Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 64: Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

Artikel: Olafur Eliasson : beyond the ambient = jenseits des Atmosphärischen

Autor: Blom, Ina / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679767

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

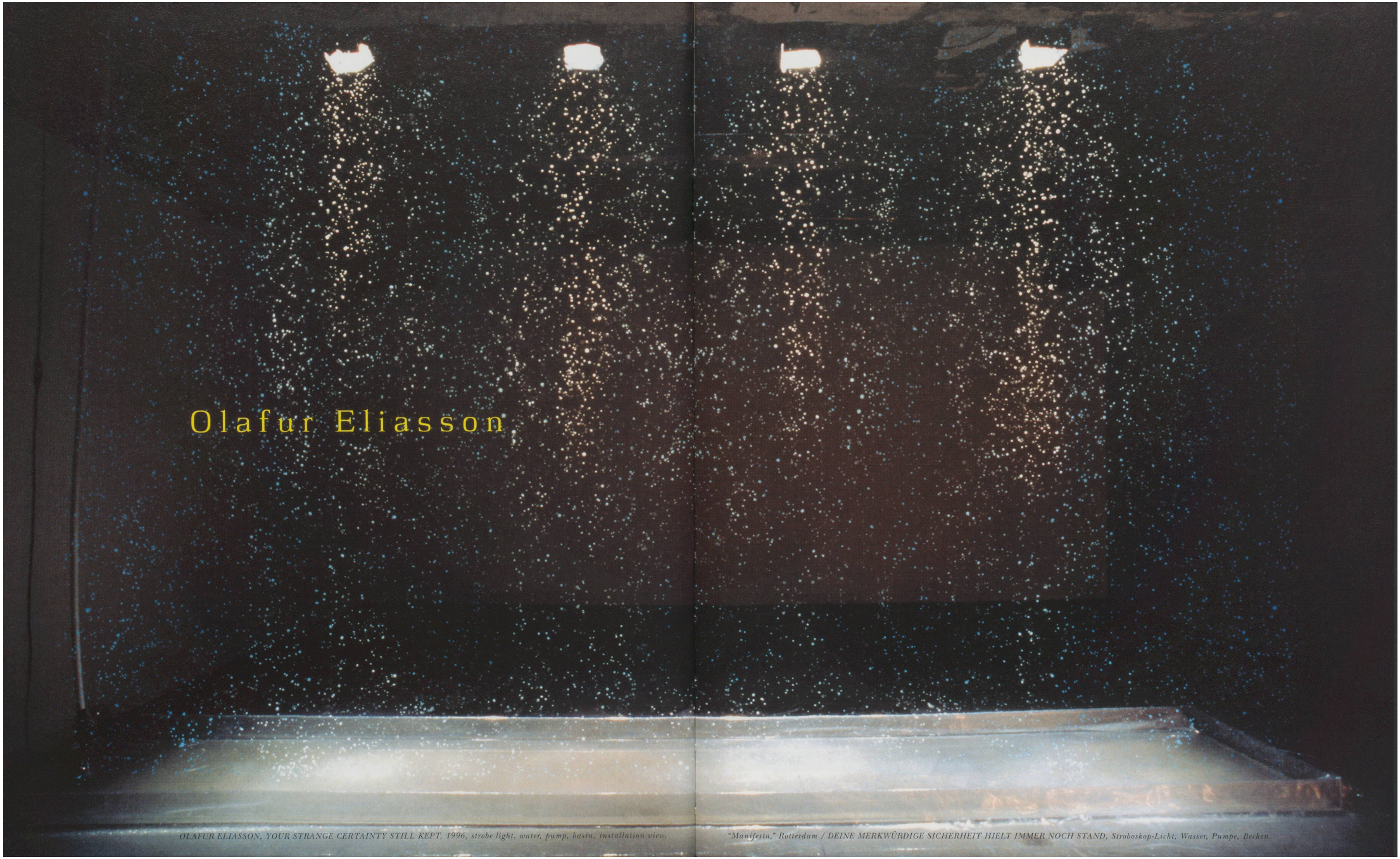
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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



OLAFUR ELIASSON, YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT, 1996, strobe light, water, pump, basin, installation view,

"Manifesta," Rotterdam / DEINE MERKWÜRDIGE SICHERHEIT HIELT IMMER NOCH STAND, Stroboskop-Licht, Wasser, Pumpe, Becken.

INA BLOM

BEYOND THE AMBIENT

Who exactly is the "you" so often invoked in the titles of Olafur Eliasson's ephemeral, ambient works? Recurrent features since the beginning of his career in the first half of the nineties, these "you"s—as in YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT (1996) or YOUR INTUITIVE SURROUNDINGS VERSUS YOUR SURROUNDED INTUITION (2000)—at times sound a bit as if voiced by an über-producer controlling not only the creation of a set of conditions for viewing or perceiving, but also the particular effects those conditions will have on those who happen to be subjected to them. In fact, the range of control-factors is rather wide: The titles indicate not only the types of emotion that will be evoked, or the type of positioning that will take place, but sometimes even transformations the "you" is likely to undergo.

Initially, of course, the series of "you"s just seems to evoke some generalized spectator who is from the outset implicated in the works themselves. At least this seems like the obvious conclusion, given the type of work produced by Eliasson and the wider history of this mode of working. The term "surrounding" is key here since Eliasson could generally be said to adhere to a by now widespread tendency to eschew the frontality of the purely visual for the ambient and indeterminate effects of the total-surround environment as experienced by some "you"—a type of work which actually calls for a participant rather than a spectator, someone immersed in the now of a situation rather than focused on a pre-produced scene. Yet this doesn't quite add up. For what such immersive situations require is precisely that the relation to the "you" or the participant is left unspecified or open. Once it is determined in too specific terms, the danger is that the participant becomes just a prop in a set, an element within a designed whole, perspectivized or surveyed as another intentional identity. Immersion involves the subjectivity of the participant from the wholly different perspective of its virtuality. Submerged in the too-dense or infinitely multifaceted information-flow of a total environment, a kind of surround sense or spherical thinking is required, which again implies a hypothetical state of semi-disembodiment, a self removed from itself. Actually, productive frameworks for such

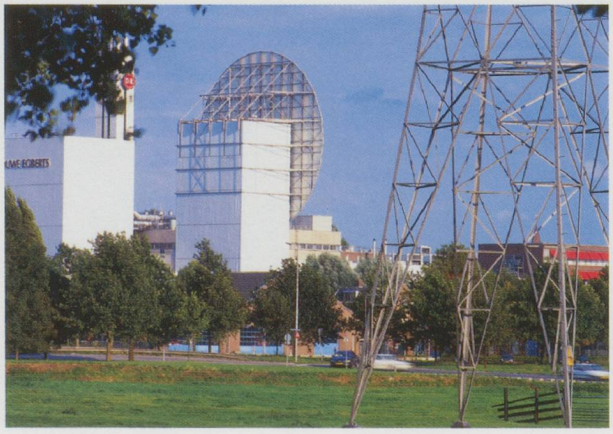
INA BLOM is an art critic and an associate professor at the University of Oslo.

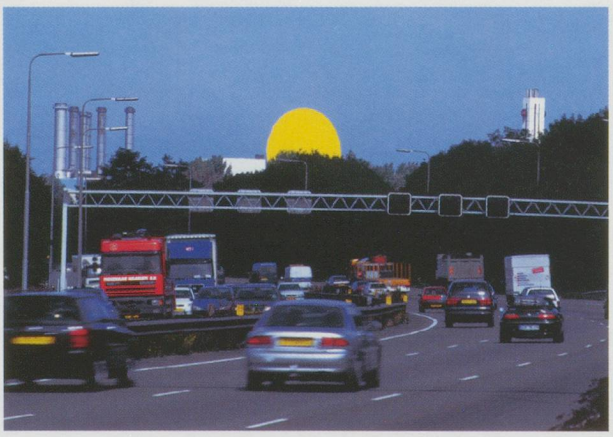
OLAFUR ELIASSON, DIE ORGANISCHE UND KRISTALLINE BESCHREIBUNG, 1996, Lichtprojektor, Welleneffekt-Apparat, gelbe und blaue Filter, Konvexspiegel, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz / THE ORGANIC AND CRYSTALLINE DESCRIPTION, light projector, wave-effect machine, yellow and blue filters, convex mirror.

openness or indeterminacy are surprisingly hard to come by given the amount of artwork which seems to swear by it as an ideal. But more surprising still is this apparently quite explicit attempt at closure in a series of work—Eliasson's—which otherwise delves into the ambient with a rare kind of obstinacy and sense of consequence. It is as if this sequence of titles, seen together, somehow manages to cast an ambivalent light on the recent history of ambient art and its general ideal of constituting a front against spectacular culture. It is, in short, almost as if the ambient itself could shrink to an image at the sound of Eliasson's chilly distinction between "your" and "mine."

In all its simplicity, the installation in the Hall of Mirrors at the Neue Galerie in Graz in 1996 would seem to have been at once the fulfillment and the futuristic renewal of the promises of the ambient ideal. Here was a specific site, an elegant rococo hall of mirrors replete with prism-laden chandeliers and the requisite stucco shell forms and plant motifs, seamlessly merged with a purely illusory environment, an underwater ambience produced by letting a strong light beam hit a convex mirror so as to send undulating wave movements around the room. Both the water illusion and the rococo mirrored hall evoke different types of immersive states based on an idea of the natural environment: the water because of its all-enveloping formless immensity and the mirrored hall for its striving to enclose the visitor within a superbly quasi-naturalistic ambience that produces endlessly refracted crystalline vistas and amorphous plant forms with every turn of the head. But of course the notion of the natural environment was hardly substantiated here. Superimposed on many different levels at once, the usual perspectives on both nature and technology seemed to continually double up, each feeding off the other's effective illusions. The result was concrete yet dreamy, tactile yet evanescent, artificial yet obviously and unquestionably "alive." In fact, what you got was a very tangible sense of the workings of a virtual environment. For in this case the natural could hardly be experienced as the given, if uncontrollable, forms of an organic environment. And, similarly, the illusion of the independence of the technological as simply a type of application set in motion by some more or less mysterious outside force would appear as just that—an illusion. Instead, the room seemed to involve you in what Gilles Deleuze called "machinic thinking": the technological operation through which the world continually produces itself as an event, in a process of concretization, individuation, and differentiation.

Still, the ambient in Eliasson's works seems curiously suspended across several registers at once. And at times it does really seem to shrink to the size of an image. If one register in his work promotes a machinic thinking, which continually dislocates the sense of surroundings and the site-specific in a more



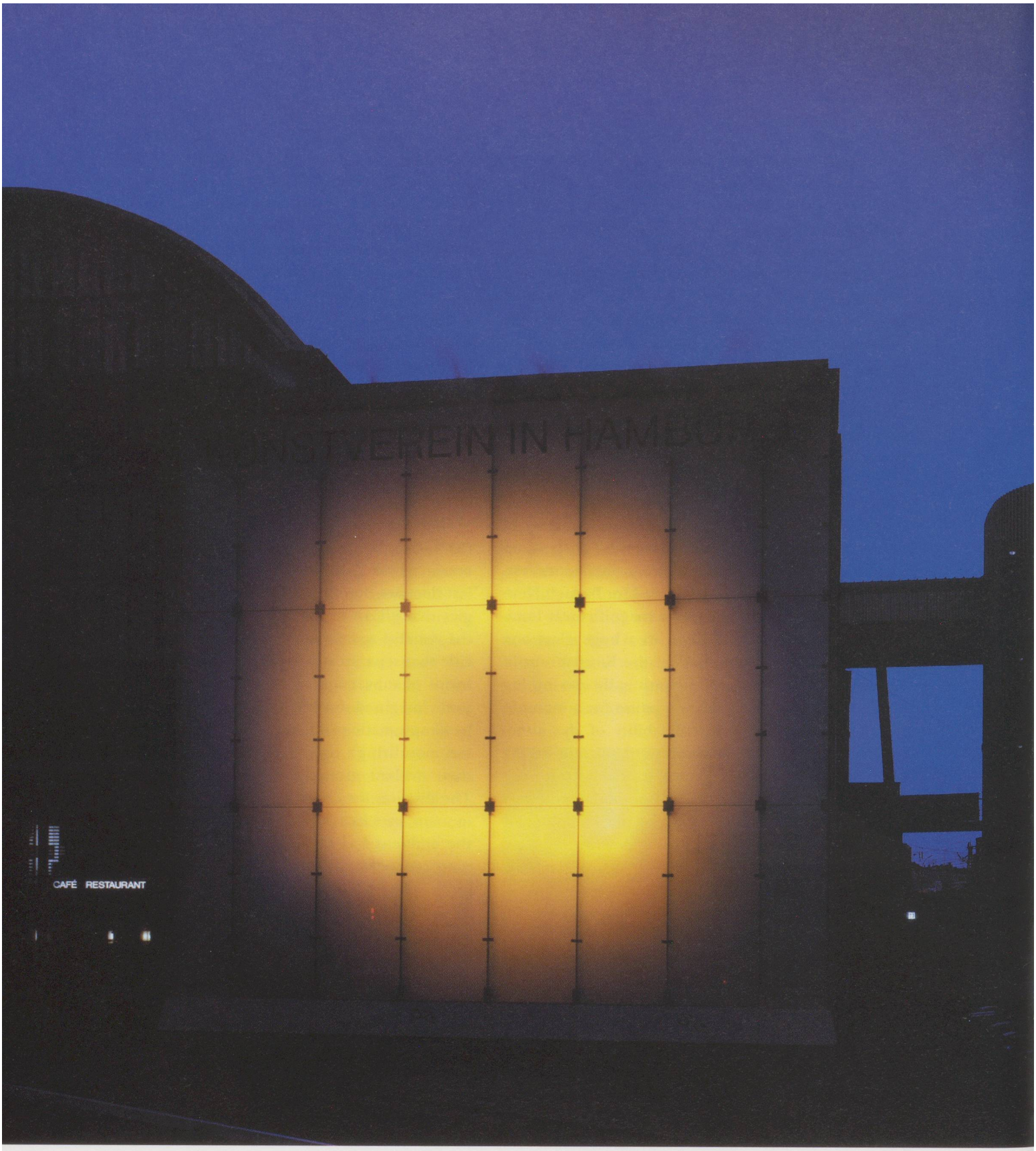


OLAFUR ELIASSON, DOUBLE SUNSET, 1999, giant yellow metal sun on a tower block in Utrecht, Netherlands, 41½ yd. diameter / DOPPELTER SONNENUNTERGANG, riesige gelbe Metallsonne an einem Gebäudeturm in Utrecht, 38 m Durchmesser.

restricted sense, another register seems vested in a kind of poster-pretty identity politics springing from a continual projection of the features of one particular natural environment and its place in the biography of the artist. Nature, in the work of Eliasson, is hardly without identity: it is, on the contrary, mired in the image of his native Iceland, its fog, moss, steam, ice, and flowing waters scattered around the world as so many emblems of a marginal piece of wilderness we take to be both personal and exotic. Here, apparently, are the memory-filled "now"s of that "I," presented as quintessentially ambient phenomena for all those "you"s, all those other people who have the perception of their immediate surroundings momentarily altered thanks to them. No wonder they may then also take on all the fascination of colorful projections of some elsewhere. Think, for instance, of the blunt presentation of ice-blocks in the tropics. Think of the equally blunt frontality of the large moss pieces inside museums—playing up some kind of Icelandic-style flatness and boundlessness at the place ordinarily reserved for Barnett Newman. Or think, above all, of the magnificently luminous fog display seen at night in a huge glass box that covered the outside wall of the Kunstverein in Hamburg. The fact that the continually moving fog inside the box might make you pause for a moment to take note of the unpredictability of the atmospheric conditions both inside and outside of the glass partition—to note, more precisely, your city habit of generally ignoring such phenomena unless they happen to interfere with your personal appearance—did not stop the work from also just lining itself up along with all of the other great flickering signs and images that light up cities at night. No pious devotion to the "specificity" of context here. No attempt to "counteract" the enduring problem of our representational thought habits: that almost every single piece of information commonly agreed upon as a fact of nature is already reified as an image without history. As demonstrated by DOUBLE SUNSET (1999), even the setting sun could be exchanged for a flat billboard. Different media, but same spectacle—particularly when seen from a proper distance, preferably from a car speeding by as if arriving just in time to catch the colossal semicircular disc of the sun slipping behind trees lining the highway. Momentarily that sun will be gone without a trace, consumed, like so many other images, on the way to somewhere else. T. J. Clark has described the impressionist's obsession with sunrises and sunsets—what Felix Fénéon called "making nature grimace"—as an obsession with capturing, as painting, precisely that moment when everything momentarily changes shape, that is, when the essential picture of nature itself is interrupted.[1] With DOUBLE SUNSET, however, there are no grimaces, no interruptions, only what Guy Debord would probably have called a "pseudo-event." The sun-board, as obstinately fixed and frontal as the billboard smiles that are still with us after all these years of supposedly increasingly subtly coded advertising, will of course hang on for an endless series of ever new encounters, come rain or come shine.

The two tendencies in Eliasson's ambient works can't really be reconciled. But then again there is no reason why they should be. In the art practices of the last decades there has been a proliferation of strategies that all, in different ways, pit the ambient and the visualist against one another on each side of a divide that separates (bad) spectacularity from (good) forms of subversion or escape. But this groping for some imagined outside to the spectacular might also be symptomatic of a form of naivete (or a disposition for moralizing) to which Eliasson's works, for all their evident niceness, are not particularly prone. The division, or duplicity, within his own practice is in many ways its salient point. During the last decade the ambient has often been figured as a dwelling-place, a womb-like social idyll whose design-strategies approximately model the natural environment, a bit à la Baudelaire's "forests of signs." By refusing this kind of unity, Eliasson's work recaptures an alternative, and more impatient, type of production which continually encircles and probes the sense of place itself—including some of the ideal places art occasionally manages to create for itself.

1) T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (London and New Haven: Yale University Press, 1999), p. 112.


CAFÉ RESTAURANT

OLAFUR ELIASSON, THOKA, 1995, light, fog machines, yellow filter, timer, installation view, Kunstverein Hamburg, Germany / Licht, Nebelmaschinen, gelber Filter, Schaltuhr.

Jenseits des Atmosphärischen

INA BLOM

Wer genau ist jenes «you», das in den Titeln von Olafur Eliassons ephemeren Rauminstallationen so oft beschworen wird? Diese «Dus», die seit seinen künstlerischen Anfängen in der ersten Hälfte der 90er Jahre regelmässig wiederkehren – etwa in YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT (Deine merkwürdige Sicherheit hielt immer noch stand, 1996) oder YOUR INTUITIVE SURROUNDINGS VERSUS YOUR SURROUNDED INTUITION (Dein intuitiver Umkreis gegen deine umzingelte Intuition, 2000) –, muten gelegentlich an, als stammten sie aus dem Munde eines Über-Regisseurs, der nicht nur die Herstellung einer Reihe von Betrachtungs- oder Wahrnehmungsbedingungen überwacht, sondern auch die jeweilige Auswirkung dieser Bedingungen auf jene, die ihnen allenfalls ausgesetzt sind. Tatsächlich ist das Spektrum der Kontrollfaktoren ziemlich breit: Die Titel deuten nicht nur die Art der hervorzurufenden Emotion oder der jeweiligen Rollenverteilung an, sondern gelegentlich sogar die möglichen Verwandlungen, die das «Du» dabei wahrscheinlich erleben wird.

Zunächst hat es natürlich den Anschein, als meine die Reihe von «Dus» irgendeinen verallgemeinerten Zuschauer, der von Anbeginn in die Arbeiten mit einbezogen ist. Die spezifische Eigenart der Werke Eliassons und die umfassendere Geschichte dieser künstlerischen Vorgehensweise legt diesen Schluss jedenfalls nahe. Der entscheidende Begriff heisst «surrounding» (umgebend), da man sagen kann, dass Eliasson einer mittlerweile weit verbreiteten Tendenz folgt, das Gegenüber des rein Visuellen aufzugeben zugunsten der atmosphärischen und unbestimmten Effekte der umfassenden Rauminstallation, wie sie von einem «Du» erlebt wird: ein Werk-

INA BLOM ist Kunstkritikerin und lehrt an der Universität Oslo.

typus, der genau genommen nicht einen Betrachter verlangt, sondern einen Mitwirkenden, einen, der, statt den Blick auf eine ihm fertig vorgesetzte Szene zu richten, ins Jetzt der Situation eintaucht. Allerdings reimt sich dies nicht ganz, denn solche Situationen zum Eintauchen erfordern ja gerade, dass die Beziehung zum «Du» oder zum Mitwirkenden unbestimmt bleibt oder offen gelassen wird. Sobald sie zu genau festgelegt ist, besteht die Gefahr, dass der Mitwirkende zur blossen Staffage, zum Element innerhalb einer Inszenierung verkommt, in der er lediglich eine weitere berechenbare Grösse bildet. Das Eintauchen betrifft eben die Subjektivität des Mitwirkenden unter dem gänzlich anderen Gesichtspunkt seiner Virtualität: eingetaucht im allzu dichten oder unendlich vielfältigen Informationsfluss eines raumfüllenden Environments, ist eine Art Umgebungsbewusstsein, ein sphärisches Denken erforderlich, das seinerseits einen hypothetischen Zustand der Körperlosigkeit suggeriert, ein Selbst, das sich selbst entrückt ist. Tatsächlich sind fruchtbare Rahmenbedingungen für eine solche Offenheit oder Unbestimmtheit überraschend selten anzutreffen, wenn man bedenkt, wie viele Kunstwerke diese Offenheit für sich in Anspruch nehmen. Was aber noch mehr überrascht, ist dieser ausdrückliche Versuch der Abgrenzung in einer ganzen Serie von Arbeiten – Eliassons –, die ansonsten mit seltener Hartnäckigkeit und Konsequenz die Möglichkeiten der atmosphärischen Installation durchspielt. Alles in allem wirft diese Serie von Werktiteln gleichsam ein etwas schiefes Licht auf die jüngere Geschichte der Rauminstallation und deren Ideal, gegen die Spektakelkultur Front zu machen. Es ist mit anderen Worten fast so, als könnte die Rauminstallation angesichts der kühlen Unterscheidung Eliassons zwischen «dein» und «mein» selbst zu einem Bild schrumpfen.

In ihrer ganzen Schlichtheit wirkte die Inszenierung im Spiegelsaal der Neuen Galerie Graz 1996 gleichzeitig wie Erfüllung und futuristische Erneuerung der Verheissungen des Ideals der Environmentkunst. Da war zunächst einmal der besondere Ort, ein eleganter, mit den obligaten Muschel- und Pflanzenmotiven aus Stuck geschmückter Rokoko-Spiegelsaal voller reich bestückter Kristallleuchter, das Ganze nahtlos verschmelzend mit einem rein illusorischen Environment, einer Unterwasserwelt, Resultat einer über einen konvexen Spiegel gelenkten Lichtprojektion, die an Decke und Wänden die Illusion sich in Wellen bewegenden Wassers erzeugte. Wasserillusion und Rokoko-Spiegelsaal suggerieren beide jeweils unterschiedliche Formen des Eintauchens gemäss einem bestimmten Naturverständnis: das Wasser auf Grund seiner alles umfangenden, formlosen Unermesslichkeit und der Spiegelsaal, weil es ihm darum zu tun ist, den Besucher in eine einzigartige, gleichsam natürliche Welt hineinzuversetzen, die bei jeder Wendung des Kopfes endlos gebrochene kristallische Perspektiven und amorphe Pflanzenformen erzeugt. Allerdings kann man das kaum als Umsetzung der Idee der natürlichen Welt bezeichnen. Die üblichen Bilder von Natur und Technik schienen sich – auf mehreren Ebenen gleichzeitig einander überlagernd – ständig zu verdoppeln und dabei jeweils durch die wirkungsvollen Vorspiegelungen der anderen gesteigert zu werden. Das Ergebnis war konkret und doch traumähnlich, greifbar und doch ätherisch, künstlich und doch offensichtlich und unzweifelhaft «lebendig». Tatsächlich bekam man eine höchst konkrete Vorstellung von den Mechanismen eines virtuellen Environments. Denn in diesem Fall liess sich das Natürliche schwerlich im Sinne der gegebenen, wiewohl unkontrollierbaren Ausformungen einer organischen Welt erleben. Ebenso wirkte die Illusion der Autonomie des Technischen als einer blossen Art von Anwendung, die durch irgendeine geheimnisvolle Kraft von aussen in Gang gesetzt wird, eben wie eine Illusion. Statt dessen schien der Raum einen in ein, wie Gilles Deleuze es nannte, «maschinisches Denken» hineinzuziehen: jenen technischen Mechanismus, durch den die Welt sich in einem Prozess der Konkretisierung, Individuation und Differenzierung fortwährend selbst als Ereignis inszeniert.

Gleichwohl bleibt die Rauminstallation bei Eliasson auf mehreren Ebenen gleichzeitig in der Schwebe. Zudem scheint sie hin und wieder tatsächlich auf das Format eines Bildes zusammenzuschrumpfen. Fördert eine Ebene in seinem Werk ein «maschinisches Denken», das den Sinn für den umgebenden Raum und das Ortsspezifische im engeren Sinn ständig aus den Angeln hebt, so scheint eine an-

werden, all den anderen Menschen, die dank ihrer eine vorübergehende Veränderung der Wahrnehmung des sie unmittelbar umgebenden Raumes erleben. Kein Wunder, dass sie anschliessend auch für die ganze Faszination bunter Projektionen irgendeines Anderswo empfänglich sind. Man denke etwa an die knallige Darstellung von Eisblöcken in den Tropen. Man denke an die nicht weniger knallige frontale Präsentation der grossen Moosarbeiten in Museumsräumen – eine auf Effekt bedachte Betonung der Fläche und Grenzenlosigkeit nach isländischer Art an einem Ort, der gewöhnlich Barnett Newman vorbehalten ist. Oder man denke insbesondere an

OLAFUR ELIASSON, THE VERY LARGE ICE FLOOR, 1998, water, ice machine, basin, installation views, São Paulo Biennale / DER SEHR GROSSE EISBODEN, Wasser, Eismaschine, Becken.

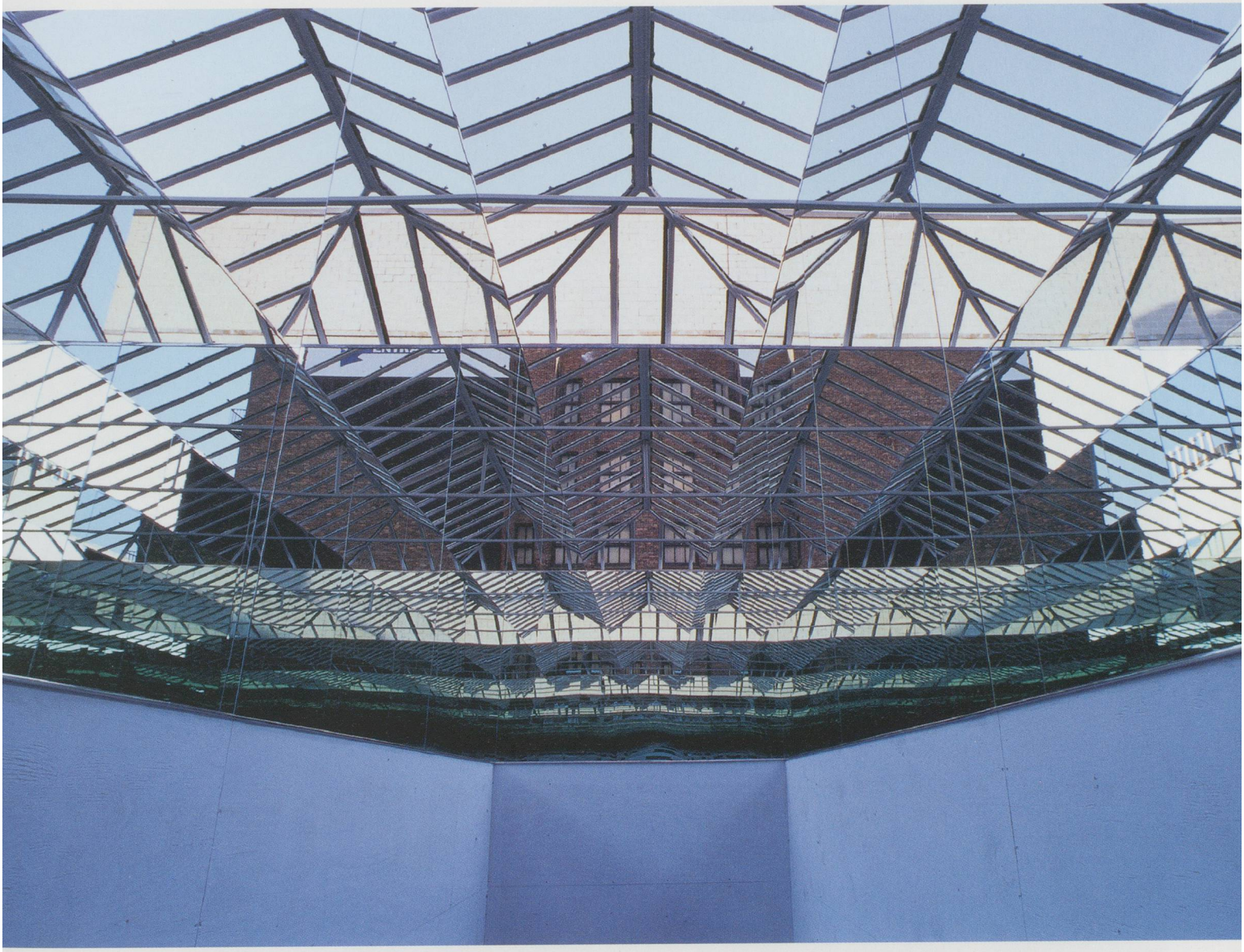
dere Ebene gerade eine Art von pittoresker Imagepflege zu betreiben, was von der ständigen Projektion spezifischer Merkmale einer bestimmten Natur und deren Platz in der Biographie des Künstlers herrührt. Die Natur ist in Eliassons Werk nämlich keineswegs identitätslos, sondern im Gegenteil fest verankert im Bild seiner isländischen Heimat, deren Nebel, Moos, Dampf, Eis und fliessende Gewässer in alle Welt zerstreut sind wie ebenso viele Symbole eines marginalen Stück Wildnis, das wir als persönlich und exotisch zugleich erleben. Dies sind offenbar die von Erinnerungen durchwirkten «Jetzt»-Momente jenes «Ichs», die als atmosphärische Phänomene par excellence all jenen «Dus» dargeboten das grossartig luminöse Nebelschauspiel, das nach Einbruch der Dunkelheit in der riesigen Glasvitrine an der Fassade des Hamburger Kunstvereins zu sehen war. Dass der sich ständig bewegende Nebel im Innern des Glaskastens einen dazu bringen konnte, innezuhalten und der Unberechenbarkeit der atmosphärischen Verhältnisse diesseits wie jenseits der Glaswand gewahr zu werden – genauer: sich der Angewohnheit des Stadtmenschen bewusst zu werden, solchen Phänomenen keine Beachtung zu schenken, solange sie nicht das eigene Erscheinungsbild beeinträchtigen –, hinderte das Werk aber nicht daran, sich gleichzeitig schlicht und einfach ins Arsenal der flackernden Bilder und Neonrekla-

men einzureihen, die nachts die Städte erhellen. Eine pietätvolle Berücksichtigung des «spezifischen Kontextes» sucht man hier vergeblich. Ebenso fehlt der Versuch einer Antwort auf das anhaltende Problem unserer Denkgewohnheiten in Sachen Gegenständlichkeit, nämlich dass praktisch jedes einzelne Stückchen Information, das nach allgemeinem Konsens als Naturgegebenheit gilt, bereits zum geschichtslosen Bild verdinglicht ist. Sogar die untergehende Sonne, wie DOUBLE SUNSET (Doppelter Sonnenuntergang, 1999) zeigt, lässt sich gegen eine flache Reklamewand austauschen. Andere Materialien, aber das gleiche Schauspiel – insbesondere wenn aus angemessener Entfernung betrachtet, vorzugsweise aus einem vorbeirasenden Auto, so, als käme man gerade noch rechtzeitig, um die kolossale halbkreisförmige Scheibe der Sonne hinter den die Autobahn säumenden Bäumen versinken zu sehen. In wenigen Minuten wird diese Sonne spurlos verschwunden sein, verbraucht, wie so viele andere Bilder auf dem Weg anderswohin. Nach Darstellung von T. J. Clark war das starke Interesse seitens der Impressionisten für Sonnenaufgänge und -untergänge (Felix Fénéon nannte das «die Natur Grimassen schneiden lassen») eine Obsession, genau jenen Augenblick – in Form eines Gemäldes – einzufangen, wenn alles vorübergehend seine Gestalt verändert, das heisst, wenn das eigentliche Bild der Natur gestört ist.[1] Bei DOUBLE SUNSET gibt es jedoch keine Grimassen, keine Störungen, sondern nur das, was Guy Debord vermutlich als «Pseudoereignis» bezeichnet hätte. Die Sonnenwand, genauso hartnäckig erstarrt und plakativ wie die Gesichter, die uns nach all diesen Jahren angeblich zunehmend subtil kodierter Werbung nach wie vor von den Reklamewänden anlächeln, wird natürlich weiter dahängen, bereit für eine endlose Folge immer neuer Begegnungen bei jeder Witterung.

Die beiden Tendenzen in Eliassons Rauminstallationen bleiben letztlich unvereinbar. Aber andererseits gibt es keinen Grund, weshalb sie vereinbar sein sollten. In der künstlerischen Praxis der letzten Jahrzehnte ist eine starke Zunahme verschiedenster Strategien zu verzeichnen, die räumlich-installative und die visuell orientierte Kunst beidseits einer Grenze anzusiedeln, die das (billige) Spektakel von (wertvollen) Formen der Subversion oder des Rückzugs trennt. Doch diese Suche nach irgendeinem imaginären Jenseits des Spektakulären könnte auch Ausdruck einer Art von Naivität (oder ein Hang zum Moralisieren) sein, zu der Eliassons Arbeiten bei aller offenkundigen Gefälligkeit ganz und gar nicht neigen. In mancherlei Hinsicht geht es gerade um diesen Riss, das Zwiespältige in seiner Kunst. Im letzten Jahrzehnt ist die Rauminstallation oft als Ort zum Verweilen dargestellt worden, als schossähnliche Sozialidylle, deren Gestaltungsstrategien der Natur nachempfunden sind, ein wenig wie Baudelaires *forêts de symboles* (Wälder aus Symbolen). Dank dem es sich dieser Art von Einheit verweigert, gewinnt Eliassons Werk eine andere, eindringlichere Form der Inszenierung zurück, die den Begriff des Ortes als solchen fortwährend umkreist und auslotet – einschliesslich der idealen Orte, welche die Kunst für sich selbst hin und wieder zu schaffen vermag.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, London und New Haven 1999, S. 112.



This and opposite page / Diese und gegenüberliegende Seite:
OLAFUR ELIASSON, YOUR NOW IS MY SURROUNDINGS, 2000, installation views, Tanja Bonakdar Gallery, New York /
DEIN JETZT IST MEINE UMGEBUNG.

OLAFUR ELIASSON, MOSS WALL, 1994, dimensions variable, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / MOOSWAND, Grösse variabel.