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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 78: Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren

Artikel: Olaf Nicolai : inside the outside = die Innensicht der Aussensicht

Autor: Pécoil, Vincent / Allen, Anthony / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681370

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

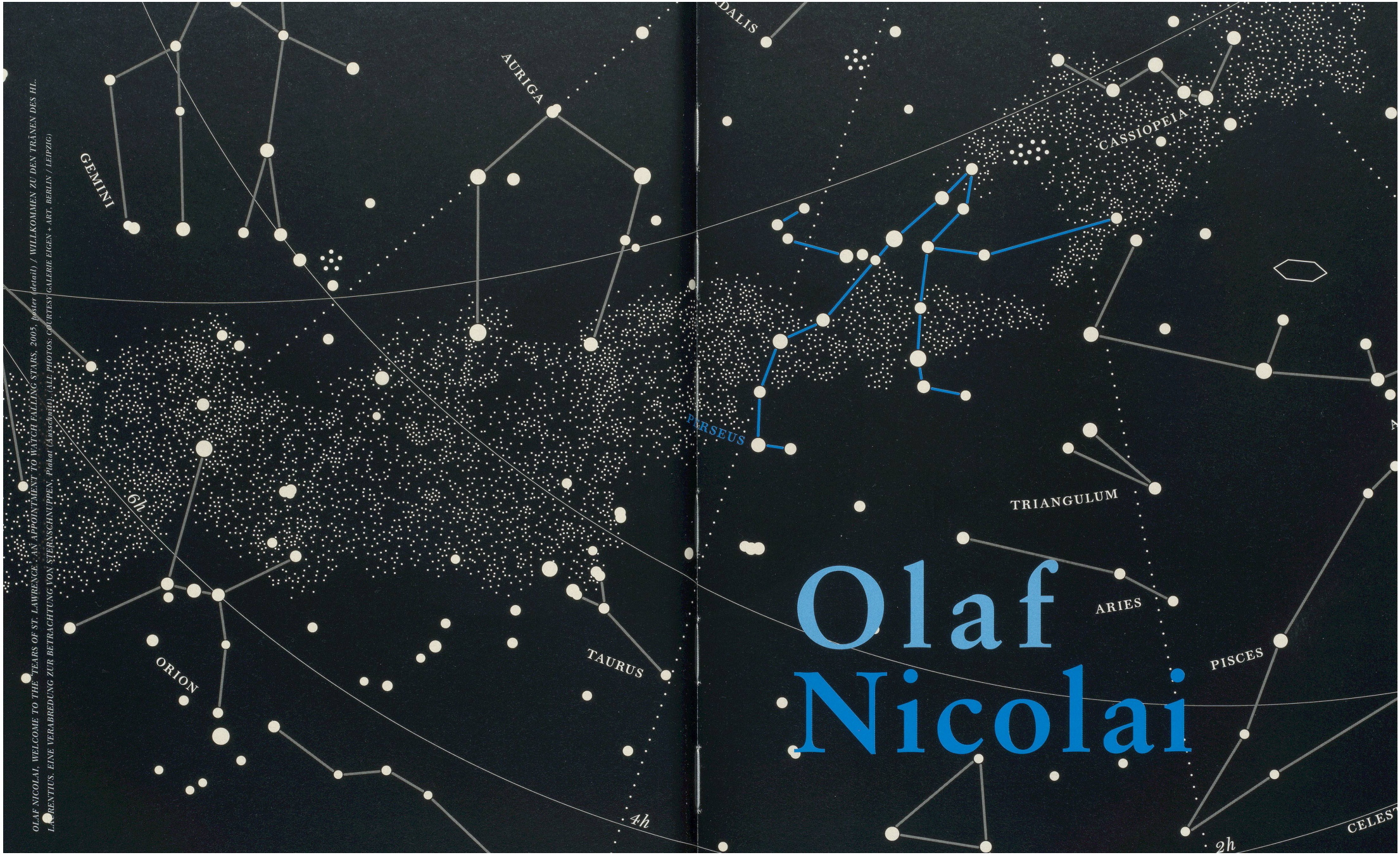
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 12.12.2025

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



Olaf Nicolai

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 STERNSCHNUPPEN. Plakat (Ausschnitt). (ALL PHOTOS: COURTESY GALERIE EIGEN + ART, BERLIN / LEIPZIG)

Inside the Outside

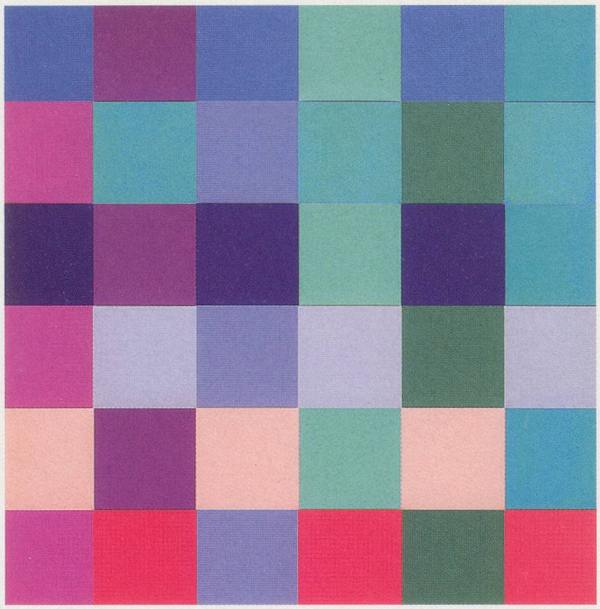
VINCENT PÉCOIL

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 following 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 has

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

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.

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 reappropriation of the codification of colors. PANTONE 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 software vernacular for a type of graphic interface, an abbre-

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" / APFELBLÜTE, Kunststoff, Holz, 38,5 x 30 x 30cm.

viation 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 conditions 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 s u b t r a c t something from the viewer's eyes and to s u p p o r t 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.

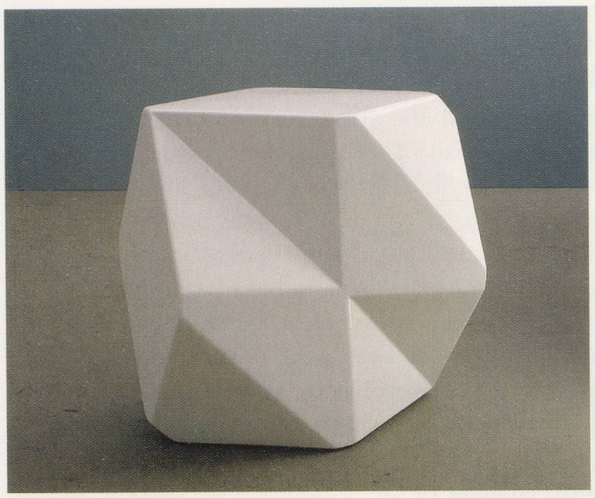
DRESDEN 68 (2000) and BASTEI (2004) draw attention to the secularization of perspective through the formal idiom of modernism. In a reappropriating move, DRESDEN 68 uses as its basic element a shape repeated in a decorative pattern on the façade of a department store. The transformation of the pattern 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.

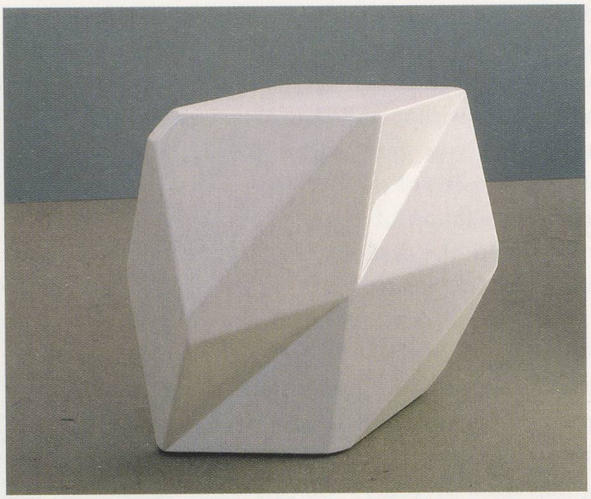
Since we are condemned to live in this world (here and now), we must invent uses for the forms that populate it. This is the implicit statement of a series of works, *Die Flamme der Revolution*, in its different guises. The sculpture, titled DIE FLAMME DER REVOLUTION, LIEGEND (IN WOLFSBURG) (The Flame 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.

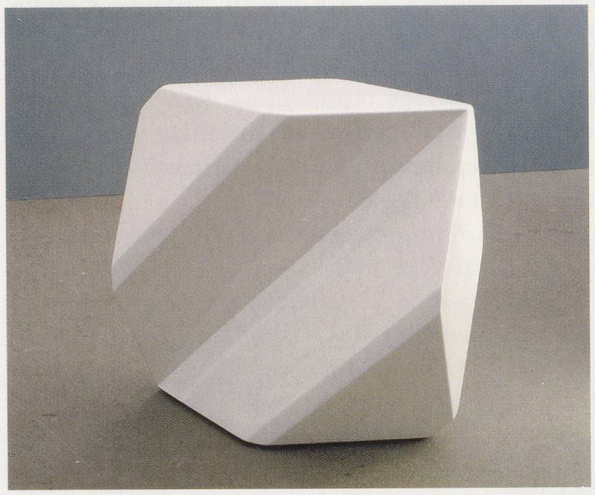
Whereas our age seems obsessed with the "contents" of different media and their correct usage, Nicolai himself is more interested in form and its uses. This is not synonymous with formalism. Nicolai proposes the idea that artistic work, far from being an innocent formal game, could be a method for engaging 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)

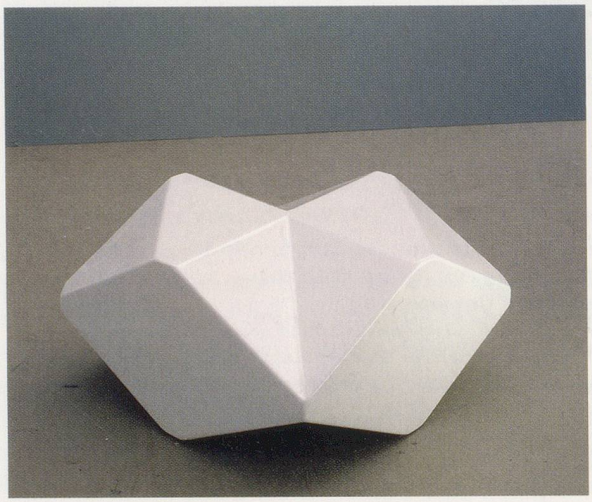
1) Quoted by Olaf Nicolai, "Even Better...WYSIWYG," in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 75, no. 20, 3rd quarter 2006, Munich, 2006. *Glamorama* is a 1998 novel by Bret Easton Ellis.
2) Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Chapter 2: "Second series of paradoxes of surface effects" (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 4-11.
3) Olaf Nicolai (see note 1).
4) Christian Rattemeyer, "Model Modelisms" (Artist Space exhibition publication, 2005).

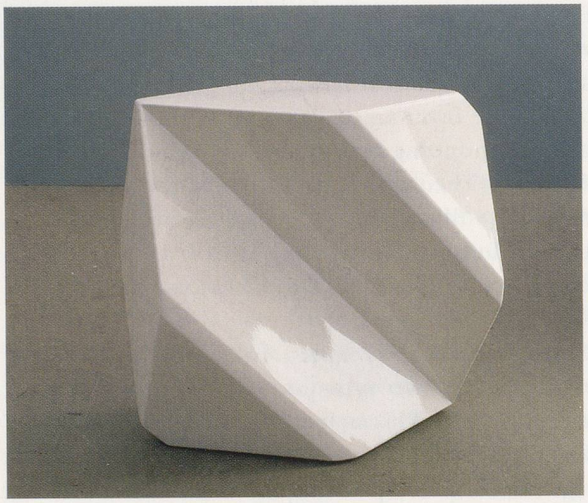






OLAF NICOLAI, BASTEI, 2004, fiberglas, acrylic lacquer, 9 x 25 1/8 x 23 3/4" / Fiberglas, Acryllack, 23 x 64 x 60 cm.





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 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 samplen. 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 satuierten 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

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

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.

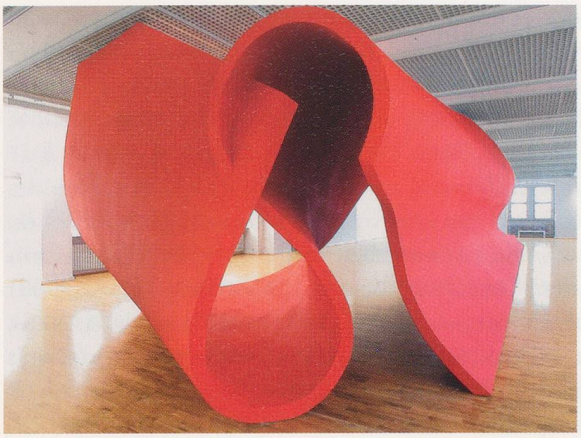
Nicolai war durch die Tatsache fasziniert, dass der Farbhersteller sein lizenziertes Sortiment als «neue Farbensprache» anpries; früher war die Erfindung einer solchen Sprache den Philosophen, Naturwissenschaftlern, Architekten und Künstlern vorbehalten gewesen, im Rahmen ihrer Suche nach einer objektiven 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 Urnemodells, einem stochastischen Verfahren – eine extrem hohe Anzahl von Kombinationen ($2x30^{12}$ 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 Produktionsrgel 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]

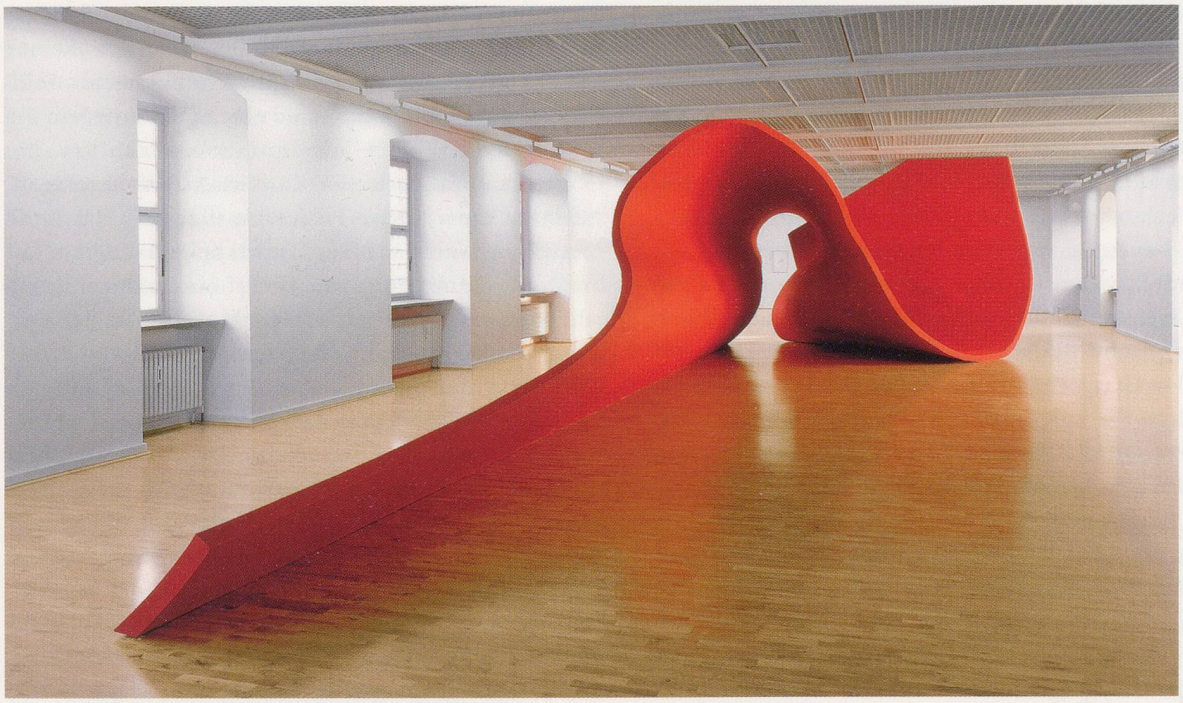
In NOMS DE GUERRE (2006) steigert die Aneinanderreihung der – auf Papier gedruckten oder in Form von Schwarzlicht-Leuchtröhren an der Wand montierten – Wörter und Sätze die freien poetischen Assoziationen; hier wird nicht mehr nur buchstabengetreu auf die bezeichneten Dinge verwiesen, sondern auf Codenamen 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 der Aufklärung als ein geheimer sichtbar. Man kann

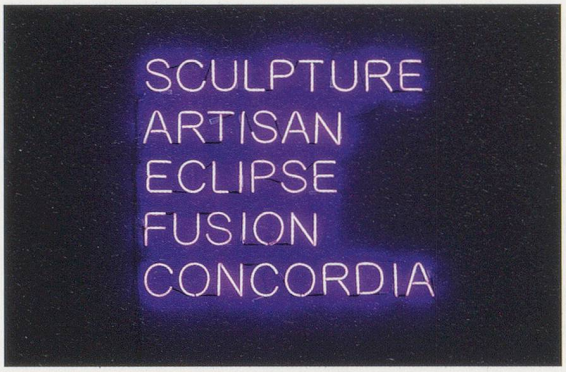
SIEGBERT FLIEGEL, THE FLAME OF THE REVOLUTION / FLAMME DER REVOLUTION, 1968, Halle (Saale).

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.



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, das Robert Smithson anprangerte, auch wenn er des-





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

sen 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 Picadilly 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 Prinzips 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 v e r b e r g e n , indem sie s i c h t b a r machen.

Nicolais Wandbild YEUX DE PAON (Pfauenaugen, 2004) ist eine solche Projektionsfläche. «Das helle Muster in weisser, blauer und beigen 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 Pfauenaugen 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 der vielfach gespiegelten Form eines Graphikwerk-

zeuges, 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 exhibition publication, 2005).