Olafur Eliasson : Gartensozialismus

Autor(en): **Morgan, Jessica / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2002)**

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

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679768

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

JESSICA MORGAN

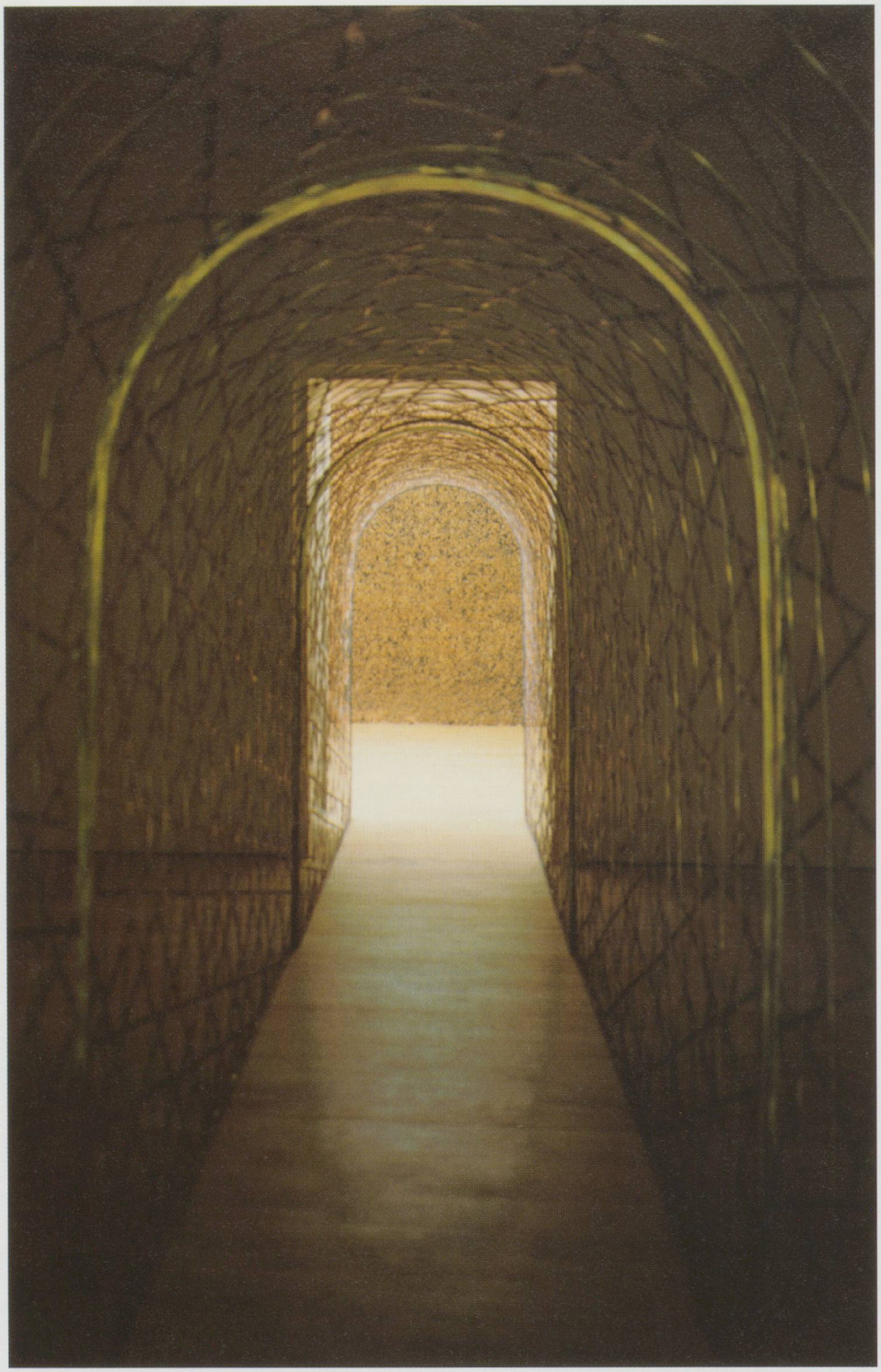
Gartensozialismus

Discussion with Olafur Eliasson about his work rarely fails to come around to the artist's notion of "seeing oneself seeing." This poetically palindromic phrase is used by Eliasson to refer to a visual effect that is generated or facilitated by his work. Briefly summarized, "seeing oneself seeing" refers to: the observer's acknowledgment of the ocular act as one informed by manifold influences (memory, experience, ideology, context); the explosion of the individual viewing subject and in its place a multidimensional process that involves the viewer as both subject and object; and the suggestion that this awareness of both the construct of viewing, and the ability to see oneself in the third person, are crucial in order not only to appreciate the potential of art but, far more ambitiously, to manifest the type of criticality necessary in order to bring about social change. In fact this concept is so prevalent in Eliasson's speech (to the extent that it sometimes borders dangerously on the formulaic) that you could almost say that it is the defining principle behind the artist's work and, as such, the success of his projects is dependent on the extent to which he succeeds in bringing about this observational feat.

JESSICA MORGAN, Chief Curator at the Institute of Contemporary Art in Boston, curated Olafur Eliasson's first major museum exhibition in the United States, "Your only real thing is time," at the ICA in 2001.

Concomitant with this idea of "seeing oneself seeing" is the active role of the spectator, who is called upon to participate in this process in an analytical or educational manner. It is down to the viewer to apply this observational practice, which is less one of transparency than of heightened self-consciousness and which must be asserted over and over again to avoid falling into the trap of accepting our environment as "natural"—when in fact it is also shaped by social, cultural, and ideological forces. In ideal circumstances, Eliasson's work functions to rupture the flow of our surroundings and call into question the manner in which we locate ourselves visually, subjectively, and contextually. From one perspective, Eliasson's work could be seen as a series of lessons, albeit presented in a highly enticing manner, which the observer is challenged to complete. While he frequently works in the public realm, Eliasson suggests that it is precisely by working within the exclusive confines of the museum that his work is able to orchestrate the experience of "seeing oneself seeing" inasmuch as it disrupts the normative museological viewing experience. In the museum, Eliasson notes, "We stage the artifacts, but more importantly we stage the way the artifacts are perceived... So to elude the museum's insistence that there is a nature (so long as you look hard enough for it), it is crucial not only to acknowledge that the experience itself is part of the process, but more importantly, that expe-

OLAFUR ELIASSON, WASSERFALL, 1998, Baugerüst, Pumpe, Edelstahl, Wasser, "surroundings surrounded,"
Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, 2001 / WATERFALL, scaffolding, pump, stainless steel, water.

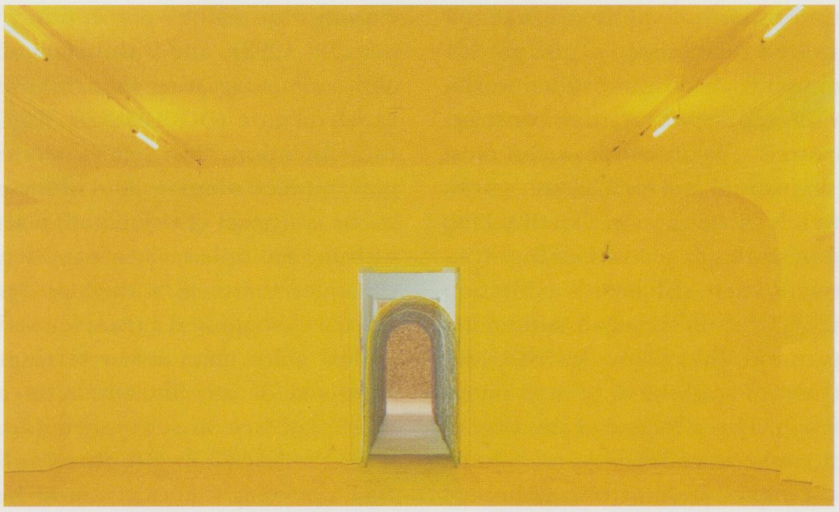


OLAFUR ELIASSON, FIVE-FOLD TUNNEL, 1998, stainless steel, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / FÜNFFACHER TUNNEL, Edelstahl.

rience is presented undisguised to the spectator. Otherwise, our... ability to see ourselves seeing, to evaluate and criticize ourselves and our relation to space, has failed, and thus so has the museum's socializing potential."[1] In order to credit Eliasson's work with an institutional critique, therefore, it seems necessary to reevaluate our long-held belief in the necessity of working outside of the parameters of the establishment.

Carefully planning his work as a series of interwoven projects, Eliasson uses a process of research akin to mapping or surveying: he studies the site in relation to its context, the construction of the exhibition space, and the movement of visitors in order to establish the nature and progression of the exhibition. For recent presentations in Graz ("surroundings surrounded," 2000, Neue Galerie Graz), Boston ("Your only real thing is time," 2001, The Institute of Contemporary Art), Bregenz ("The mediated motion," 2001, Kunsthaus Bregenz), and Karlsruhe ("surroundings surrounded," 2001, ZKM, an expanded version of the Graz exhibit), this has involved a combination of extant work and installations devised specifically for the exhibition space. Walking through each exhibit the visitor is acutely aware not only of individual works, but also of the relationship between them, the variety of approaches (and thus understandings), and the manner in which the works are revealed—through vistas created by architecture or the works themselves and trough delineated but often elliptical paths. The accumulative encounters seem to posit a philosophy or science of observation and sensation that the observer acquires through interaction.

Of course it is nothing new for an artist to labor over the installation and arrangement of a large exhibition, but what sets Eliasson's approach apart is this coordination of his work towards an apparently instructive, even enlightening effect. Individual works take a back seat to the overall idea of the exhibition and the visitor's circulation through the show as one continuous experience rather than a series of isolated moments. The approach suggests an affinity with the historically edifying intent of traditional landscape design and especially the humanist gardens of Renaissance Italy or eighteenth-century England. Eliasson's exhibitions have been similarly concerned with the incremental accumulation of knowledge through the observation and experience of a "nature" and architecture cultivated and framed for didactic purposes. The centrality of vision, movement, and time in the process of experiencing landscape architecture—vision informed in and by motion, from constantly changing, multiple viewpoints over a period of time—is precisely the type of experience that Eliasson constructs in his exhibitions.



OLAFUR ELIASSON, ROOM FOR ONE COLOR, 1998, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / RAUM FÜR EINE FARBE.

Familiarity with Eliasson's work, however, suggests other parallels with landscape architecture. Just as

landscape gardening is essentially an artificial representation of nature (the Hanging Gardens of Babylon, arguably the earliest recorded example, were grown in the desert), Eliasson's presentation of elemental or natural forms (including rainbows, moss walls, and waterfalls) are similarly cultivated and abstracted into a montage of effects. The extent to which Eliasson's exhibitions resemble a laboratory and are informed by the work of scientists echoes the traditional role of the landscaped garden as a site for technical and scientific experimentation: land reclamation, embankments, irrigation, and military constructions were all influenced by trials in landscape architecture and a wide range of disciplines contributed to the eighteenth-century English garden. The centrality of architecture in Eliasson's work, both as a material surrounding to be accounted for and as an influential theoretical practice, is also reminiscent of the role played by architecture in landscape design where the appearance of certain styles or motifs is an indication of philosophical approaches and the overall relationship of the garden to the house is paramount. And in individual works, Eliasson frequently references such garden constructions as the pergola, trellis, or greenhouse. But most significant for this discussion, and for Eliasson's work on a theoretical level, is this notion of experiencing landscape architecture through acts of looking.

"surroundings surrounded," Eliasson's exhibition at the Neue Galerie in Graz, both began and ended in the inner courtyard with the massive WASSERFALL (1998) constructed out of scaffolding, plastic pipes, and a watertight trough. The presence of this flow of water that simultaneously overwhelmed and echoed the surrounding Baroque architecture remained with the viewer both as an acoustic presence and as a visual memory throughout the exhibition, thereby maintaining a sense of immediacy that countered the narrative progression of the U-shaped consecutive galleries. Within the exhibition space, Eliasson led the observer through a series of rooms that contained various light experiments, weather-monitoring devices (that seemed to allude to our mistaken belief that we control nature), and ended with YOUR WINDLESS ARRANGEMENT (1997), a wall of fans through which the visitor was sucked and expelled out of the museum back into the courtyard and virtually into the gushing waterfall. Halfway through the exhibition, the visitor was transported through an empty gallery within a FIVE-FOLD TUNNEL (1998) that appeared from the outside to be a simple passageway. Once within this pergola-like metal structure the viewer looked through the trellis membrane only to see her reflection inside the tunnel in the mirrored windows on the adjacent gallery walls. This fractured mirroring unexpectedly brought about a self conscious awareness of the act of looking, and made apparent the physical relationship between movement and vision, meanwhile suggesting the uncomfortable possibility of being observed in turn. This simple device threw the other works in the exhibition into a new light. While one of the light projections focused attention on the perimeter or surrounding architecture of the space (HIGHLIGHTER, 1999), another highlighted the observer's powers of perception by deliberately altering vision and disrupting normative perception (ROOM FOR ONE COLOR, 1998), and a third engulfed both observer and room suggesting that the work itself exerted a powerful gaze (DOUGHNUT, 2000). Moving through the exhibition, this deliberately confounding interplay between observer and observed called attention to the construct of vision and, placed in combination with the multiple sensory experiences—the sound of the water, the smell of the moss wall, and the blast of the fans—suggested a complex series of phenomenological aides mémoires referring us back to other moments of lucidity, when we could, as Eliasson would say, "see ourselves seeing."

In the Kunsthaus Bregenz, for "The mediated motion," possibly the artist's most hermetic exhibition to date, Eliasson worked in cooperation with a landscape architect, Günther Vogt, to facilitate this idea of experiencing or observing through movement and process. The meticulous galleries and unusually vertical museum, designed by Peter Zumthor, presented the greatest challenge in devising the layout, which ultimately consisted of four platforms or floors each of which presented a different landscape but which were to be experienced in their entirety in a spiraling movement through the building. From a floor of mushrooms to a watery plane covered with

duckweed that was traversed on a wooden deck, to a platform of sloping packed earth and a hanging bridge across a foggy room, Eliasson's exhibition manifested a series of vistas to be observed and experienced from a variety of positions. Forsaking the experimental, laboratory-feel of Graz (in part due to the austerity of the architecture), "The mediated motion" employed the language and forms of landscape architecture directly in order to produce the height of cultivation, an indoor landscape, which replicated our mediated experience of the outdoors and recalled the manner in which nineteenth-century green houses presented alien or imported nature in an enclosed environment. In an attempt to defy the architectural "non-presence" of "non-reflexive surroundings" Eliasson aimed to integrate "our movements into the exhibition in a way that enables you to sense what you know and to know what you sense."[2] The packed earth floor, for example, sloped lopsidedly up at one end of the gallery. Standing on this strange topography, the viewer experienced a mini-landscape that afforded views both up the hill and from its summit, while simultaneously altering the perception of the gallery space.

Despite the attempts of "The mediated motion" to disrupt timeless coherence, the exquisite but stifling stillness of Zumthor's building may have succeeded in maintaining a uniform perpetuation of "non-reflexive surroundings." At least, that is, in comparison to the cacophony of sound and activity orchestrated by Eliasson for the survey of his work at the Center for Art and Media (ZKM) in Karlsruhe. This tour de force of science, optics, games, and sensory experience was packed with marauding children on the day that I visited, amazed that an art exhibition contained interactive ice floors, rotating horizons, kaleidoscopes, and distorting mirrors. At ZKM, Eliasson created something akin to the modernist German city parks, the Volkspark and Jugendpark that incorporated contemporary life and recreation in the spirit of communal Gartensozialismus. It similarly recalled the Northern European amusement parks of the fifties combining the educational with the entertaining, or the adventure playgrounds that sprang up throughout cities in the sixties. The vast spaces of ZKM's galleries allowed for a layered investigation of works that were introduced by Eliasson through camera obscuras, at the end of allées, along elliptical paths and in a central atrium. All the time, the fluctuating sound of the constantly whirring blades of an electric fan that hung from a cord and moved wildly of its own volition (VENTILATOR, 1997) kept time in the present, much the same way that the roar of the waterfall acted as a constant aural reminder in Graz.

Beneath the surface activity, however, Eliasson's copious presentation of work developed the exploration of perceptual processes initiated in Graz and the investigation of mediated movement in Bregenz, and simultaneously reflected a particularly twenty-first-century anxiety about our relationship with nature, science, and time that disrupted any comfortable analogy with landscape architecture. While traditional landscape design is concerned with training the mind and eye through an untroubled relationship with our experience of the "real," Eliasson's proposal is to precisely undermine this false confidence by exposing the complex assumptions that go into the making of our understanding of our surroundings. By reflecting, obstructing, obscuring, and framing our vision, Eliasson exposes the psychic, social, or conceptual dissonance that occurs between what we see and how we see. Unlike the humanistic lessons of the Renaissance garden, the philosophical follies of the eighteenth-century landscape, or the pleasure and recreation space of the twentieth-century city park, Eliasson's garden is neither a sanctuary nor a metaphorical replication of an ideal world. What it offers instead is a means by which to challenge the scopic status quo. "To see yourself seeing," as Eliasson would have it, "is dangerous for the state."[3] Our view of nature as the seat for actual phenomenological experience, in contrast to the perception prescribed by governing socio-cultural forces, underscores such a challenge.

1) Olafur Eliasson in *Projects 73* (New York: The Museum of Modern Art, 2001), n.p.
2) Olafur Eliasson in *The Mediated Motion* (City: Verlag der Buchhandlung Walther König and Kunsthaus Bregenz, 2001), p. 11.
3) Olafur Eliasson in *Your only real thing is time* (Boston: The Institute of Contemporary Art and Hatje Cantz, 2001), p. 21.

OLAFUR ELIASSON, THE MEDIATED MOTION, 2001, installation views / Installationsansichten, Kunsthaus Bregenz.

JESSICA MORGAN

Gartensozialismus

Wenn man sich mit Olafur Eliasson über sein Werk unterhält, kommt das Gespräch irgendwann unvermeidlich auf seinen Begriff des «sich sehen sehen». Eliasson bezieht sich mit diesem Begriff – in der englischen Wortfolge («seeing oneself seeing») ein poetisches Palindrom – auf einen optischen Effekt, den sein Werk erzeugt oder begünstigt. In wenigen Worten zusammengefasst geht es bei diesem «sich sehen sehen» um dreierlei: um das Bewusstsein auf Seiten des Betrachters, dass der Akt des Sehens ein Vorgang ist, der mannigfaltigen Einflüssen (Erinnerung, Erfahrung, Ideologie, Kontext) unterliegt; um das Aufbrechen des individuellen betrachtenden Subjektes und dessen Ablösung durch einen multidimensionalen Prozess, der den Betrachter als Subjekt wie Objekt betrifft, sowie um den Gedanken, dass sowohl dieses Bewusstsein darum, wie der Akt des Sehens aufgebaut ist, als auch die Fähigkeit, sich selbst in der dritten Person zu sehen, von entscheidender Bedeutung sind, nicht nur um das Potenzial der Kunst würdigen zu können, sondern, weit ehrgeiziger noch, um die Art von kritischer Haltung an den Tag zu legen, die notwendig ist, um einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Tatsächlich taucht der Begriff in Eliassons Ausführungen derart häufig auf (so oft, dass er bisweilen gefährlich ans Formelhafte grenzt), dass man fast sagen könnte, er sei das bestimmende Grundprinzip seines Schaffens und der Erfolg seiner Projekte hänge davon ab, wie gut es ihm gelinge, dieses Kabinettstück der Beobachtung zu realisieren.

Mit diesem Prinzip des «sich sehen sehen» verknüpft ist die aktive Rolle des Betrachters, der aufgefordert ist sich in analytischer oder erzieherischer Weise am Prozess zu beteiligen. Es liegt beim Betrachter, diesen Beobachtungsmodus umzusetzen, der weniger eine Frage der Transparenz ist als eine des gesteigerten Selbstbewusstseins, und der ständig der Bekräftigung bedarf, damit wir nicht in die Falle gehen und unsere Umgebung als «natürlich» hinnehmen – wo sie doch in Wirklichkeit ebenfalls durch gesellschaftliche, kulturelle und ideologische Kräfte geformt ist. Unter idealen Bedingungen funktioniert Eliassons Werk so, dass das einheitlich Fliessende unserer Umgebung gestört wird und die Art und Weise, wie wir uns selbst visuell, subjektiv und im Verhältnis zu unserem Umfeld verstehen, in Frage gestellt wird. Aus einem bestimmten Blickwinkel liesse sich Eliassons Werk als Folge von – allerdings überaus verlockend verpackten – Lektionen betrachten, die der Betrachter durchexerzieren muss. Auch wenn er häufig im öffentlichen Raum arbeitet, meint Eliasson, gerade die Arbeit im exklusiven Rahmen

OLAFUR ELIASSON, SEEING YOURSELF SEEING, 2001, glass, mirror, wooden frame (39⅜ x 39⅜") / SICH SELBST SEHEN SEHEN, Glas, Spiegel, Holzrahmen (100 x 100 cm), "surroundings surrounded," Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe.

JESSICA MORGAN, Chefkuratorin am Institute of Contemporary Art in Boston, hat 2001 im ICA unter dem Titel «Your only real thing is time» die erste grössere Museumsausstellung Olafur Eliassons in den Vereinigten Staaten organisiert.

OLAFUR ELIASSON, DOUGHNUT PROJECTION, 2000, light, steel, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz / DOUGHNUT-PROJEKTION, Licht, Stahl.

OLAFUR ELIASSON, YOUR WINDLESS ARRANGEMENT, 1997, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark / DEIN WINDFREIES ARRANGEMENT.

des Museums erlaube es ihm, diese Erfahrung des «sich sehen sehen» zu vermitteln, indem er die gewohnte Museumserfahrung aufbreche. Im Museum, meint Eliasson, inszeniere man zwar Werke, vor allem aber inszeniere man die Art und Weise, wie Werke wahrgenommen werden. Um also auf die Behauptung des Museums, es gebe eine Natur (solange man nur intensiv genug danach suche), nicht hereinzufallen, komme es darauf an, einzusehen, dass die Erfahrung selbst Teil des Prozesses sei, vor allem aber dass dem Zuschauer eine unverfälschte Erfahrung geboten werde. Sonst habe unsere Fähigkeit, uns selbst sehen zu sehen, uns selbst und unsere Beziehung zum Raum kritisch zu bewerten, und damit auch das Sozialisierungspotenzial des Museums versagt.[1)] Will man Eliassons Arbeit eine kritische Haltung gegenüber dem institutionellen Rahmen zubilligen, muss die herkömmliche Vorstellung von der Notwendigkeit ausserhalb etablierter Strukturen zu arbeiten neu überprüft werden.

Als Serien zusammenhängender Projekte sind Eliassons Ausstellungen jeweils sorgfältig geplant, und um Charakter und Verlauf einer Ausstellung zu bestimmen, bedient sich der Künstler einer dem Kartographieren oder Vermessen ähnlichen Methode – sie untersucht den Ort hinsichtlich Kontext, Aufbau des Ausstellungsraums und Besucherfluss. Bei jüngsten Präsentationen in Graz («surroundings surrounded», 2000, Neue Galerie Graz), Boston («Your only real thing is time», 2001, The Institute of Contemporary Art), Bregenz («The mediated motion», 2001, Kunsthaus Bregenz) und Karlsruhe («surroundings surrounded», 2001, eine erweiterte Fassung der Grazer Ausstellung) bedeutete dies, dass er bestehende Werke mit Installationen kombinierte, die er eigens für den jeweiligen Ausstellungsort schuf. So nimmt der Besucher beim Gang durch die Ausstellung nicht nur die einzelnen Werke wahr, sondern bekommt auch ein Gefühl für die Beziehung zwischen ihnen, für die Vielfalt der Betrachtungsweisen (und Verständnismöglichkeiten) und dafür, wie man die Werke erblickt – in Durch- und Ausblicken, für die die Architektur oder die Werke selbst sorgen, sowie von genau abgesteckten, häufig ellipsenförmig angelegten Wegen aus. Insgesamt erschliessen die Begegnungen gleichsam eine Philosophie oder Wissenschaft der Beobachtung und Sinneswahrnehmung, mit welcher der Betrachter durch Interaktion vertraut wird.

Dass ein Künstler sich mit Aufbau und Anordnung einer grossen Ausstellung abmüht, ist natürlich nichts Neues, was aber Eliassons Vorgehen auszeichnet, ist diese Koordination seines Werkes auf eine offensichtlich lehrreiche, ja aufklärerische Wirkung hin. Die einzelnen Arbeiten treten dabei gegenüber der Gesamtidee in den Hintergrund und der Rundgang des Besuchers als ganzheitliche Erfahrung ist wichtiger als die einzelnen Momente. Dieses Vorgehen deutet auf eine Affinität zu den ursprünglich erbaulichen Intentionen traditioneller Landschaftsgestaltung, insbesondere der humanistischen Gärten im Italien der Renaissance oder im England des achtzehnten Jahrhunderts. Auch bei Eliasson geht es

OLAFUR ELIASSON, HIGHLIGHTER, 1999, installation view, "surroundings surrounded," Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, 2001 / SCHEINWERFER.

um den allmählichen Zuwachs an Wissen dank Beobachtung und Erfahrung einer für didaktische Zwecke kultivierten und gestalteten «Natur» und Architektur. Und die zentrale Bedeutung von Sehen, Bewegung und Zeit in diesem Prozess des Erlebens gestalteter Landschaft – ein Sehen in der Bewegung und durch die Bewegung, durch ständig wechselnde, mehrfache Blickwinkel geprägt – entspricht genau der Erfahrung, die Eliasson in seinen Ausstellungen erlebbar macht.

Bei näherer Beschäftigung mit Eliassons Werk lassen sich noch weitere Parallelen zur Landschaftsgestaltung erkennen. Genauso, wie Landschaftsgestaltung im Grunde eine künstliche Naturdarstellung ist (das möglicherweise älteste bezeugte Beispiel, die Hängenden Gärten von Babylon, entstand mitten in der Wüste), ist Eliassons Präsentation von elementaren oder natürlichen Dingen (wie Regenbogen, Mooswände und Wasserfälle) in ähnlicher Weise kultiviert und zu einer Montage von Effekten abstrahiert. Die Tatsache, dass Eliassons Ausstellungen bis zu einem gewissen Grad einem Laboratorium gleichen und von der Arbeit von Wissenschaftlern beeinflusst sind, gemahnt an die traditionelle Bedeutung der landschaftsgärtnerisch gestalteten Parkanlage als einer technischen und wissenschaftlichen Experimentierstätte: Landgewinnung, Uferbefestigung, Bewässerungs- und Militärbauten, sie alle wurden beeinflusst von Versuchen in der Landschaftsgestaltung, und wissenschaftliche Disziplinen aller Art leisteten ihren Beitrag zum englischen Garten des achtzehnten Jahrhunderts. Die zentrale Bedeutung der Architektur in Eliassons Werk (als zu berücksichtigender konkreter Rahmen wie als theoretisches Rüstzeug) erinnert darüber hinaus an die Rolle, die die Architektur in der Landschaftsgestaltung spielte, wo sich im Auftreten bestimmter Stile oder Motive philosophische Anschauungen andeuten und wo der Beziehung von Haus und Garten überragende Bedeutung zukommt. In manchen Arbeiten zitiert Eliasson zudem oft Gartenelemente wie Pergola, Spalier oder Gewächshaus. Am wichtigsten bleibt aber besagte Vorstellung vom Erleben gestalteter Landschaft in Sehakten.

«surroundings surrounded», Eliassons Ausstellung in der Neuen Galerie Graz, nahm ihren Anfang

OLAFUR ELIASSON, CAMERA OBSCURA, 1999, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

und endete im Innenhof mit dem gewaltigen WASSERFALL (1998), bestehend aus einem Gerüst, Kunststoffröhren und einem wasserdichten Trog. Dieser Wasserschwall, der die umgebende Barockarchitektur gleichzeitig in den Hintergrund drängte und überhöhte, begleitete den Besucher sowohl akustisch wie als Erinnerungsbild durch die gesamte Ausstellung, was den Eindruck einer Unmittelbarkeit erzeugte, die ein Gegengewicht zum narrativen Fluss der u-förmig angeordneten Räume bildete. Der Besucher wurde durch eine Reihe von Räumen mit verschiedenen Lichtexperimenten und Apparaturen

zur Wetterbeobachtung geführt (die offenbar auf unseren Irrglauben anspielten, wir kontrollierten die Natur); den Schlusspunkt bildete YOUR WINDLESS ARRANGEMENT (Dein windfreies Arrangement, 1997), eine Wand aus Ventilatoren, die den Besucher einsaugte und wieder in den Innenhof, sozusagen in den reissenden Wasserfall ausspuckte. Auf halbem Weg der Ausstellung wurde der Besucher im FIVE FOLD TUNNEL (1998), einer auf der Fibonacci-Zahlenreihe beruhenden Gitterkonstruktion, die von aussen wie ein schlichter Durchgang wirkte, durch einen leeren Raum geführt. Einmal in diesem pergolaähnlichen Metallgebilde, erblickte der Betrachter durch das Gitterwerk in den verspiegelten Fenstern der angrenzenden Saalwände lediglich das Spiegelbild seiner selbst im Tunnel. Die bruchstückhafte Spiegelung machte einem unvermutet den eigenen Sehakt bewusst und legte die konkrete Beziehung zwischen Bewegung und Sehen offen, allerdings nicht ohne auf die unangenehme Möglichkeit zu verweisen, selbst Gegenstand der Beobachtung zu sein. Dieser schlichte Kunstgriff liess auch die übrigen Werke der Ausstellung in neuem Licht erscheinen. Während eine der Lichtprojektionen die Begrenzung beziehungsweise die Architektur des Raumes ins Blickfeld rückte (HIGHLIGHTER, 1999), lenkte eine andere, dank einer gezielten, die Gewohnheit durchbrechend Veränderung der Sehweise, die Aufmerksamkeit auf das Wahrnehmungspotenzial des Beobachters selbst (ROOM FOR ONE COLOR, 1998); eine dritte umfing Beobachter und Raum gleichermassen und weckte den Eindruck, von der Arbeit selbst gehe ein bannender Blick aus (DOUGHNUT, 2000). Beim Gang durch die Ausstellung lenkte dieses gewollt verwirrende Hin und Her zwischen Beobachter und Beobachtetem die Aufmerksamkeit auf das Sehen selbst und ergab – zusammen mit den vielfältigen Sinneseindrücken: dem Geräusch des Wassers, dem Geruch der Mooswand und dem Rauschen der Ventilatoren – eine komplexe Folge phänomenologischer Erinnerungshilfen, die uns andere lichte Augenblicke ins Bewusstsein zurückriefen, in denen wir uns, laut Eliasson, «selbst sehen sehen» konnten.

Für «The mediated motion» im Kunsthaus Bregenz, seine bislang vielleicht hermetischste Ausstellung, arbeitete Eliasson mit dem Landschaftsarchitekten Günther Vogt zusammen, um dieses Prinzip des Erlebens oder Beobachtens durch Bewegung und Prozess weiter auszubauen. Das von Peter Zumthor entworfene, ungewöhnliche Museum mit seinen geometrisch exakten, übereinander liegenden Ausstellungsräumen stellte wohl die grösste Herausforderung für die Einrichtung der Ausstellung dar. Am Ende entstanden vier Plattformen oder Ebenen, die jeweils eine andere Landschaft präsentierten, die aber in spiralförmiger Bewegung durch das Gebäude in ihrer Gesamtheit erlebt werden sollten. Von mit Pilzen bewachsenen Baumstämmen zu einer mit Entengrütze bedeckten Wasserfläche, über welche ein Holzsteg führte, zu einer schiefen Ebene aus festgestampfter, verseuchter Erde und einer Hängebrücke quer durch einen raucherfüllten Raum bot Eliassons Ausstellung eine Folge von Szenarien, die es von verschiedensten Standpunkten aus zu beobachten und zu erleben galt. «The mediated motion» verzichtete (nicht zuletzt wegen der Strenge der Architektur) auf das experimentelle, laborartige Ambiente von Graz und arbeitete direkt mit der Sprache und dem Formenvokabular der Landschaftsarchitektur, um den Gipfel der Künstlichkeit hervorzubringen: eine Landschaft im Innenraum, die unsere vermittelte Erfahrung der freien Natur nachbildete und an die Gewächshäuser des neunzehnten Jahrhunderts erinnerte, die exotische oder importierte Natur in geschlossenen Räumen präsentierten. Bei diesem Versuch, sich der architektonischen «Nichtpräsenz» so genannter «nichtreflexiver Räume» zu widersetzen, ging es Eliasson darum, «unsere Bewegungen bewusst zu machen und in die Ausstellung einzubeziehen in einer Art, die uns wahrzunehmen erlaubt, was wir wissen, und zu wissen, was wir wahrnehmen».[2] So stieg etwa die Fläche aus festgestampfter Erde auf der einen Seite des Raumes stärker an als auf der anderen. Innerhalb dieser seltsamen Topographie erlebte der Zuschauer eine Landschaft im Kleinen, die es ihm in veränderter Wahrnehmung des Ausstellungsraumes erlaubte, den Blick den Hang hinauf und von oben nach unten schweifen zu lassen.

Bei allem Bemühen seitens «The mediated motion», die zeitlose Geschlossenheit zu durchbrechen, mag die exquisite, aber erdrückende Stille von

Zumthors Bau es geschafft haben, die ungebrochene Kontinuität «nichtreflexiver Räume» zu wahren. Das gilt zumindest im Vergleich zur Kakophonie von Geräuschen und Bewegung, die Eliasson für seine grosse Werkschau im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) orchestrierte. Diese Tour de Force von Naturwissenschaft, Optik, Spielerei und Sinneserleben war am Tag, an dem ich die Ausstellung besuchte, überfüllt von herumtobenden Kindern, die darüber erstaunt waren, in einer Kunstausstellung interaktive Eisflächen, rotierende Horizonte, Kaleidoskope und Vexierspiegel vorzufinden. Im ZKM realisierte Eliasson etwas, was den modernen deutschen Stadtgärten, den Volks- und Jugendparks mit ihrer Einbeziehung des modernen Alltags und dem Erholungsgedanken im Sinn des Gartensozialismus nahe kommt. Zugleich fühlt man sich an die Vergnügungsparks der 50er Jahre erinnert, die Erziehung und Unterhaltung miteinander verbanden, oder an die Abenteuerspielplätze, die in den 60er Jahren in den Grossstädten wie Pilze aus dem Boden schossen. Die riesigen Ausstellungsräume des ZKM erlaubten eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den Arbeiten, die Eliasson in unterschiedlichster Form präsentierte: durch eine Camera obscura, am Ende einer Allee, entlang verschlungener Wege und in einem zentralen Lichthof. Daneben sorgte das oszillierende Geräusch der unablässig surrenden Blätter eines elektrischen Ventilators, der an einem Kabel hing und sich im eigenen Wind wild hin- und herbewegte (VENTILATOR, 1997), dafür, dass die Zeit in der Gegenwart verharrte, ganz so, wie das Rauschen des Wasserfalls in Graz als ständiges akustisches Memento fungierte.

Unterhalb der hektischen Oberfläche jedoch führte Eliassons umfassende Werkpräsentation die in Graz begonnene Erforschung der Wahrnehmungsprozesse und die Untersuchung der vermittelten Bewegung in Bregenz weiter und spiegelte zugleich die dem einundzwanzigsten Jahrhundert eigene Sorge um die Beziehung zu Natur, Wissenschaft und Zeit wider, was jeder bequemen Analogie zur Landschaftsarchitektur den Boden entzog. Während es der traditionellen Landschaftsgestaltung darum zu tun ist, den Geist und das Auge durch die ungestörte Beziehung zum Erleben des «Realen» zu schulen, besteht Eliassons Projekt gerade darin, diese trügerische Zuversicht durch die Aufdeckung der komplexen Annahmen zu erschüttern, die unserem Verständnis der Welt um uns herum zugrunde liegen. Durch Reflexion, Behinderung, Verwischung und Manipulation unserer visuellen Wahrnehmung deckt Eliasson die psychischen, sozialen oder begrifflichen Abgründe auf, die zwischen dem Was und dem Wie unseres Sehens klaffen. Anders als die humanistische Lehre des Renaissancegartens, die philosophische Extravaganz der Landschaft im achtzehnten Jahrhundert oder die Vergnügungs- und Erholungsräume der Stadtparks im zwanzigsten Jahrhundert ist Eliassons Garten weder Refugium noch metaphorische Nachbildung einer idealen Welt: Er gibt uns vielmehr ein Mittel an die Hand, den Status quo unseres Sehens in Frage zu stellen. «Sich selbst sehen zu sehen ist», laut Eliasson, «gefährlich für den Staat.»[3] Die Tatsache, dass wir trotz der soziokulturellen Einflüsse, die unsere Wahrnehmung prägen, die Natur als den Ort konkreter phänomenologischer Erfahrung schlechthin betrachten, macht diese Aussage relevant.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Olafur Eliasson, in: *Projects 73*, The Museum of Modern Art, New York 2001, o. S.
2) Olafur Eliasson, in: *The mediated motion*, Verlag der Buchhandlung Walther König und Kunsthaus Bregenz, 2001, S. 11.
3) Olafur Eliasson, in: *Your only real thing is time*, Hatje Cantz und Institute of Contemporary Art, Boston 2001, S. 21.

OLAFUR ELIASSON, YOUR SPIRAL VIEW, 2002, stainless steel, installation view, Fondation Beyeler, Basel / DEINE GEWUNDENE SICHT, Edelstahl. (DIGITALPHOTO: OLAFUR ELIASSON)