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 : in der Schwebe oder: Blicke und Sehstrahlen = in abeyance, or: Views an visual rays

Autor: Heiden, Anne von der / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681372

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: 15.12.2025

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

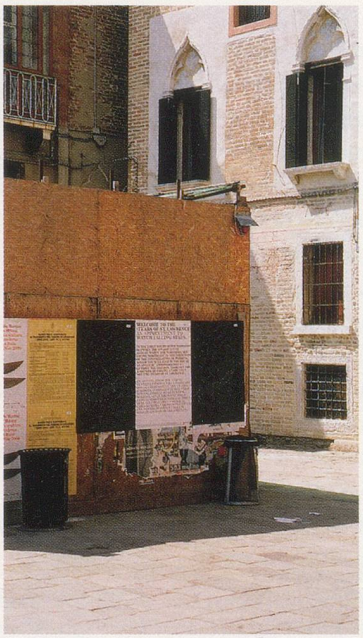
In der Schwebe

Oder: Blicke und Sehstrahlen

ANNE VON DER HEIDEN

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

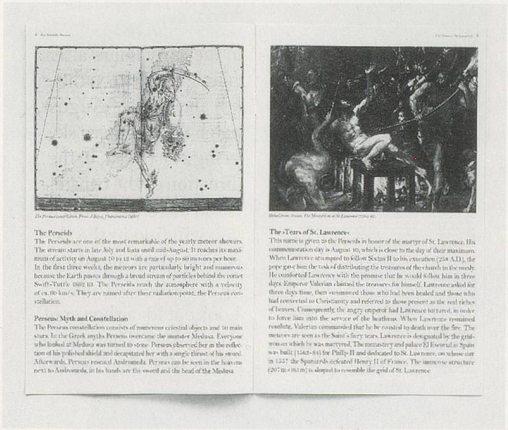
Olaf Nicolai verteilte während der 51. Biennale in Venedig 2005 ein kleines Heft. *Welcome to the "Tears Of St. Lawrence". An Appointment to Watch Falling Stars* lautet sein Titel, der zugleich der Titel dieser Arbeit ist. Auf dem Cover, an dem aussen eine aufklappbare Karte befestigt ist, die sich in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



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

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

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



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

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

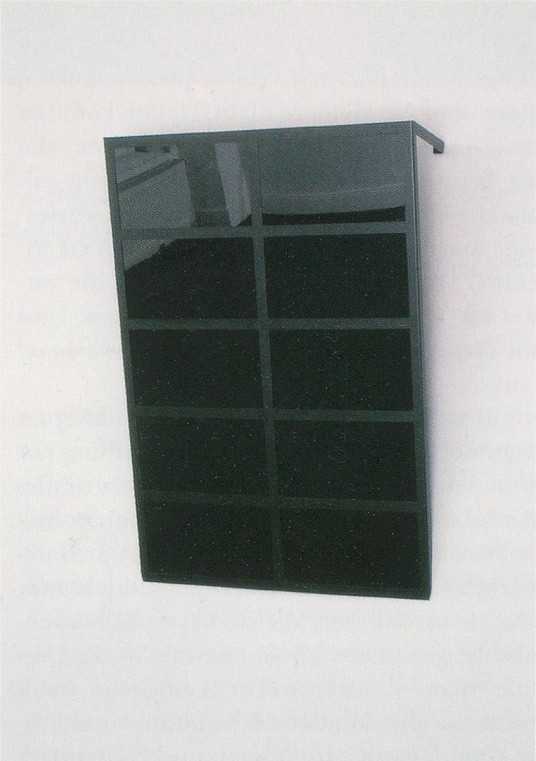
Die Arbeit erscheint als wissenschaftliches Experiment und passt sich nicht nur deshalb kaum in die Reihe der üblichen Biennale-Kunstwerke ein. Sind es doch die Präsentationen der Länder, die in ihren Pavillons seit jeher versuchen, eine besondere Qualität ihrer Künstler und Kunstwerke in einem besonderen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

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

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

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

Von der Überlagerung unterschiedlicher Blickregime lässt sich bei vielen Werken von Olaf Nicolai sprechen. Die Arbeit CHANT D'AMOUR (2003), in der nur das Loch eines kleinen Strohhalms zwei durch eine dicke Mauer getrennte Räume verbindet, ist beispielsweise ein solches Werk. Es erinnert an Pyramus und Tisbe. Auch seine Installation BARAQUE DE CHANTIER (2002/2003), ein Plexiglas-Nachbau der kleinen Fertigbau-Holzhütte von Le Corbusier, die der Architekt in der Nähe seines Wohnhauses in Südfrankreich als Atelier benutzte, antizipiert in besonderer Weise die Blicke der Betrachter. Sie sind gleichsam in dieses investiert gedacht. Alle Teile des Gebäudes sind vollkommen transparent. Raum und Nichtraum, Anspruch und Wirklichkeit, Plan und Konzept überlagern sich, gehen ineinander über, treten in ein komplexes Wechselspiel. Ein interessantes Werk in diesem Kontext ist auch DIFFERENZ (FÜR REINHARD PRIESSNITZ),



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

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

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

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

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

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

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

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

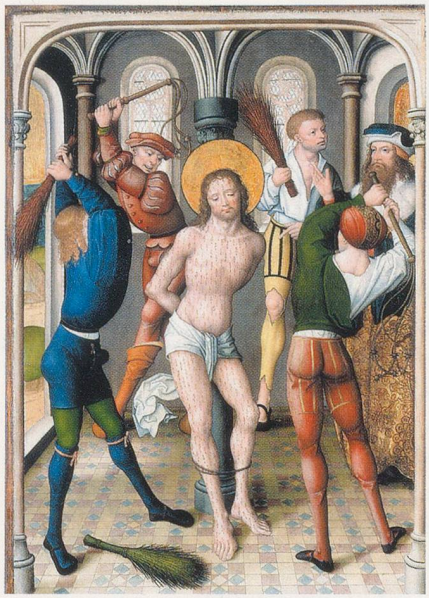
1) Serres, Michel: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrète. Fleurs et turbulences*, Editions de Minuit, Paris 1977, S. 85f.
2) Vgl. Anne von der Heiden, Claudia Blümle, «Einleitung», in: dies. (Hrsg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Diaphanes, Zürich/Berlin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

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

In Abeyance, or: Views and Visual Rays

ANNE VON DER HEIDEN

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

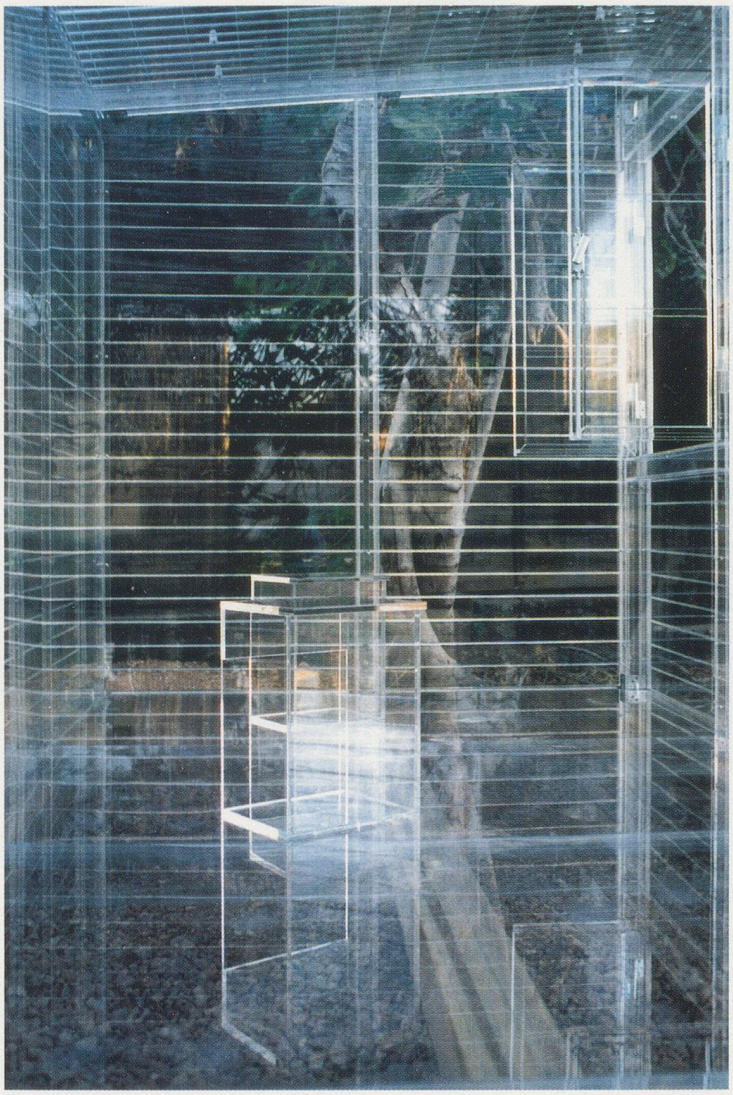
But, then, why was the world not meant to know that René Descartes was working on an essay about meteors in the years between 1628 and 1637? Why did the philosopher make a secret of his research? In a letter to Father Mersenne, he asks him not to speak to anyone at all about his meteorological investigations,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

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

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

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

(Translation: Catherine Schelbert)



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

1) Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrète. Fleurs et turbulences* (Paris: Editions de Minuit, 1977), pp. 85seq.
2) See Anne von der Heiden, Claudia Blümle, eds., "Einleitung," in *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie* (Zürich/ Berlin: Diaphanes, 2005), pp. 30f.
3) René Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, trans. Paul J. Olscamp (Indianapolis: Hackett, 2001), pp. 296 and 295.
4) Klaus Zittel, ed., in his introduction to René Descartes, *Les Météores / Die Meteoren* (Klostermann, Frankfurt a. M. 2006), p. 11.
5) René Descartes, *Correspondance, avril 1622–février 1638, Œuvres*, vol. 1 (Paris, 1956), p. 23.
6) Hans-Hagen Hildebrandt, *Ich-Fiktionen im Spiegel. Bruchstücke aus der Geschichte der Subjektfigurationen*, Post-doctoral Dissertation (Essen, 1985), p. 226.