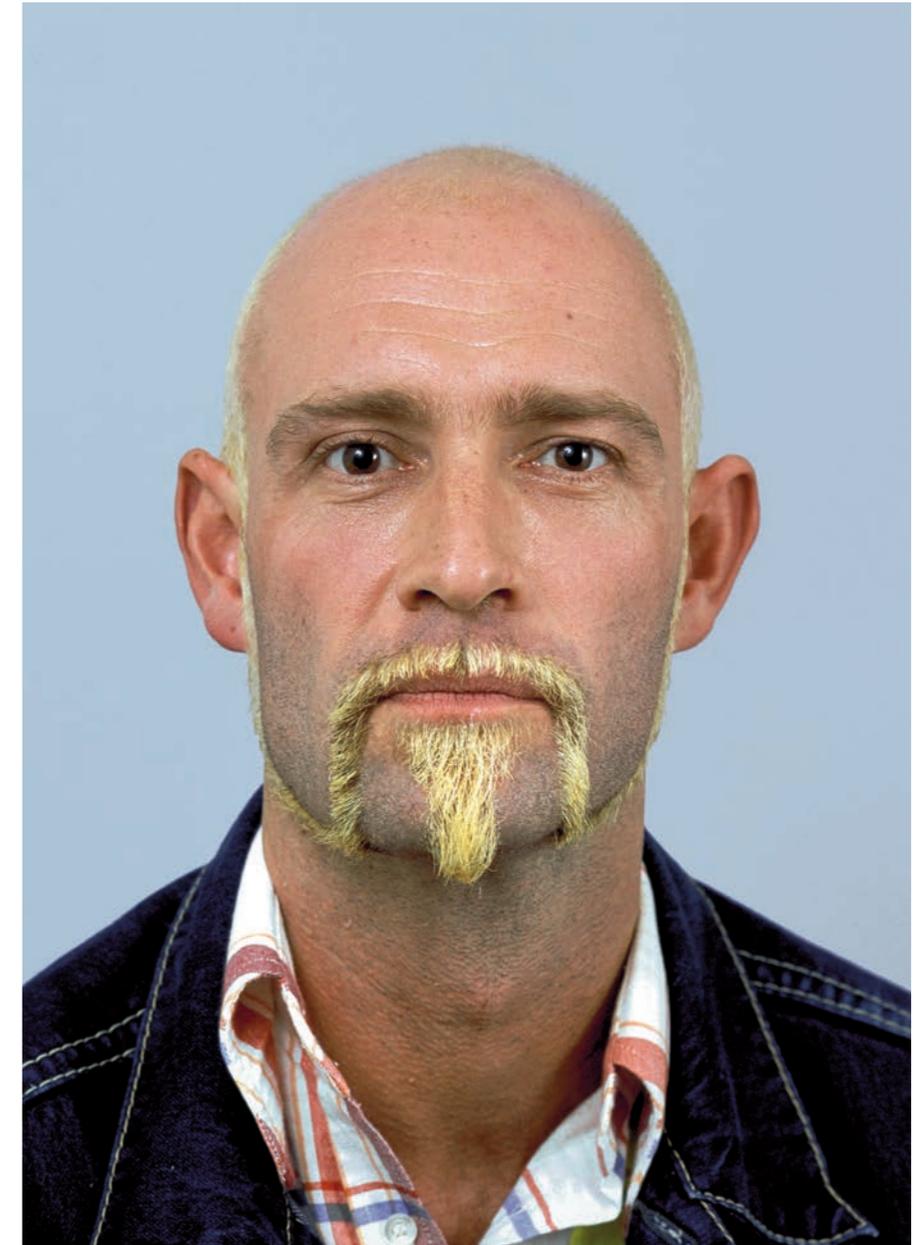
What art can do, however, is quietly create the necessary conditions that will cause us to stop and think differently about the things we encounter every day. It is this possibility to think again about

OLAF NICOLAI, *THE BLONDES*, 2003/2005,
C-print, series of 42, each 13³/₈ x 9⁷/₈" /
C-Print, 42-teilige Serie, je 34 x 25 cm.

Art isn't something most people think about on a daily basis. It is not bound into our social schedules the way political, economic, and entertainment news is thrust down our throats twenty-four hours a day. It doesn't have that kind of status in the media. It's not merely the representation of our society but more

CHARLES ESCHE is director of the Van Abbemuseum, Eindhoven, and co-editor of *Afterall* Journal and *Afterall* Books.

what we already know that art affords. No matter how legitimate its source, art can still claim to be worth something over and above its exchange value as a specialized consumer product. This is, of course, similar to many other kinds of academic knowledge—from philosophy to physics—except these, by and large, all rely on the written word to communicate their revelations. Art isn't so constrained; it shakes us at other levels, releases other triggers in our brains.



OLAF NICOLAI, *THE BLONDES*, 2003/2005, C-print, series of 42, each 13³/₈ x 9⁷/₈" / C-Print, 42-teilige Serie, je 34 x 25 cm.



OLAF NICOLAI, LA LOTTA, 2006, taxidermized hide, horn, polyester, electric heating, temperature control, 60 1/4 x 84 3/4 x 61" / Präpariertes Fell, Horn, Polyester, elektrische Heizung, Temperaturregler, 153 x 215 x 155 cm.

What's more, the best art does this simply for the sake of making us think differently, without the commercial or political agendas that underlie propaganda, advertising, and much science research. This is (contemporary) art's USP (Unique Selling Proposition) and its continuing *raison d'être*.

Having run a museum with a classical modern collection for the past two years, a question I ask myself in relation to this understanding of art's role in society is: does the art of the past (modernist art, for instance) still have this potential to make us see and think differently? Or, has it become normalized and incorporated into our aesthetic understanding to such a degree that it simply confirms the quality of the status quo? One of the few guides in thinking through this question is, for me, the artist Olaf Nicolai. Nicolai uses the license that his status as an artist gives him to be free of academia—free to abuse sources and reconfigure images and objects of entirely different statuses. Thus, while remaining securely within the identity of an artist, Nicolai performs a role as a researcher and combiner—a turner-upside-down-of-things to see what they look like from another angle, and ultimately create new modes of visibility. His strategy, it would seem, is a fine one at this point in our cultural development, given the current moment's political exhaustion and the universalizing of "creativity" for bland economic ends. It's a strategy I can endorse, share, and learn from, as I hope others can.

Take, for example, the modest publication *Show Case* (1999), "a text-image essay on the performativity of perception."¹ A photograph of Japan's Ocean Dome is followed by a reference to Huysmans in the text that runs parallel to the image. Then, via an image drawn from *Purple* magazine, it joins with a moment of text that reflects on the accuracy of Marx's analysis of alienation—and the fact that we are living through it in ways that are apparently quite tolerable. In this way, the whole book is a reframing or reanimation of its various parts: Dan Graham's Pavilions are reinvigorated with the original critique of the architecture they now seem simply to mimic; Neal Stephenson's 1990s futuristic science fiction juxtaposed with details of *Escape from LA* becomes a means to get a grip on the present; and Jeff Wall puts

both of these iconographic genres back into circulation as images rather than as brand names.

This is something of an achievement in a culture that feels it knows too much already. It is also an appropriate move as a mild but crucial resistance to the cult of innovation and newness. At times, in Nicolai's work, there seems to be a plaintive cry to simply look around at what is already there and give it a little more consideration. Like Georges Perec, Nicolai wants to say that there is enough potential in the extraordinariness of the everyday to give us insight and intelligence. We don't need another new thing, another yet-more-perfect image to enlighten ourselves. Together with the literary movement to which he belonged, OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), Perec is to literature as Nicolai is to art, for both use limited means and deliberate limitations to speak about the "truth of contradictions and exceptions," as the pataphysicist (another influence on Perec) would say.² A work like LA LOTTA (2006), in which a black unicorn sits, apparently asleep, in a corner, is a fine example of the link—the animal feels alive to the touch, warmed to a temperature of 43.3 degrees, which is the point at which the human body ceases to function. This use of fable, familiarity, and absurdity dovetails perfectly with OuLiPo's own belief in changing the parameters of a given system in order to undermine the status quo—not revolution but "re-perception," which is precisely what Nicolai is concerned with.

The everydayness of Nicolai's work extends to an extremely perceptive take on the fashion and design industries, purveyors of good taste, and acceptable aesthetics. When he excerpts an article from *The Face* and posts the entire very long text on the connecting gallery walls around an inflated Nike shoe that is large enough to enter and sit on (BIG SNEAKER, THE NINETIES, 2001), he is pointing out the obvious—that such elements of our surroundings are as ubiquitous as nature, and perform a function similar to that of any background that provides a perspective on our individual human aspirations. Seeing it installed in Korea during the 2002 Gwangju Biennale, I remember being surprised by the text-piece circling around the walls, entitled A SHORT CATALOGUE OF THINGS THAT YOU THINK YOU WANT: A

TEXT BY ZADIE SMITH FOR THE ANNIVERSARY ISSUE OF THE FACE, 05/2000 (2001), which talks about art and commerce and how each has fed into the other. Another work, RITORNELLO (2005), exhibits a similarly ambiguous criticality by importing Italian clothes lines from Naples to the United Arab Emirates, where their use is normally deemed uncivilized. The positioning of the lines mimics their original condition in Italy and even, shockingly, looks quite congruous in a city that reproduces the acceptable face of western globalized culture at every turn. (Even the lighting on the pavement was modeled after the Champs-Élysées.) Whether this is a firm critique or a thoughtful observation fortunately remains unclear—it is crucial in both these works that Nicolai avoids didacticism or the simple politics of the sneer. By retaining the ambiguity inherent in a smart, populist text or a barely-out-of-place reconstruction, he not only permits the necessary space to react but, furthermore, sidesteps the censoriousness of enlightenment thinking to allow pop culture, or western "copying," a respectable place in his discourse.

A similar kind of reaction—at least one that is related to the (dis)placement of one form onto another so as to create a different set of viewing protocols—is seen in Nicolai's recent work in Salzburg. In this rich city full of Mozart tourists, the artist asked a number of pavement painters to abandon their usual subjects and paint from a series of images he had selected from the daily newspapers. These photographs ranged from a Russian beauty queen with AIDS, to Peter Handke (the pro-Serbian writer who has offended German sensibilities by defending Milosevic), to a trial-evidence typewriter that had been used by a Mafia boss to both write love letters to his wife and issue assassination notices. The transfer from daily newsprint to the equally fugitive, but much more personal medium of chalk street drawing seems to have done little to the "message" of the image. If anything, it undermined the political narrative for which it originally stood when it functioned as an illustration. Instead, it conjured notions of recognition and remembrance (the expectation being that this image will be repeatedly drawn and has already existed many times before) since most



OLAF NICOLAI, HELLO THERE / HELL HERE, 2002, colored neon tubes, 31 1/2 x 27 1/2 x 5 1/2" / HALLO DORT / HÖLLE HIER, farbige Leuchtstoffröhren, 80 x 70 x 14 cm.

news stories are simply slight variations on previous versions—new names and new faces diverting us from the repetitive manner of the narrative: for Blair read Thatcher, for Bush read Nixon, for Merkel read Brandt, for terrorism read anti-Semitism, for immigration read eugenics, for Chavez read Allende, for globalization read colonial expansion, and so on.

These stories reoccur because we reoccur as social animals, and the newness that we see is precisely in their aesthetic and technological framing. We have to see what we have at hand in order to understand the mediations that define our relationship to the world rather than retreat to a false sense of reality or to things as they really are. We don't need to go chasing after a vision of the future that will then restore what once was lost.

Instead, "the knowledge of 'how things are' is also the knowledge of how things might be," as Nicolai says in describing the internalized experience of pondering the glass-enveloped objects in *Show Case*.³ Representations and models are one and the same thing. At this point, the attempt to model our environment or our desires is no longer useful. It may be done, but why not go out and represent it anyway, and with the things that are already represented rather than by making new, pointless additions. Art, Nicolai seems to be saying here, is a way of looking at

the world through aesthetic senses, rather than a discrete methodology for the production of high value objects. The possible artwork thus is subject rather than object; the aesthetic moment is something that is investigated and given consciousness rather than being enacted.

Nicolai turns the innovative drive of art on its head. In a world where everything is represented, it's the processing of the representations that offer something new. By "de-appropriating" their media, re-combining their clusters, un-folding their rhizomes, we arrive at a fresh understanding of the same old things. This is materialist but not Marxist, which, given Nicolai's background, is crucial. His work gives us the chance to be with ourselves right here and right now, surrounded by our Present rather than a wished-for future. This makes his work quite different from much art that is produced today or under the avant-garde legacy. Ultimately, his is an anti-utopian gesture, one meant to help us imagine things that otherwise exist in the dirty compromise of the here and now.

1) Olaf Nicolai, *Rewind Forward* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), p. 145.

2) <http://en.wikipedia.org/wiki/Pataphysics>

3) Olaf Nicolai, *Show Case* (Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999).

REPERZEPTION

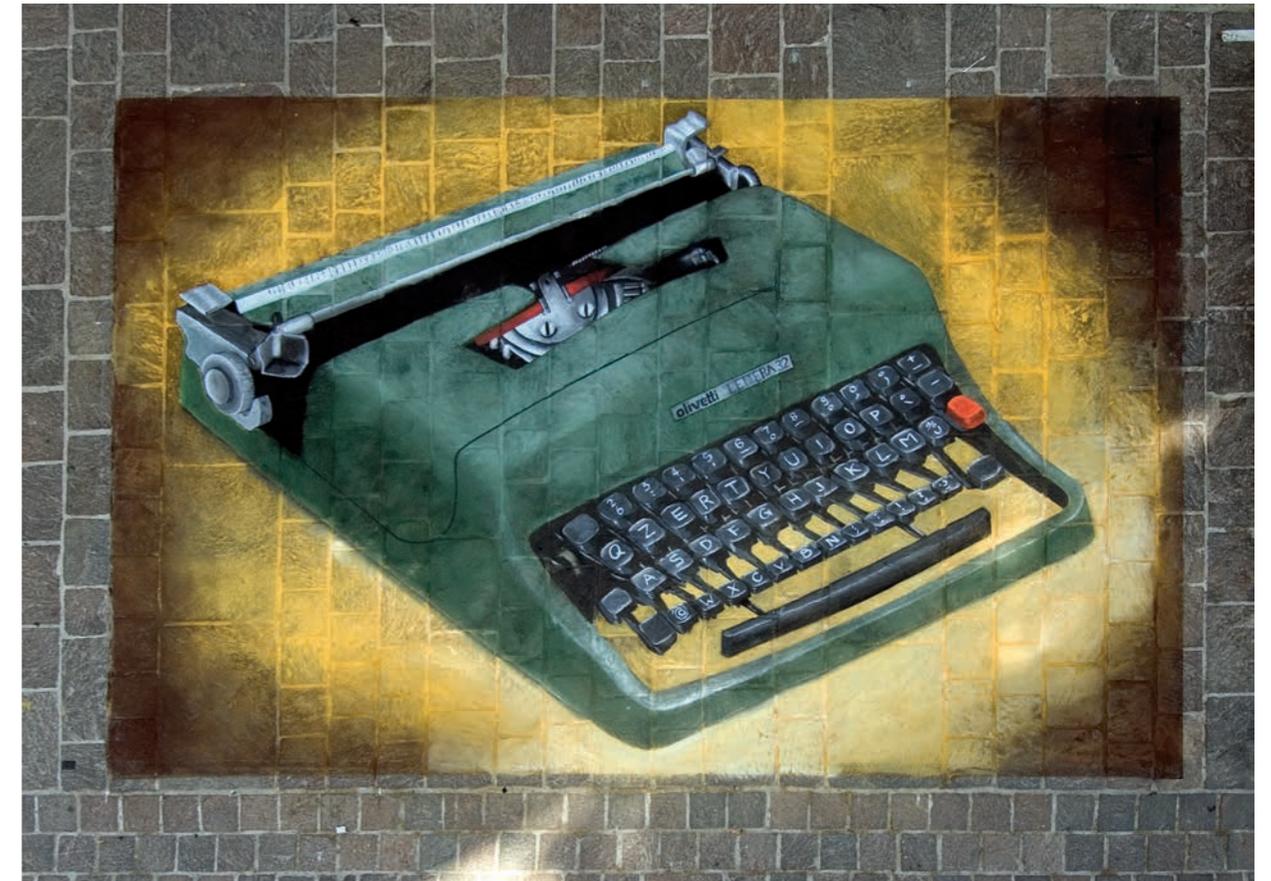
CHARLES ESCHE



CHARLES ESCHE ist Direktor des Van Abbemuseums, Eindhoven, und Mitherausgeber der Zeitschrift *Afterall* sowie der Buchreihe *Afterall Books* (beide MIT Press).

Für die meisten Leute gehört Kunst nicht zu den Dingen, über die sie sich täglich den Kopf zerbrechen müssen. Sie ist nicht fester Bestandteil unseres sozialen Tagesprogramms wie die Nachrichten aus Politik, Wirtschaft und Unterhaltung, mit denen wir vierundzwanzig Stunden täglich berieselt werden. Sie genießt nicht denselben Stellenwert in den Medien. Darin spiegelt sich nicht nur der Zustand unserer Gesellschaft, sondern mehr noch die aktuelle Erfahrung einer globalisierten Welt. Die meisten künstlerischen Manifestationen laufen daher leicht Gefahr, von der Mehrheit ignoriert zu werden, denn gerade in einer Zeit, in der die Notwendigkeit, intellektuelle Informationen zu filtern, oberstes Gebot ist, bedarf es keiner speziellen Ermutigung, etwas zu ignorieren. Das ist auch der Grund, warum der Populismus in Kunstinstitutionen, die Aufsehen erregen wollen, Einzug hält; viele Kunstwerke sind schlicht nicht geeignet, aus eigener Kraft Aufmerksamkeit zu erregen, also greift man zu anderen Mitteln.

Was Kunst jedoch erreichen kann, ist in aller Stille die notwendigen Bedingungen zu schaffen, die uns dazu bringen, innezuhalten und die Dinge, mit denen wir jeden Tag zu tun haben, einmal anders zu betrachten. Kunst bietet uns die Chance, erneut über bereits Bekanntes nachzudenken. Wie seriösen Ursprungs sie auch immer sein mag, Kunst kann für sich jederzeit einen Mehrwert gegenüber ihrem eigentlichen Marktwert – als hoch spezialisiertes Konsumgut – in Anspruch nehmen. Das ist natürlich bei vielen anderen akademischen Wissenszweigen, von der Philosophie bis zur Physik, ähnlich – bis auf die Tatsache, dass diese hauptsächlich auf das geschriebene Wort angewiesen sind, um ihre Ent-



OLAF NICOLAI, UNTITLED, Salzburg, May-July 2006, 32 newspaper photographs as source material for pavement painters / OHNE TITEL, Salzburg, Mai-Juli 2006, 32 Photos aus Tageszeitungen als Vorlagen für Strassenmaler.

deckungen zu vermitteln. Die Kunst ist da unabhängiger, sie erschüttert und berührt uns auf andere Weise, zapft andere Gehirnwindungen an. Mehr noch, die beste Kunst tut dies einfach nur, damit wir anders zu denken beginnen, ohne kommerzielle oder politische Absichten, die wiederum der Propaganda, der Werbung und oft wissenschaftlicher Forschung zu Grunde liegen. Das ist die USP (Unique Selling Proposition), das «einzigartige Verkaufsargument» der Kunst – und ist und bleibt ihre *raison d'être*.

Da ich seit zwei Jahren ein Museum leite, das über eine Sammlung von Werken der Klassischen Moderne verfügt, beschäftige mich im Hinblick auf die Rol-

le der Kunst in der Gesellschaft folgende Frage: Hat die Kunst der Vergangenheit, etwa der Moderne, überhaupt noch dieses Potenzial, uns dazu zu bringen, anders zu sehen und zu denken? Oder ist sie bereits zur Norm geworden und so sehr Bestandteil unserer ästhetischen Auffassungen, dass sie lediglich noch zur Bestätigung der Qualität des Status quo dient? Einer der wenigen, der uns bei der gründlichen Auseinandersetzung mit dieser Frage Hand bietet, ist für mich Olaf Nicolai. Nicolai macht Gebrauch von der Freiheit, die ihm sein Status als Künstler verschafft; er schert sich nicht um akademische Regeln, sondern treibt Schindluder mit seinen Quellen und rekonfiguriert Bilder und Objekte völlig unterschiedlicher Stellenwerte. So übernimmt Nicolai im Schutze seiner Künstleridentität die Rolle eines wissenschaftlichen Forschers und Kombinator – eines Verwandlers der Dinge, um sie aus einem anderen Blickwinkel zu beleuchten und schliesslich neue Arten der Sichtbarkeit zu schaffen. In Anbetracht der aktuellen politischen Ermüdungserscheinungen und der verallgemeinernden Rede von «Kreativität» im Zusammenhang mit rein wirtschaftlichen Zwecken, scheint mir, dass seine Strategie im Rahmen unserer kulturellen Entwicklung genau zum rechten Zeitpunkt kommt. Es ist eine Strategie, die ich unterstützen und mittragen kann und von der ich, wie hoffentlich auch andere, etwas lerne.

Man nehme etwa die unscheinbare Publikation *Show Case* (1999), «ein theoretischer Text-Bild-Essay zur Performativität von Wahrnehmung»¹⁾. Auf eine Photographie des *Ocean Dome* in Japan folgt im parallel zum Bild verlaufenden Text ein Verweis auf Joris-Karl Huysmans. Dann wird dies, über ein aus dem *Purple Magazine* stammendes Bild, mit einer Textstelle verbunden, die über die Exaktheit von Marx' Analyse der Entfremdung reflektiert, welche wir anscheinend gerade in ganz erträglicher Form durchleben. So ist das ganze Buch eine Uminszenierung oder unaufhörliche Neubelebung seiner einzelnen Teile: Dan Grahams Pavillons gewinnen neue Kraft durch die ihnen ursprünglich immanente Kritik jener Architektur, die sie mittlerweile nur noch zu imitieren scheinen; Neal Stephenson's futuristische Science-Fiction der 90er Jahre wird – durchsetzt mit Details aus John Carpenters Film *Flucht aus LA* –

zum Instrument, um die Gegenwart in den Griff zu bekommen; und Jeff Wall befreit die ikonographischen Genres von ihrem Labeldasein und bringt sie erneut in Form von Bildern in Umlauf.

Das ist eine beachtliche Leistung für eine Kultur, die wähnt, bereits zu viel zu wissen. Es ist auch ein guter Schachzug im Sinne eines sanften, aber entscheidenden Widerstandes gegen den herrschenden Innovations- und Neuheitskult. Manchmal vermeint man im Werk Nicolais die Aufforderung zu hören, sich doch einfach einmal umzuschauen – zu sehen, was bereits da ist, und diesem Etwas mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Wie Georges Perec will Nicolai sagen, dass das Aussergewöhnliche des Alltags genügend Möglichkeiten zu Einsicht und besserem Verständnis bietet – wir brauchen nicht immer noch etwas Neues, ein noch perfekteres Bild. Zusammen mit der literarischen Bewegung OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, der Perec angehörte) bildet er in der Literatur einen ähnlich wertvollen Kontrapunkt wie Nicolai in der Kunst, insofern er mit beschränkten Mitteln und bewussten Einschränkungen über die «Wahrheit der Widersprüche und Ausnahmen» spricht – wie die Pataphysik (ein weiterer wichtiger Einfluss bei Perec) sagen würde.²⁾ Eine Arbeit wie *LA LOTTA* (2006), in der ein schwarzes Einhorn scheinbar schlafend in einer Ecke sitzt, ist ein schönes Beispiel für diese Verbindung. Das Tier fühlt sich lebendig an, da es auf 43,3 Grad aufgeheizt ist (exakt die Temperatur, bei welcher der menschliche Körper den Geist aufgibt). Diese Verwendung von Fabelwelt, Vertrautheit und Absurdität verträgt sich perfekt mit OuLiPos Vertrauen auf die Veränderung der Parameter eines bestehenden Systems zur Untergrabung des Status quo – nicht Revolution, sondern Reperzeption, ein zweites Hinschauen, also genau das, worum es Nicolai geht.

Das Alltägliche in Nicolais Werk geht mit einem präzisen Gespür dafür einher, dass Mode- und Designindustrie längst bestimmen, was guter Geschmack und ästhetisch akzeptabel ist. Wenn er einen Artikel aus dem britischen Magazin *The Face* exzerpiert und in extremer Vergrößerung, wandfüllend, neben einem überdimensionierten Nike-Turnschuh anbringt (*BIG SNEAKER, THE NINETIES*, 2001), unterstreicht er das Offensichtliche: Solche Elemen-





*OLAF NICOLAI, RITORNELLO, 2005,
clothing, clotheslines, variable dimensions,
installation view, center of Sharjah /
Kleidungsstücke, Wäscheleinen,
Masse variabel, Installationsansicht.*

te sind in unserer Umgebung so allgegenwärtig wie Natur und wirken als Hintergrund ähnlich bestimmend auf unsere individuellen menschlichen Zielsetzungen. Ich erinnere mich, wie sehr mich dieser, sich rundum über die Wände hinziehende Text seinerzeit an der Gwangju Biennale 2002 in Korea überraschte. Der Titel der Arbeit lautete: A SHORT CATALOGUE OF THINGS THAT YOU THINK YOU WANT: A TEXT BY ZADIE SMITH FOR THE ANNIVERSARY ISSUE OF THE FACE, 05/2000 (2001), (Eine kurze Liste der Dinge, die Sie zu benötigen meinen – Ein Text von Zadie Smith für die Jubiläumsausgabe von *The Face* 05/2000); er handelte von Kunst und Kommerz und davon, wie das eine ins andere übergreift. Eine andere Arbeit, RITORNELLO (2005), zeigt eine

ähnlich doppelsinnig kritische Haltung, indem sie voll behängte Wäscheleinen aus Italien in die Vereinigten Arabischen Emirate transferiert. Die Position der Wäscheleinen ist ihrer ursprünglichen Verwendung in Italien nachgestaltet und passt erstaunlich gut in eine Stadt, die sich an jeder Strassenecke den Anschein einer westlichen, globalisierten Kultur gibt. (Selbst in der Strasse, um die es hier ging, waren die Kandelaber auf den Gehsteigen jenen an der Champs-Élysées nachempfunden.) Ob es sich dabei um eine harsche Kritik oder eine nachdenkliche Beobachtung handelt, bleibt glücklicherweise unklar. Bei beiden Werken ist es von zentraler Bedeutung, dass Nicolai jegliche didaktische oder einfach nur hämische Haltung vermeidet. Indem er das Ambivalente eines raffinierten populistischen Textes oder einer kaum spürbar aus dem Rahmen fallenden Rekonstruktion beibehält, gibt er dem Betrachter nicht nur den nötigen Raum für seine persönliche Reaktion, sondern umgeht auch die zensorische Geste des aufklärerischen Denkens und räumt damit der Popkultur oder einer Nachahmung westlicher Kultur einen angemessenen Platz in der Diskussion ein.

Eine ähnliche Reaktion – zumindest eine, die mit der Verschiebung einer Form auf eine andere zur Erzeugung einer Reihe neuer Betrachtungsweisen zusammenhängt – lässt sich bei einer neueren Arbeit in Salzburg beobachten. In dieser von Mozart-Touristen wimmelnden Stadt bat der Künstler einige Strassenmaler, ihre üblichen Sujets vorübergehend aufzugeben und stattdessen eine Reihe von Bildern zu malen, die Nicolai aus Tageszeitungen ausgewählt hatte. Die Photos reichten von einer russischen Schönheitskönigin, die an AIDS erkrankt war, über Peter Handke, der mit seiner Verteidigung von Milosevic Gefühle der Deutschen gegen sich aufbrachte, bis zu einer Schreibmaschine, die als Beweismittel in einem Prozess diente und auf der ein Mafiaboss sowohl Liebesbriefe an seine Frau als auch seine Mordaufträge getippt hatte. Die Übertragung vom Bild aus der Tageszeitung zum nicht minder flüchtigen, aber sehr viel persönlicheren Medium der Kreidezeichnung auf der Strasse scheint an der ursprünglichen «Botschaft» des Pressebildes wenig geändert zu haben. Wenn überhaupt, untergräbt sie

am ehesten noch den politischen Zusammenhang, der ursprünglich illustriert werden sollte. Plötzlich handelt ein Bild nun von Wiedererkennen und Erinnerung (weil sich die Erwartung damit verbindet, dass es immer wieder gezeichnet wird und schon viele Male zuvor gezeichnet worden ist) – die meisten Nachrichtenstories sind ja lediglich leichte Abwandlungen früherer Vorkommnisse, allein die neuen Namen und Gesichter lenken vom repetitiven Charakter der Handlung ab: Man braucht beim Lesen nur Blair durch Thatcher zu ersetzen, Bush durch Nixon, Merkel durch Brandt, Terrorismus durch Antisemitismus, Immigration durch Eugenik, Chavez durch Allende, Globalisierung durch Kolonialismus und so fort.

Die Geschichten wiederholen sich, weil wir uns wieder und wieder als gesellschaftliche Wesen aktualisieren, und das «Neue» liegt exakt in den ästhetischen und technologischen Rahmenbedingungen, unter denen wir es wahrnehmen. Wir müssen, was wir vor uns haben, begreifen als Instrument zum Verständnis unseres vermittelten medialen Verhältnisses zur Welt, statt auf ein «falsches» Verständnis von Realität oder von der Wirklichkeit der Dinge zurückzugreifen. Wir brauchen nicht einer Vision von der Zukunft nachzujagen, die eines Tages wiederherstellen soll, was wir verloren haben.

Stattdessen ist das Wissen darum, «wie die Dinge sind, auch das Wissen darum, wie die Dinge sein könnten», wie Nicolai selbst in *Show Case* über die internalisierte Erfahrung des «Vitrineneffekts» – sich selbst als Gesehenes zu sehen – sagt. Sujet und Darstellung sind ein und dasselbe. An diesem Punkt ist der Versuch, unsere Umwelt oder unsere Wünsche nach bestimmten Leitbildern zu gestalten, nicht mehr sinnvoll. Man kann es zwar trotzdem tun, aber warum nicht hingehen und sie einfach repräsentieren, und zwar mit den Dingen, die bereits da sind, statt sinnlos neue hinzuzufügen. Kunst, scheint Nicolai hier sagen zu wollen, ist eher eine Art Weltbetrachtung mittels ästhetisch gebildeter Sinne als eine bestimmte Methode zur Produktion hochwertiger Objekte. Das mögliche Kunstwerk ist damit eher Subjekt als Objekt; das ästhetische Moment besteht eher im Investigativen und einer Bewusstsein schaffenden Qualität denn in der Vorführung oder Darstellung.



OLAF NICOLAI, *BIG SNEAKER*
(*THE NINETIES*), 2001, fabric, film,
inflatables, 157 1/2 x 354 1/2 x 118" /
Verschiedene Stoffe, Folien, Gebläse,
400 x 900 x 300 cm.

Damit konterkariert Nicolai den Drang zur Innovation in der Kunst. In einer Welt, in der alles schon dargestellt ist, liegt das Neue in der Aufbereitung dieser Darstellungen. Indem man ihre Medien «de-appropriert», ihre Gruppierung neu kombiniert, ihre Rhizome aufdröseln, gelangt man zu einem neuen, frischen Verständnis derselben alten Dinge. Das ist zwar materialistisch, aber nicht marxistisch, und das ist angesichts von Nicolais Hintergrund entscheidend. Seine Kunst gibt uns die Chance, hier und jetzt bei uns zu sein, inmitten unserer Gegenwart, statt in einer ersehnten fernen Zukunft. Das ist es, was sein Werk aus dem Grossteil der heute oder im Gefolge der Avantgardebewegung produzierten Kunst heraushebt. Letztlich ist seine Geste eine anti-topische und verhilft uns dazu, uns Dinge vorzustellen, die sonst nur im schmutzigen Kompromiss des Hier und Jetzt existieren.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Olaf Nicolai, *Rewind Forward*, (Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003) S. 145.

2) <http://de.wikipedia.org/wiki/'Pataphysik>

3) Olaf Nicolai, *Show Case* (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999).



OLAF NICOLAI, *A SHORT CATALOGUE OF THINGS THAT YOU THINK YOU WANT*, (A TEXT BY ZADIE SMITH FOR THE ANNIVERSARY ISSUE OF THE FACE, 05/2000) 2001, wall lettering with Letraset, dimensions variable / EINE KURZE LISTE DER DINGE, DIE SIE ZU BENÖTIGEN MEINEN, Wandbeschriftung mit Letraset, Masse variabel.

In der Schwebe

Oder: Blicke und Sehstrahlen

ANNE VON DER HEIDEN

Niemand liest [...] die Meteore, weder die von Lukrez noch die von Descartes noch von irgendwem sonst. Warum diese Verdrängung? Weil die Philosophen, die Historiker, die Meister der Wissenschaft sich ausschliesslich um die antike Gesetzesidee kümmern. Um die exakte Determination oder rigorose Überdetermination, und um den Gott von Laplace. Um die absolute Kontrolle und daher um die Herrschaft ohne Freiräume und Unwägbarkeiten. Um die Macht und Ordnung.¹⁾

Olaf Nicolai verteilte während der 51. Biennale in Venedig 2005 ein kleines Heft. *Welcome to the "Tears Of St. Lawrence". An Appointment to Watch Falling Stars* lautet sein Titel, der zugleich der Titel dieser Arbeit ist. Auf dem Cover, an dem aussen eine aufklappbare Karte befestigt ist, die sich in zwei Postkarten teilen lässt, ist die Zeichnung eines Sternbildes abgedruckt. Hell auf dunklem Grund – wie man es aus wissenschaftlichen Darstellungen der Himmelskörper kennt. Links unten sieht man neben den Sternbildern Triangulum und Aries das Sternbild Perseus, direkt unter der Linie des *Galactic Equator*. Ein

ANNE VON DER HEIDEN ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin, Leiterin der Forschungsgruppe «Das Leben Schreiben. Medientechnologien und die Wissenschaften vom Leben 1800 – 1900» an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Sie publizierte verschiedene Studien zu Bildtheorie (Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Diaphanes-Verlag), zu Bildlichkeit und Souveränität und zum Thema ideologische Mechanismen der Gewalt.



OLAF NICOLAI, WELCOME TO THE 'TEARS OF ST. LAWRENCE'. AN APPOINTMENT TO WATCH FALLING STARS, 2005, poster, installation view
Campo Bandiera e Moro, Venice, / WILLKOMMEN ZU DEN TRÄNEN DES HL. LAURENTIUS. EINE VERABREDUNG ZUR BETRACHTUNG VON STERNSCHNUPPEN, Plakat, Installationsansicht, Venedig.

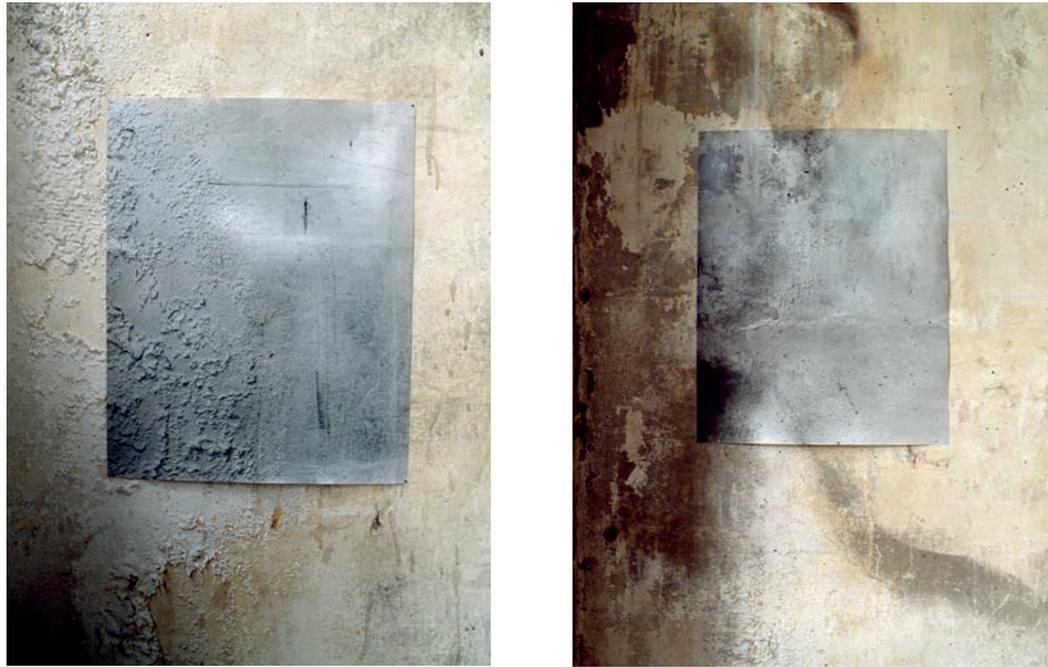
Index informiert auf der ersten Seite über den Inhalt des Bändchens und auf Seite zwei steht in grossen Buchstaben geschrieben: «Blicken Sie in den frühen Stunden nach Mitternacht, zwischen dem 8. und 13. August, zum nördlichen Himmel, Richtung Nordost, in einem Winkel von 45° vom Horizont werden Sie das Sternbild des Perseus finden. Halten Sie Ausschau nach Sternschnuppen – dies sind die Tränen des Heiligen Laurentius.» Die Zeilen fordern den Besucher der Biennale auf, ausgerüstet mit dem Heftchen, in dem auf Seite sechs und sieben detailliert darüber informiert wird, an welchem Ort der Erde man um welche lokale Uhrzeit das Sternbild sehen kann, Beobachtungen zu machen. In der Erläuterung zu der Auflistung heisst es: «Für den Betrachter scheinen die Perseiden Sternschnuppen direkt aus dem Sternbild zu kommen. [...]. Der direkte Blick auf die Schweife ist nicht der beste, um die Sternschnuppen zu beobachten. Blicken Sie stattdessen rundherum oder darüber hinweg.» Das Heft enthält zudem ein Glossar, in dem wichtige Begriffe erläutert und photographische sowie zeichnerische Darstellungen aus der Astronomie vorgeführt werden, eine



OLAF NICOLAI, WELCOME TO THE 'TEARS OF ST. LAWRENCE'. AN APPOINTMENT TO WATCH FALLING STARS, 2005, booklet, 8 1/3 x 5 4/5" / WILLKOMMEN ZU DEN TRÄNEN DES HL. LAURENTIUS. EINE VERABREDUNG ZUR BETRACHTUNG VON STERNSCHNUPPEN, Broschüre, 21 x 14,8 cm.

Tabelle der verschiedenen, im Jahr 2005 beobachteten *Meteor-Showers*, die Auflistung verschiedener Adressen von Internetseiten, die sich mit der Meteorologie und der Astronomie beschäftigen, Erläuterungen und Abbildungen zum Perseus-Mythos und der Legende vom heiligen Laurentius, die schon erwähnte Klapp-Postkarte, auf der man seine Beobachtungen anhand eines Fragenkatalogs notieren und an das Fireball Data Center / International Meteor Organisation zurücksenden kann, und verschiedene andere Materialien mehr.

Die Arbeit erscheint als wissenschaftliches Experiment und passt sich nicht nur deshalb kaum in die Reihe der üblichen Biennale-Kunstwerke ein. Sind es doch die Präsentationen der Länder, die in ihren Pavillons seit jeher versuchen, eine besondere Qualität ihrer Künstler und Kunstwerke in einem besonderen architektonischen Raum vorzuführen und damit Publikum und vor allem Rezensenten zu überzeugen. Die Besucher sollen sich durch die



OLAF NICOLAI, DIFFERENZ (FÜR REINHARD PRIESSNITZ), 2006, wall, photographs, $9\frac{1}{2} \times 14\frac{1}{8}$ " /
Wand, Photographien, 24 x 36 cm.

besondere Spezifik der Präsentation an den Beitrag des jeweiligen Landes erinnern und es wird zudem um die Auszeichnung des besten Pavillons gerungen. Nicolai verzichtet ganz auf diese Form der Präsentation und der mit ihr zusammenhängenden Werkästhetik. Radikaler sogar als bei seinem auf der Biennale 2001 gezeigten Werk MAZE. ODER: HELP THE DUKES IN GENERAL LEE TO FIND THE RODEO IN HAZZARD COUNTY (Labyrinth. Oder: Hilf den Dukes in General Lee bei der Suche nach dem Rodeo in Hazzard County) – das auch nicht im Inneren eines Ausstellungsraums, sondern an seiner Peripherie, am Übergang zum städtischen Raum, sogar in einer nicht zugänglichen militärischen Zone, angesiedelt war und das die Besucher durch sein Arrangement dazu aufzufordern schien, es erst in der sinnlichen Erfahrung, in der Begehung der vorgegebenen Felder und Linien, vollständig herzustellen – verzichtet WELCOME TO THE "TEARS OF ST. LAWRENCE" ganz auf die Bodenhaftung, den begrenzten Raum und die Form der Installation. Das Werk stellt sich erst in den Blicken der Betrachter her. Oder besser gesagt: Es antizipiert die Blicke der Betrachter und wird durch diese Annahme zu einer Art imaginärem Kunstwerk. Oder noch genauer: Der Betrachter stellt sich vor, dass tatsächlich die in ihre Heimatländer zurückgereisten Kunsttouristen dort jeweils zu einer bestimmten Zeit zum Himmel schauen. Durch ihre Blicke, die er imaginär vor sich zu sehen meint, erscheint ein riesiges, jeweils während der vom Künstler angegebene

nen Zeiträume realisiertes, imaginäres Arrangement von Sehstrahlen, die von den Betrachtern der verschiedenen Erdteile bis hin zu dem in weiter Ferne befindlichen Lichtphänomen reichen. Es entsteht also ein nicht sichtbares Werk, das nur durch die vergegenständlicht vorgestellten Blicklinien und durch die Übertragung des Gesehenen über das Medium der Schrift auf den Postkarten erscheint; Postkarten, von denen man sich vorstellt, dass sie im angegebenen Institut ausgewertet werden und so eine Art *kommunales* – wie Lacan sagen würde – Werk entstehen könnte.²⁾ Und es ist ein Werk, das neben dieser Blickkonstellation, die vielleicht am ehesten mit der Überkreuzung von Imaginärem und Realem zu beschreiben ist, eine symbolische Dimension aufruft. Die möglichen Verweise zu den Inhalten der alten Mythen, der Geschichte von Perseus, die eng an seinen Umgang mit der Macht des Blicks geknüpft ist, und der Erzählung von Laurentius, der vorausschauend echte Tränen vergießt und bald später wegen der Verteilung von Kirchenschätzen an die Armen gemartert wird, erscheinen gleichfalls als Linien, als Blickrichtungen, denen das Denken der Betrachter nachgehen muss, um weitere sinnhafte Lichtpunkte sehen zu können. Im schillernden Glanz erscheint dann das so entstandene *tableau*.

Von der Überlagerung unterschiedlicher Blickregime lässt sich bei vielen Werken von Olaf Nicolai sprechen. Die Arbeit CHANT D'AMOUR (2003), in der nur das Loch eines kleinen Strohhalms zwei durch eine dicke Mauer getrennte Räume verbindet, ist beispielsweise ein solches Werk. Es erinnert an Pyramus und Tisbe. Auch seine Installation BARAQUE DE CHANTIER (2002/2003), ein Plexiglas-Nachbau der kleinen Fertigbau-Holzhütte von Le Corbusier, die der Architekt in der Nähe seines Wohnhauses in Südfrankreich als Atelier benutzte, antizipiert in besonderer Weise die Blicke der Betrachter. Sie sind gleichsam in die

ses investiert gedacht. Alle Teile des Gebäudes sind vollkommen transparent. Raum und Nichtraum, Anspruch und Wirklichkeit, Plan und Konzept überlagern sich, gehen ineinander über, treten in ein komplexes Wechselspiel. Ein interessantes Werk in diesem Kontext ist auch DIFFERENZ (FÜR REINHARD PRIESSNITZ),



OLAF NICOLAI, CELIO, 2004, aluminum, acrylic glass, $51\frac{1}{8} \times 35\frac{1}{2} \times 11\frac{3}{4}$ " /
Aluminium, Acrylglas, 130 x 90 x 30cm.

da es die «Differenz» von technischem und menschlichem Blick vorführt und zugleich auf die Lyrik des österreichischen Dichters Reinhard Priessnitz verweist, die sich vor allem mit den Bedingungen des Sehens und der Darstellbarkeit auseinandersetzt. Nicolai fertigte Schwarz-Weiss-Photos von Wandabschnitten und heftete diese exakt an die Stellen der Wand, die er zuvor abgelichtet hatte. Dass die Photos nicht genau passen, beziehungsweise nie genau die Wandstelle ersetzen können, ist technisch nicht verwunderlich, widerspricht aber unseren Wahrnehmungsgewohnheiten.

René Descartes *Discours de la méthode* ist eine Schrift, die als eine der berühmtesten Texte der Neuzeit gilt. Sie wird als das Gründungsmanifest des frühneuzeitlichen Rationalismus verstanden. Der Sinnenerkenntnis misstrauend, die Vernunft als sichere Erkenntnisquelle annehmend, ist es eine Philosophie, die bekanntermassen das Verfahren der Deduktion als Methode für die Gewinnung von Aussagen entwickelt und damit den Grundstein für die naturwissenschaftliche und philosophische Theoriebildung gelegt hat. Doch dass Descartes auch eine Schrift über Meteore verfasst hat, die sogar einen der drei dem *Discours* angehängten Essays bildet, ist erstaunlicherweise fast unbekannt. Und tatsächlich ist seine Schrift über die Himmelserscheinungen ein ganz eigenständiges Werk, dessen Thesen sich nicht so leicht mit denen des *Discours* in eins setzen lassen. Die Erkenntnisse über die Himmelskörper entstehen nicht in einem mathematisch deduzieren Verfahren. Und auch dem aristotelischen Paradigma, das substantielle Eigenschaften der jeweiligen Körper annahm, um Entwicklungen erklären zu können, widersprach Descartes. Vielmehr geht er den entgegengesetzten Weg und verfolgt eine Theorie, derzufolge alle Phänomene auf der hypothetischen Grundlage der Gestalt und vor allem der Bewegung von Materieteilchen erklärt werden können. Doch wie lässt sich die enorme Vielfalt der Himmelsteilchen, die so chaotisch erscheint, erklären? Die Antwort auf diese Frage lässt einen Vergleich zu Nicolais Kunstwerk zu: Es müssen Erscheinungen beobachtet und an der Erfahrung geprüft und beschrieben, dokumentiert und abgeglichen werden; Abbildungen könnten nicht nur veranschaulichen, sondern auch dokumentieren helfen. Zu berechnen sind die Meteore nicht. Helfen könnten vielmehr Erfahrungsberichte von Seeleuten, denn – so Descartes – «die Augen [seien] die sichersten Richter». ³⁾ Man brauche Geduld für Beobachtungen. «Die Beschäftigung mit Meteoren wird daher zwangsläufig zu einem Kollektiv-Unternehmen.» ⁴⁾ Damit ist Descartes' Schrift über die Meteore in der Methode mit der Arbeit WELCOME TO THE "TEARS OF ST. LAWRENCE." AN APPOINTMENT TO WATCH FALLING STARS verwandt. Sind es doch die versammelten Blicke, die die Form und Gestalt des *tableaus* überhaupt erst ausmachen. Und nicht nur die Blicke selbst, sondern die Annahme dieser Blicke, die Annahme der *kommunalen* Dimension macht die Stabilität des Ganzen aus.

Doch warum sollte niemand wissen, dass René Descartes in den Jahren 1628 bis 1637 an einem Essay über Meteore arbeitet? Warum macht der Philosoph aus seiner Forschung ein Geheimnis? «Ich bitte Sie übrigens», schreibt er in einem Brief an Pater Mersenne, «zu niemandem in der Welt davon zu sprechen: Denn ich habe beschlossen, es als Probe meiner Philosophie öffentlich auszustellen und mich hinter dem Gemälde (*derrière le tableau*) zu verstecken, um zu hören, was man sagt.» ⁵⁾ Descartes möchte, so hat es Hans-Hagen Hildebrandt formuliert, «seine Ich-Fiktionen mit den Fiktionen konfrontieren, die sie bei den «Betrachtern» seines Gemäldes hervorbringen». ⁶⁾ Und das ist genau die These, die die Werke Descartes' und Nicolais – neben der Ähnlichkeit des Sujets – zu verbinden ermöglicht. Auch WELCOME TO THE TEARS von Olaf Nicolai scheint auf eine ähnliche Ich-Fiktion zurückzuführen zu sein. Der Künstler arbeitet zwar mit einer Zeige-Geste, bietet ausserordentlich sorgsam



OLAF NICOLAI, A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A WEEPING NARCISSUS, 2002, polyester, textiles, water, electronic pump, 35 1/2 x 105 1/2 x 61 1/2" / PORTRÄT DES KÜNSTLERS ALS WEINENDER NARZISS, Polyester, Textilien, Wasser, elektronische Pumpe, 90 x 268 x 156 cm.

ausgearbeitetes Material, aber er nimmt sich selbst in der Hinsicht zurück, dass er keine These vertritt, die sein Werk erklären, seine Haltung zur Welt eindeutig fixieren könnte. Schon gar nicht will er seinen Blick ausstellen und in jedem seiner Werke erkenntlich machen, wie es in den 70er Jahren Jacques Lacan noch für die von ihm beobachtete, letzte Stufe der Gegenwartskunst in Vergleich zu früheren Kunstkonzepten konstatierte. Auch das Auftreten der Kunst im Gewand der Wissenschaft scheint in diese Richtung zu deuten.

Sein Werk A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A WEEPING NARCISSUS (Porträt des Künstlers als weinender Narziss), in dem er sich selbst portraitiert, kann in diesem Sinne nur als Metapher für diese künstlerische Ich-Fiktion gesehen werden. Denn wenn das nachgegossene Double des Künstlers, das in die Pfütze schaut, die von seinen in einer Vertiefung angesammelten Tränen angefüllt ist, dann äussert sich hier gewiss nicht – wie einige Rezensenten

meinten –die grosse Trauer oder der fürchterliche Katzenjammer des Künstlers über seine Situation oder Stellung im Kunstmarkt. Diese Tränen sind künstlich erzeugt und fliessen wie die des Papstes Clemens des III., der das exemplarische Weinen, also die Sichtbarkeit der Tränen vorführte, unaufhörlich und demonstrativ. Wichtig ist vielmehr, dass der Künstler sich mit seinen feuchten Augen in der bewegten Pfütze nicht mehr selbst sehen kann. Aber die Falschheit dieser Plastik-Geste zeigt eben einfach nur: Die Selbstbezüglichkeit des Künstlers ist keinesfalls der Schlüssel zur Kunst von Olaf Nicolai. Vielmehr ist es das Zurücktreten des Künstlers hinter die *kommunalen* Blicke.

- 1) Serres, Michel: *La naissance de la physique dans le texte de Lucretius. Fleurs et turbulences*, Editions de Minuit, Paris 1977, S. 85f.
- 2) Vgl. Anne von der Heiden, Claudia Blümle, «Einleitung», in: dies. (Hrsg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Diaphanes, Zürich/Berlin 2005, S. 30f.
- 3) René Descartes, *Les Météores/Die Meteoren*, hrsg. von Klaus Zittel, Klostermann, Frankfurt a. M. 2006, S. 277.
- 4) Klaus Zittel, «Einleitung», ebd., S. 11.
- 5) René Descartes, *Œuvres*. Bd. 1. *Correspondance, avril 1622–février 1638*, Paris 1956, S. 23.
- 6) Hans-Hagen Hildebrandt, *Ich-Fiktionen im Spiegel. Bruchstücke aus der Geschichte der Subjektfigurationen*. Habilitationsschrift, Essen 1985, S. 226.



OLAF NICOLAI, UNTITLED (DROPS OF BLOOD), 2001, room with posters, each 39 1/2 x 27 1/2", dimension of installation variable / OHNE TITEL (BLUTSTROPFEN), plakatierter Raum, Plakate je 100 x 70 cm, Masse der Installation variabel.

In Abeyance, or: Views and Visual Rays

ANNE VON DER HEIDEN

Nobody reads ... the meteors, neither those of Lucretius, nor those of Descartes, nor those of anyone else. Why the repression? Because the philosophers, the historians, the masters of science devote themselves exclusively to the ancient idea of law. To determination or rigorous superdetermination, and to the God, Laplace. To absolute control and therefore dominion over free spaces and imponderabilities. To power and order.¹⁾



JAN BAEGERT, FLAGELLATION OF CHRIST / GEISSELUNG CHRISTI, 1507/13.

In 2005, during the 51st Biennale in Venice, Olaf Nicolai distributed a small brochure titled *Welcome to the 'Tears Of St. Lawrence'. An Appointment to Watch Falling Stars*. It was also the title of the corresponding work. A drawing of the constellation, reproduced on the front cover, folded out into two postcards showing a map—light on a dark background, like a typical scientific illustration of the constellations. On the lower left, the constellation of Perseus is seen next to Triangulum and Aries, directly under the line of the Galactic Equator. The contents of the brochure are listed in an index on the first page and on the second page we read in large print: "In the early hours after midnight, between the 8th and 13th of August, watch the Northern sky facing Northeast, in the direction of the constellation of Perseus, which you will find in the sky at an angle of approx. 45° up from the horizon. Look out for a shower of falling stars. They are the 'Tears of St. Lawrence.'" These lines invite visitors of the Biennale to watch the

ANNE VON DER HEIDEN is specialized in art history and media studies. She is the head of a research team on nineteenth century media technologies and the life sciences in the Department of Media Studies, Bauhaus University, Weimar. She has published several studies on visual theory and the ideological mechanisms of violence.

skies, equipped with the brochure, in which pages six and seven provide detailed information on the local times and places one can see the constellation all over the world. On the same page, Nicolai explains: “For the observer, tahe Perseid meteors seem to be flying out of this constellation. [...]. Looking directly at the radiant isn’t necessarily the best way to observe the falling stars. Instead, look around and above it.” The artist has also appended a glossary of important terms, astronomical drawings and photographs, a table of the meteor showers observed in the year 2005, a list of several websites on meteorology and astronomy, explanations and illustrations of the Perseus myth and the martyrdom of St. Lawrence, the above-mentioned postcard foldout on which we can note our observations on the basis of a number of questions and send them to the Fireballa Data Center/International Meteor Organization, and various other materials.

This work stands apart from the usual Biennale fare not only because it has the appearance of a scientific experiment but also because it disregards the default of a recognizable site. It is a Biennale hallmark that the countries each mount presentations in their own pavilions, that is, in a special architectural site, with the aim of persuading the public and, above all, the critics of the exceptional qualities of their artists and works of art. The presentations seek to make an impact, to be remembered, and, of course, to compete for the Best Pavilion award. Nicolai ignores this form of presentation and its intrinsic aesthetics, an approach already evident in the work he showed at the Biennale back in 2001: MAZE. ODER: HELP THE DUKES IN GENERAL LEE TO FIND THE RODEO IN HAZZARD COUNTY (2001). The MAZE was not placed inside the venue but rather on the periphery, on the border of urban space and, in fact, in an inaccessible military zone. The artist arranged the work in such fashion that it essentially found closure only through the sensual experience of the viewers walking around on the maze. But now, in WELCOME TO THE ‘TEARS OF ST. LAWRENCE’ (2005), Nicolai has become much more radical, having divested the work entirely of earthbound location, defined space, and the form of an installation. It emerges only in the act of gazing. Or rather: it anticipates the gaze of the viewer, thereby making an assumption that turns it into a kind of imaginary work of art. To put it more precisely: the viewer imagines art tourists, back home again, actually looking up at the skies at a specified moment. Through their gaze, which he sees in his mind’s eye, there appears an immense imaginary arrangement of visual rays for the length of time defined by the artist, extending from viewers in specified locations all over the world to infinitely remote light phenomena. The outcome is an invisible work, consisting only of imagined sight lines and the events recorded through the medium of writing, which appears on the postcards. We imagine that the postcards have been evaluated in the indicated institute, producing something similar to what Lacan would call a “communal” work.²⁾ In addition to this constellation of gazes, which might best be described as the intersection of the imaginary and the real, Nicolai’s work invokes symbolic content. Possible references to ancient myths, to the story of Perseus, so closely related to the power of the gaze, and to the story of St. Lawrence, auspiciously shedding genuine tears—as he is soon to be martyred for having distributed the treasures of the church among the poor—also appear as lines, lines of sight, which viewers must trace in their minds if they wish to see further meaningful points of light. The resulting tableau appears in all its iridescent glory.

Several gazes, as it were, are superimposed on many of Olaf Nicolai’s works. In CHANT D’AMOUR (2003), for example, contact between two rooms separated by a thick wall is possible only through a hole the size of a straw. One is reminded of Pyramus and Thisbe. And the installation, BARAQUE DE CHANTIER (2002/2003)—a Plexiglas replica of the prefabricated



OLAF NICOLAI, ARCADIA. PAESAGGIO CON PECORE, ROMA, 16 SETTEMBRE, 2004, (landscape with sheep, September 16, 2004), park of the Villa Aldobrandini, Rome, C-print, 24 3/4 x 24 3/4" / Arcadia, Landschaft mit Schafen, Park der Villa Aldobrandini, Rom, C-Print, 63 x 63 cm.

wooden hut that Le Corbusier built near his home in southern France for use as a studio—, anticipates the gaze of viewers in a special way, as if that gaze were designed to be invested in it. Every part of the building is completely transparent. Space and nonspace, claim and reality, plan and concept are superimposed, overlap, and engage in a complex exchange. DIFFERENZ (FÜR REINHARD PRIESSNITZ), 2006, is another interesting work in this respect because it addresses the “difference” between the technical and the human gaze and also alludes to Austrian Reinhard Priessnitz’s poetry, which primarily investigates the conditions of sensations and seeing as well as the limits of representation. Nicolai made black-and-white photographs of parts of the wall and then affixed them to exactly that part of the wall which he had photographed. The fact that the photographs are not an exact fit and can never replace a particular spot to perfection does not come as a surprise, technically, but it does contradict habitual perception. The experience also shows that “difference” necessarily embraces the potential for symbolic articulation to refer to something else.

As the founding manifesto of early modern rationalism, René Descartes' *Discours de la méthode* ranks among the most famous texts of the modern age. Suspicious of sensual knowledge and instead postulating reason as a certain source of knowledge, it is a philosophy that famously elaborated on the method of deduction as a means of arriving at conclusions, therefore laying the cornerstone for the development of scientific and philosophical theory. Astonishingly, however, Descartes' tract on meteors is barely acknowledged although it is one of the three essays appended to the *Discours*. It is, in fact, a completely self-contained work on celestial phenomena and advances theses that are not readily reconciled with those put forward in the *Discours*. Findings on the heavenly bodies do not stem from mathematical deduction, and the Aristotelian paradigm, which assumes that each of the bodies possesses substantial properties as an explanation for developments, contradicted Descartes' thinking. He pursued the opposite direction, a theory that proposes explaining all phenomena on the hypothetical basis of shape and, above all, the movement of particles. But how can the vast multiplicity of celestial particles, which seems to be so chaotic, be explained? The answer to this question invites comparison with Nicolai's TEARS OF ST. LAWRENCE: appearances must be observed, verified by experience, described, recorded, and evaluated; depictions not only illustrate, they also keep a record. Meteors cannot be calculated. More helpful, as Descartes remarks, is "the experience of our sailors" because "our eyes ... are the most certain judges."³ It takes patience to make observations. "The study of meteors is therefore inevitably a collective enterprise."⁴ It is here that Descartes' method, as described in his essay on meteors, shows an affinity with WELCOME TO THE 'TEARS OF ST. LAWRENCE'. AN APPOINTMENT TO WATCH FALLING STARS. For, without the accumulated gaze of viewers, there would be no form and shape to the tableau. And not only the gaze itself but even the assumption of this gaze, the assumption of a communal act, defines the stability of the whole.

But, then, why was the world not meant to know that René Descartes was working on an essay about meteors in the years between 1628 and 1637? Why did the philosopher make a secret of his research? In a letter to Father Mersenne, he asks him not to speak to anyone at all about his meteorological investigations, having decided to present them to the public as a test of his philosophy and to hide behind the painting (*derrière le tableau*) in order to learn how people react.⁵ As Hans-Hagen Hildebrandt observes, Descartes wanted "to confront the fictions of his own ego with those evoked in the minds of the 'viewers' of his painting."⁶ And that is exactly what allows us to link the oeuvres of Descartes and Nicolai, over and above the



OLAF NICOLAI, BARAQUE DE CHANTIER, 2003, transparent acrylic glass, wood, 115 3/4 x 99 1/4 x 182 3/4" / Transparentes Acrylglas, Holz, 294 x 252 x 464 cm.

similarity of subject matter. TEARS OF ST. LAWRENCE can be traced back to a comparable ego fiction. In the extremely thoughtful and detailed presentation of his material, Olaf Nicolai does, of course, work with the gesture of pointing, but he holds back in the sense that he does not advance a thesis that would explain his work or unequivocally establish his attitude to the world. He certainly does not want to display his gaze and make it recognizable in each of his works, an approach that Jacques Lacan detected in the 1970s in his observations of the last stage of contemporary art in comparison to earlier artistic agendas. The fact that art now also appears in the guise of science seems to reinforce this change of direction.

A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A WEEPING NARCISSUS (2000), in which Nicolai depicts himself, can be seen as a metaphor for this artistic ego fiction. For when the cast double of the artist gazes into the puddle of his own tears accumulating in a hollow, this is most certainly not an expression of the great anguish or woeful agony suffered by the artist about his situation or position in the art market, as some reviewers supposed. The tears are artificially generated and flow like those of Pope Clemens III, whose ceaseless and demonstrative display of weeping aimed to establish the visibility of tears. Far more important is the fact that the artist, blinded by his tears, can no longer see himself in the rippling puddle. However, the falsity of his sculptural gesture merely serves to show that artistic self-referentiality is certainly not the key to Olaf Nicolai's art. It is, rather, his retreat behind the communal gaze.

(Translation: Catherine Schelbert)



OLAF NICOLAI, BARAQUE DE CHANTIER, 2003, detail / Ausschnitt.

1) Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleurs et turbulences* (Paris: Editions de Minuit, 1977), pp. 85seq.

2) See Anne von der Heiden, Claudia Blümle, eds., "Einleitung," in *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie* (Zürich/Berlin: Diaphanes, 2005), pp. 30f.

3) René Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, trans. Paul J. Olscamp (Indianapolis: Hackett, 2001), pp. 296 and 295.

4) Klaus Zittel, ed., in his introduction to René Descartes, *Les Météores / Die Meteoren* (Klostermann, Frankfurt a. M. 2006), p. 11.

5) René Descartes, *Correspondance, avril 1622–février 1638, Œuvres*, vol. 1 (Paris, 1956), p. 23.

6) Hans-Hagen Hildebrandt, *Ich-Fiktionen im Spiegel. Bruchstücke aus der Geschichte der Subjektfigurationen*, Post-doctoral Dissertation (Essen, 1985), p. 226.

