

**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 : re-perceptions = Reperzeption

**Autor:** Esche, Charles / Schmidt, Suzanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681371>

#### 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:** 23.01.2026

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

# RE-PERCEPTIONS

CHARLES ESCHE



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

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

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

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

*OLAF NICOLAI, THE BLONDES, 2003/2005,*  
*C-print, series of 42, each 13 3/8 x 9 7/8" /*  
*C-Print, 42-teilige Serie, je 34 x 25 cm.*

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



*OLAF NICOLAI, THE BLONDES, 2003/2005, C-print, series of 42, each 13 3/8 x 9 7/8" / C-Print, 42-teilige Serie, je 34 x 25 cm.*



88

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

89

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

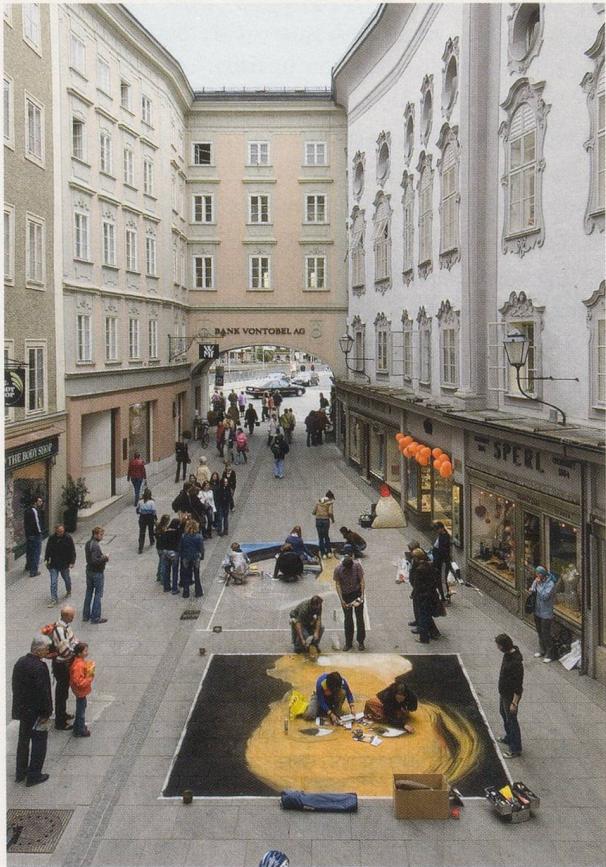
1) Olaf Nicolai, *Rewind Forward* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), p. 145.

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

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

# REPERZEPTION

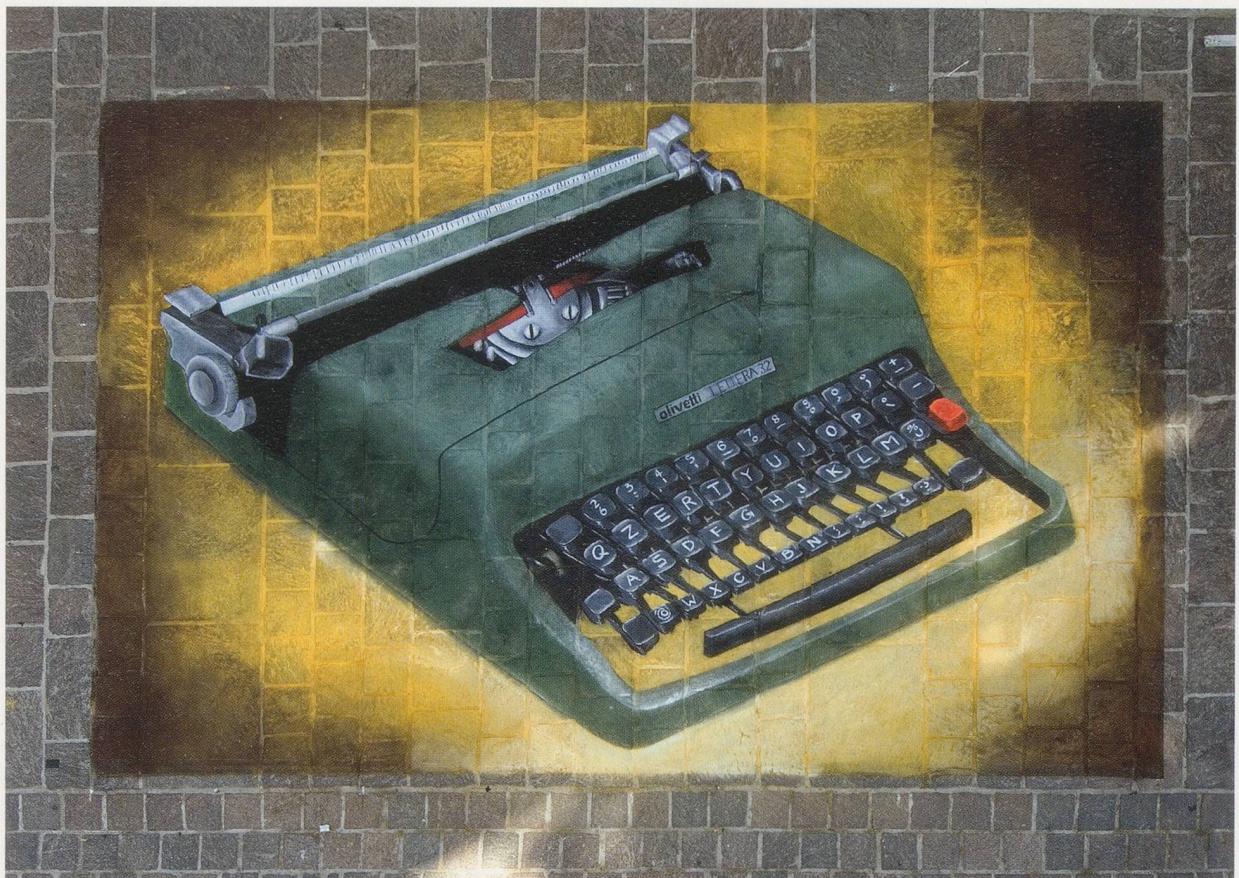
CHARLES ESCHE



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

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

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



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

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

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

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

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

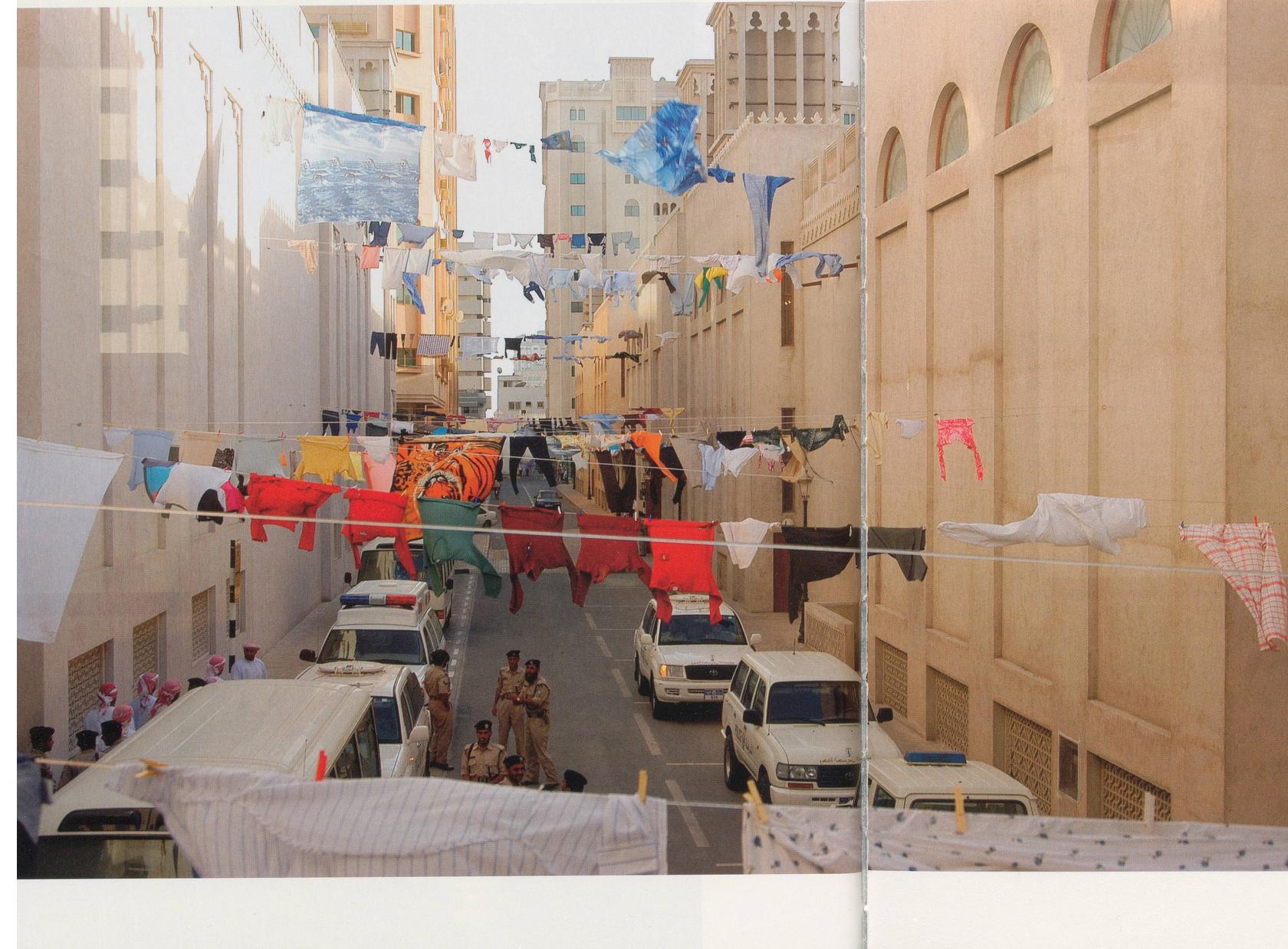
Instrument, um die Gegenwart in den Griff zu bekommen; und Jeff Wall befreit die ikonographischen Genres von ihrem Labeldasein und bringt sie erneut in Form von Bildern in Umlauf.

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

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

OLAF NICOLAI, BOA GIALLA, 2003, off-shore buoy with signal light, 163  $\frac{3}{8}$  x 55  $\frac{1}{8}$ " diameter / Hochseeboje mit Signallicht, 415 x 140 cm Durchmesser.





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

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

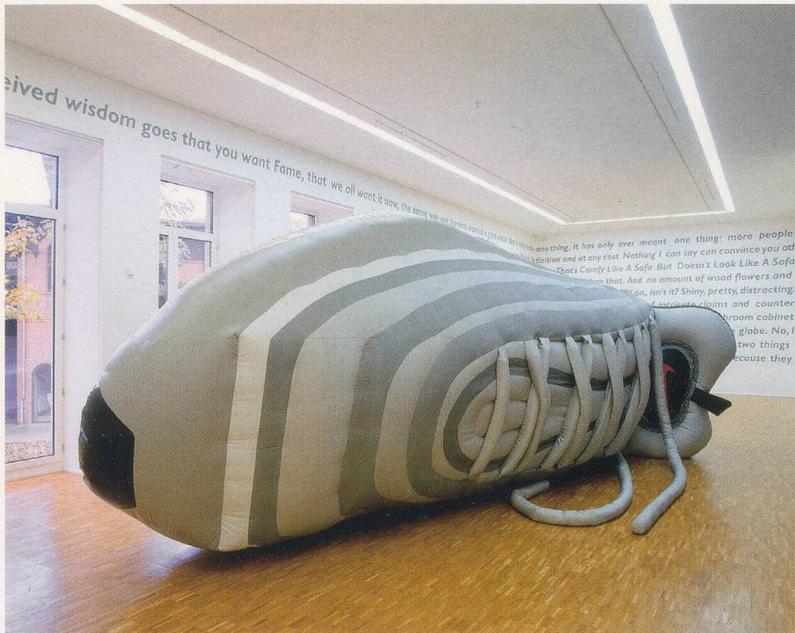
ähnlich doppelsinnig kritische Haltung, indem sie voll behängte Wäscheleinen aus Italien in die Vereinigten Arabischen Emirate transferiert. Die Position der Wäscheleinen ist ihrer ursprünglichen Verwendung in Italien nachgestaltet und passt erstaunlich gut in eine Stadt, die sich an jeder Strassenecke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

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

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

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

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



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

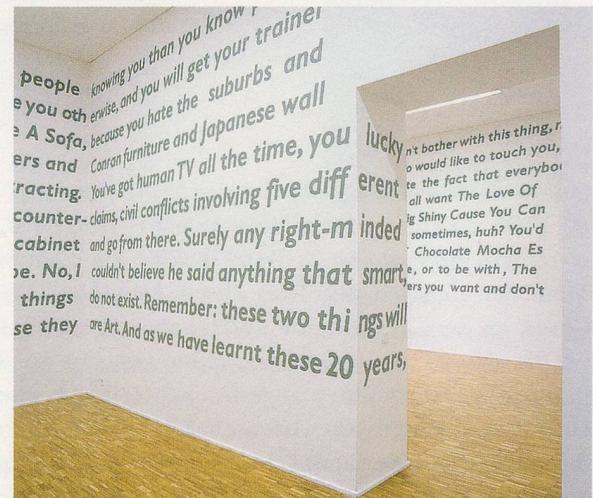
Damit konterkariert Nicolai den Drang zur Innovation in der Kunst. In einer Welt, in der alles schon dargestellt ist, liegt das Neue in der Aufbereitung dieser Darstellungen. Indem man ihre Medien «de-appropriiert», ihre Gruppierung neu kombiniert, ihre Rhizome aufdröselt, gelangt man zu einem neuen,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

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

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

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

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



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