













Baroque
Baroque

Olafur
Eliasson

16	Agnes Husslein-Arco <i>Art Should Trigger Emotion</i>
20	Francesca von Habsburg
24	Juan and Patricia Vergez
58	Mario Codognato <i>Mirror</i> — <i>Cold Water</i> <i>Frozen in Your Frame</i>
66	Georg Lechner <i>Beyond Art and Architecture</i> — <i>Prince Eugene of Savoy's Passions</i> <i>for Science and Natural History</i>
82	Mirjam Schaub <i>Baroque Purism</i> — <i>Mirrors as Elementary</i> <i>Optical Machines</i> <i>in the Work of Olafur Eliasson</i>
122	Paul Feigelfeld <i>The Memory Palace of Olafur Eliasson</i> — <i>Exercises in the Exploration</i> <i>of the Baroque Mind</i>
144	Sandra Noeth <i>To Olafur Eliasson</i> — <i>Five Movements</i> <i>of Address</i>
162	Irmgard Emmelhainz <i>Your Coiling Specks of Matter</i> — <i>Folding upon One Another</i> <i>Experiments with Inhuman Experience</i>
180	Daniela Zyman <i>Worldmaking</i>
260	About the Artist
262	Authors' Biographies
264	Exhibition Colophon

19	Agnes Husslein-Arco <i>Kunst soll Emotion auslösen</i>
21	Francesca von Habsburg
25	Juan und Patricia Vergez
59	Mario Codognato <i>Spiegel</i> — <i>Kaltes Wasser,</i> <i>in deinem Rahmen gefroren</i>
67	Georg Lechner <i>Natur und Wissenschaft</i> — <i>Prinz Eugen von Savoyen</i> <i>als Sammler abseits der Kunst</i>
83	Mirjam Schaub <i>Barocker Purismus</i> — <i>Spiegel als elementare,</i> <i>optische Maschinen</i> <i>im Werk von Olafur Eliasson</i>
123	Paul Feigelfeld <i>Olafur Eliassons Gedächtnispalast</i> — <i>Übungen in der Erforschung</i> <i>des barocken Geistes</i>
145	Sandra Noeth <i>An Olafur Eliasson</i> — <i>Fünf Bewegungen</i> <i>des Adressierens</i>
163	Irmgard Emmelhainz <i>Materie in Spiralen und Falten</i> — <i>Experimente mit</i> <i>nichtmenschlicher Erfahrung</i>
181	Daniela Zyman <i>Welterzeugung</i>
261	Biografie des Künstlers
263	Autorenbiografien
265	Ausstellungsimpressum

Daniela Zyman

Worldmaking

Daniela Zyman

Welterzeugung

The Crystalline Swell

On entering the Winter Palace of Prince Eugene of Savoy, the visitor is immersed in a luxurious Baroque vestibule flooded in a watery deep blue and yellow light. There—where in former times the prince and his guests dismounted their carriages to ascend the majestic staircase lined with lively, brilliantly whitewashed statuary—Olafur Eliasson's anagogic installation *Die organische und kristalline Beschreibung* (The organic and crystalline description) fills the space with an undulating and eerily animating blue and yellow light. A powerful projector shines through a yellow and blue color filter onto a convex mirror that reflects the tinted light throughout the room. The light, seemingly set in motion by a wave effect device, swells and shifts in delicate strips and blazes of blue and yellow.

Created in 1996 for another Baroque setting—the Hall of Mirrors at the Herberstein Palace in Graz, Austria (later modernized in the new Rococo style)—*Die organische und kristalline Beschreibung* forms a prelude to the intricate course of *organic* and *crystalline* situations presented in the exhibition. Both terms, extrapolated from Gilles Deleuze's taxonomy of signs and images in his writings on cinema, serve as a conceptual entry to Eliasson's exhibition. Possibly the most captivating instances of the concepts are found in the contrasts between the folding and refolding of movement, space, and perception in the "real" setting of the sensational Baroque palace and the "crystalline" formations of reflection and fragmentation that Eliasson's works generate.

The watery blue and yellow ebbing and flowing light of the entryway brings the visitor into a space where the doubling of the exhibition's title, *Baroque Baroque*, is activated: once in the historically and architecturally overdetermined space of the Baroque palace itself and again in the baroqueism of Eliasson's artistic intervention. *Baroqueism*, a term borrowed from Jacques Lacan, is used here to describe how the Baroque's constructed, multiple, mosaic quality enables certain ambiguities and opacities. The visitor encounters *Baroque Baroque* through the complex mechanism of the eye, the body, and the brain that we refer to as "seeing," an oversimplification that begs for correction. In her essay in this volume, Irmgard Emmelhainz describes this self-unfolding moment most aptly: "Moreover, just like Baroque architecture, Eliasson's oeuvre is an operative function that destabilizes the visual field or transforms it into a physical reflection of which the subject becomes aware in the process of perceiving. In this sense his works are 'phenomenon producers,' a kind of stage set producing things in a more or less illusory way."¹

¹ Irmgard Emmelhainz, *Your Coiling Specks of Matter – Folding upon One Another: Experiments with Inhuman Experience*, 172.

Baroque versus Baroque

What notion of the Baroque is being deployed in *Baroque Baroque*? What sort of complexity requires a semantic doubling? Are we emphasizing what Gregg Lambert referred to as "the return of the Baroque in modern culture" in describing secular modernity and the rise of postmodernity as its descendants?² Or are we taking the pulse of and reviving ailing interpretations of the Baroque? Is the Winter Palace—described as "one of Vienna's most elaborate and important solutions to Baroque profane architecture"³—only the vibrant backdrop to a contemporary artist's engaging installations? I would suggest that the answer to the last three questions is no. This exhibition is foremost about forming knowledge and creating worlds, about reexamining the known through the framework of the unexpected, about discerning models and constructions, unearthing a symmetry, a lifeline, a relation where none had previously been seen.

31



32



Fig. 31
Dan Graham, *Performer / Audience / Mirror*, De Appel Arts Center, Amsterdam, 1977

Fig. 32
Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1–9)*, 1969



Kristalline Wogen

Betritt der Besucher den innenstädtischen Palast des Prinz Eugen von Savoyen, findet er sich in einem luxuriösen Barockvestibül wieder, das von hellblauen und gelben Lichtwogen durchströmt wird. Dort, wo einst der Prinz und seine Gäste ihren Kutschen entstiegen, um die majestätische, mit strahlend weißen und vom Gewicht gekrümmten Atlanten gesäumte Prunkstiege zu erklimmen, füllt nun Olafur Eliassons anagogische Installation *Die organische und kristalline Beschreibung* den schwellenden Raum. Das von einem leistungsfähigen HMI-Projektor ausgestrahlte Licht dringt durch einen gelb-blauen Farbfilter und wird so auf einen konvexen Spiegel geworfen, der das farbige Licht auf den Raumwänden verteilt. Eine Welleneffektmaschine setzt das Licht scheinbar in Bewegung, filigrane gelbe und blaue Farbstreifen bewegen sich fließend und lodernd durch den Raum.

Die organische und kristalline Beschreibung entstand ursprünglich 1996 für einen anderen barocken und später im Stil des Rokoko modernisierten Prunkraum – den Spiegelsaal des Palais Herberstein in Graz. Im Winterpalais bildet sie eine Ouvertüre zu einer delikaten Abfolge *organischer* und *kristalliner* Situationen. Beide Ausdrücke – organisch und kristallin – entlehnt Eliasson der Zeichen- und Bildtaxonomie in Gilles Deleuzes Schriften zum Kino. Sichtbar werden diese konzeptuellen Ansätze anhand der Kontraste zwischen den weichen Ausformungen von Bewegung, Raum und Wahrnehmung im „realen“ Barockpalais und den „kristallinen“ Spiegelungs- und Reflektionsformationen, die Eliassons Werk produziert.

Das wasserblau und gelb flutende und ebbende Licht im Eingangsbereich geleitet uns in einen Erfahrungsraum, in dem die Wortdoppelung des Ausstellungstitels *Baroque Baroque* augenfällig wird. Er bezieht sich zum Einen auf das historisch und architektonisch überbordende Barockpalais selbst, andererseits aber auch auf den *Barockismus* der künstlerischen Intervention Eliassons. Barockismus, hier Jacques Lacan zitierend, bezeichnet nicht nur den konstruierten, facettierten und mosaikhaften Charakter des Barock, sondern bestimmte ihm innewohnende Paradoxa und opake Verschaltungen. Schließlich erlebt der Besucher *Baroque Baroque* vermittelt durch Auge, Körper und Gehirn, und was wir herkömmlich „sehen“ nennen, also jene verflachende Vereinfachung komplizierter Mechanismen, die nach Präzisierung verlangt. Irmgard Emmelhainz beschreibt diesen sich selbst entfaltenden Moment des Sehens sehr treffend in ihrem Essay für diesen Katalog: „In Eliassons Werk wird, wie in der Architektur des Barocks, das Sichtfeld destabilisiert beziehungsweise in eine physikalische Spiegelung umgewandelt, derer sich das Subjekt im Wahrnehmungsprozess bewusst wird. In diesem Sinne sind seine Werke als ‚Erzeuger von Phänomenen‘ zu bezeichnen, als eine Art Bühnenbild, das Gegenstände auf mehr oder weniger illusionistische Weise zeigt.“¹

¹ Irmgard Emmelhainz, *Materie in Spiralen und Falten: Experimente mit nicht-menschlicher Erfahrung*, S. 175.

Barock Barock

Welcher Barockbegriff wird in Eliassons Ausstellung verhandelt? Wofür steht die semantische Doppelung des Ausstellungstitels? Geht es um das, was Gregg Lambert im Hinblick auf die säkulare Moderne und den folgenden Aufstieg der Postmoderne als „Rückkehr des Barock in der modernen Kultur“² bezeichnet? Oder wiederbeleben wir hier bloß ohnehin schale Begriffsbestimmungen des Barock? Ist das Winterpalais, das als „eine der aufwendigsten und bedeutendsten Lösungen der Profanarchitektur Wiens“ gilt,³ für Eliasson gar nur eine vibrierende Kulisse? Keineswegs. Eliasson wendet sich in der Ausstellung den Fragen der

- 2 Gregg Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture* (London: Continuum, 2004).
- 3 Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (Zürich: Verlag für Architektur, 1992), 106.

"I find it inspiring that the baroque exhibited such confidence in the fluidity of the boundaries between models of reality and, simply, reality. The presentation of my works at the Winter Palace is based on trust in the possibility of constructing reality according to our shared dreams and desires and faith in the idea that constructions and models are as real as anything," writes Eliasson.⁴ The Baroque (or *Baroque Baroque*) is understood not only as a historical epoch, an aesthetic, and a worldview but also as a mode of intellectual inquiry; it places the production of subjectivity within an economy of representation that is situated between aesthetics and politics, expression and science, struggle and consolidation. The expressivity of the Baroque, like that of Eliasson's work, could be interpreted as a strategy to articulate an understanding of "the world" as just one of many possible worlds, fluid, unstable, and evolving, in a process of constant reformulation; this creates a space for the production of "shared dreams and desires" and provides a vector into the future, into the as-yet-unrealized, the possible.

- 4 Olafur Eliasson, exhibition announcement on the artist's website, http://www.olafureliasson.net/?mc_cid=b236bbf259&mc_eid=5447457e09.

The Deceptive Power of Sight

Moving from the fluid space of *Die organische und kristalline Beschreibung* to the grand staircase of the Winter Palace, Eliasson's *Yellow corridor*, from 1997, bathes the space in monofrequency yellow light that reduces viewers' spectral range to yellow and black. The ceremonial red carpet that lines the stairs thus appears in a deep dark tone that oscillates between shades of black and a tinge of purple. On leaving the staircase and entering the prince's Great Hall (today the museum's shop), viewers pass from the yellow atmosphere to normal gallery lighting conditions, which causes them to momentarily perceive a bluish afterimage on their retinas. The effect of overstimulation, this afterimage instantly proves "unblinking, static" definitions of sight wrong. In his seminal essay "Scopic Regimes of Modernity," Martin Jay exposes the problems established by the dominant scopic regime, modeled on retinal images, which he characterizes as "Cartesian perspectivalism" and defines as a "geometricalized, rationalized, essentially intellectual concept of space."⁵ In this model, sight is assumed to be monocular, static, unblinking, saccadic, and disembodied. In the Cartesian world we all see the same things, as sight is a universal that transcends quality and capacity. Jay considers the Baroque's explosive visual power to be an alternative model of scopism, which derationalizes the hegemonic visual style through its ecstatic surplus of images. He writes: "baroque visual experience has a strongly tactile or haptic quality, which prevents it from turning into the absolute ocularcentrism of its Cartesian perspectivalist rival."⁶

- 5 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1998), 4, 13.
- 6 Ibid., 17.

A prolific debate on the deceptive power of vision emerged in the Baroque period, prompted by the optical and scientific (re)discoveries of the period, such as the radiation of light, the telescope, the microscope, and the solving of the problem of the representation of three-dimensional perspective on a two-dimensional surface, as well as by the era's fascination with the visionary and phantasmagoric, with the *spiritus vitalis*. Of interest in this context is the way in which Baroque thinkers were "forced," as Stuart Clark argues in *Vanities of the Eye*, "almost, by a concurrence of visual instabilities ... systematically to consider the idea that visual experience had a cultural (that is, semiotic) foundation, not a natural one."⁷ This breakthrough not only generated a vast

Wissensproduktion und Welterzeugung zu, dem Überprüfen des Bekannten durch das Unerwartete, dem Erkennen von Modellen und Wirklichkeitskonstruktionen, dem Aufspüren einer Symmetrie oder einer gemeinsamen Lebensader, dort wo diese nicht augenscheinlich bestanden haben.

- 2 Gregg Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London 2004.
- 3 Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich 1992, S. 106.

Der Künstler scheidet: „Für mich ist inspirierend, dass sich der Barock durch eine so große Offenheit auszeichnet – für fließende Übergänge zwischen Realitätsmodellen und der Realität an sich. Die Präsentation meiner Arbeiten im Winterpalais entstand aus der Überzeugung heraus, dass es möglich ist, Realität zu konstruieren; gestaltet nach unseren Träumen und Visionen und getragen von der Vorstellung, dass Konstrukte und Modelle genauso real sind wie alles andere.“⁴ Im Rahmen von *Baroque Baroque* begreift Eliasson den Barock also nicht nur als kunsthistorische Epoche, als Ästhetik und Weltanschauung, sondern auch als eine Art zu denken und als Erkenntnismodell. Der Barock stellt die Produktion von Subjektivität in den Rahmen einer Repräsentationsökonomie, die zwischen Ästhetik und Politik, zwischen Ausdruck und Wissenschaft, zwischen Vorwärtsdrängen und Konsolidierung steht. Die Ausdruckskraft des Barock könnte – wie die der Kunst Eliassons – als Strategie gedeutet werden, ein Verständnis „der Welt“ als eine von möglichen Welten zu artikulieren, die fließend, instabil, wandelbar ist und permanent neu formuliert wird. Damit ermöglicht er die Herstellung von „gemeinsamen Träumen und Visionen“ und weist voraus in die Zukunft, auf das Noch-nicht-da-Seiende, auf das Mögliche.

- 4 Olafur Eliasson, Ausstellungsankündigung auf der Website des Künstlers, http://www.olafureliasson.net/?mc_cid=b236bbf259&mc_eid=5447457e09.

Die trügerische Macht des Sehens

Beim Verlassen des von *Die organische und kristalline Beschreibung* sanft durchfluteten Entrees bewegt sich der Besucher auf die Prunkstiege des Winterpalais zu, wo Eliassons *Yellow corridor* (1997) den Raum in monofrequen-tem Gelblicht badet, das den Spektralbereich des Lichts auf Gelb und Schwarz reduziert. Der auf den Stiegenlauf aufliegende rote Ehrentepich erscheint daher in schwärzlicher Farbe, zwischen anthrazit und violett oszillierend. Von dieser prachtvollen barocken Raumschöpfung kommend, erreicht der Besucher den ehemaligen Großen Saal des Prinzen (heute zum Museumsshop mutiert) und schreitet aus dem gelben Monochrom in den herkömmlich beleuchteten Ausstellungsraum, weswegen umgehend bläuliche Nachbilder auf seiner Retina erscheinen. Als Nachwirkung zu starker luminöser Stimulation widerlegen diese Nachbilder sofort jede „ungebrochen statische“ Auffassung des Sehens. In einem viel zitierten Essay legt Martin Jay die Probleme dar, die sich aus dieser herrschenden, auf Retinabildern beruhenden Sehtheorie ergeben, welche er als „kartesischen Perspektivismus“ kritisiert. Dieser fuße auf einem „geometrisierten und intellektuell rationalisierten Raumkonzept“,⁵ der zu einem Sehbegriff führe, das monokular, statisch, starr, sakkadisch (von einem Fokus zum nächsten springend anstatt schwenkend) und körperlos sei. In der kartesischen Welt sähen alle Menschen dasselbe, da das Sehen als so allgemein verstanden würde, dass es jenseits aller Qualitäten und alles Könnens funktioniere. Für Jay ist die explosive retinale Kraft des Barock, die durch ihre ekstatische Bilderflut das hegemoniale Blickregime ad absurdum führe, ein Alternativmodell zu diesem „Skopismus“. Er schreibt: „Das barocke Seherlebnis hat eine stark taktile oder haptische Komponente, weswegen es nicht zu jener Augenzen-triertheit führen kann wie sein kartesischer Konkurrent“.⁶

- 5 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," in *Vision and Visuality*, Hal Foster (Hg.), Seattle 1998, S. 4, 13.
- 6 Ebd., S. 17.

body of research and writing on optics and vision but also created a discourse on “visuality,” an apparatus of knowledge that started to define a certain kind of self-reflexivity and criticality.

7 Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 6.

Doubling Paradox

Given the importance of new scopic regimes in the Baroque, it is no surprise that numerous savants, researchers, and collectors of the time were (like Eliasson today) enthusiastically invested in optical research and in the creation and acquisition of optical devices. Some of the major philosophical innovators of the seventeenth century, among them René Descartes and Thomas Hobbes, as well as a great many lesser-known figures, devoted “the largest measure of attention” in their intellectual production to the fields of optics and cognition theory and specifically “involved the first use of light and vision as major themes in the exposition of the new mechanics of perception.”⁸ In *Optical Media*, the German media theorist Friedrich Kittler discusses the ways in which media and media technology extend human capacity, affecting the way we see, think, remember, dream, and hallucinate.⁹ All of these faculties are conditioned by technologies of representation.

8 Ibid., 333.

9 See Friedrich A. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, trans. Anthony Enns (Malden, MA: Polity, 2010).

Devices like the telescope, microscope, magic lantern, mirror, and Prince Eugene’s legendary orrery, a mechanical model of the solar system, provided enhanced perspectives and new representations of the world. They also produced the kind of excess, exuberance, and paradox that allowed to better utilize and engage a multiplicity of senses and faculties. Baroque palaces such as Prince Eugene’s aristocratic residences were exuberantly clad with the most precious Venetian or French mirrors, which endlessly reflected and complicated vision and sight. The mirror, which encourages speculation and (self-)reflection, became an emblem of a visual and epistemological crisis that led to extensive intellectual production on paradoxes. As Clark writes, paradox stands here for “the intrusion into ordinary visual experiences of features that cut completely across normal cognitive expectations and, potentially at least, subvert them — ambiguity (even duplicity) of image and meaning, indeterminacy of appearances, irresolution between certainty and uncertainty, the indistinguishableness of convincing truth and revealed fiction, both of which are asserted simultaneously.”¹⁰ Illusion and paradox are thus closely related, not only because they provide opportunities to reflect on the act of perception itself but also because, *paradoxically*, the virtual at times enhances and becomes more intriguing than the reality that it reproduces or displaces.

10 Clark, *Vanities of the Eye*, 107.

Eliasson’s intervention within the Winter Palace’s enfilade of rooms along Himmelfortgasse comprises a single uninterrupted mirror, sixty-five meters long, which produces a conspicuous multiplication of appearances that playfully unsettle the viewer. Made of a thin reflective foil, the work hovers ten centimeters above the parquet floor and passes through the aligned doorways, creating a backdrop of sorts to the exhibition. Though not a declared work of art, it nonetheless occupies center stage. It requires the viewer to address the artworks twice — once in the physical space of the exhibition and once in the artifice of the mirror.

The mirror, in its full expanse, triggers a sort of *motoric intelligence* in viewers, stimulated ad infinitum in spaces of reflection. As visitors walk along the mirror toward the Hall

In der Barockzeit entwickelte sich dementsprechend eine ertragreiche Debatte über die trügerische Macht des Sehens. Sie wurde von den optischen und anderen wissenschaftlichen (Wieder-)Entdeckungen angestoßen, etwa von den Brechungsgesetzen der Lichtstrahlung, dem Teleskop, dem Mikroskop oder der Lösung des Problems der zentralperspektivischen Darstellung, aber auch angetrieben vom gleichzeitigen Aufblühen des Okkulten und Fantastischen, dem „spiritus vitalis“. In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass, wie Stuart Clark in *Vanities of the Eye* schreibt, barocke Denker geradezu gezwungen waren „durch die beinahe Zeitgleichheit, mit der das Sehen von mehreren Seiten in Zweifel gezogen wurde, systematisch darüber nachzudenken, ob das Seherlebnis auf einem kulturellen (und damit semiotischen) oder auf eine natürlichen Fundament stehe“.⁷ Dieser Durchbruch führte nicht nur zu zahlreichen wissenschaftlichen Erkenntnissen zu Optik und Sehen, sondern auch zu einem reifen Diskurs über die „Visualität“, einem Wissensfundus also, der eine gewissen Selbstreflexivität und kritische Haltung in Gang setzte.

7 Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. Oxford/New York 2007, S. 6.

Das verdoppelte Paradox

Angesichts der Wichtigkeit des neuen Blickregimes im Barock überrascht es kaum, dass sich damals zahlreiche Gelehrte, Forscher und Sammler (wie Eliasson heute) begeistert der Wissenschaft der Optik sowie dem Bau und dem Erwerb optischer Instrumente widmeten. Einige der großen Neuerer der Philosophie des 17. Jahrhunderts, darunter Descartes und Hobbes, aber auch viele weniger bekannte Figuren verwendeten „das größte Maß an Aufmerksamkeit“ auf das Feld der Optik und der Kognitionstheorie. Insbesondere „nutzten sie erstmals Licht und Sehen als Hauptthemen in ihrer Darlegung der neuen Mechanik der Wahrnehmung“.⁸ Im Buch *Optische Medien* diskutiert der deutsche Medientheoretiker Friedrich Kittler, wie Medien und Medientechniken die menschlichen Fähigkeiten erweitern und damit unser Sehen, unser Denken, unser Erinnern, unser Träumen und sogar unsere Fantasie verändern und in welchem Maß all diese Kapazitäten von Darstellungstechniken durchdrungen sind.⁹

8 Ebd., S. 333.

9 Friedrich A. Kittler, *Optische Medien*. Berlin 2002.

Gerätschaften wie das Teleskop, das Mikroskop, die Laterna Magica, der Spiegel oder Prinz Eugens legendäre Planetenmaschine boten erweiterte Perspektiven und damit völlig neue Darstellungen der Welt. Zudem stellten sie Überschuss und Überfluss her und jene Paradoxien, die ermöglichen, Sinne und Fähigkeiten zu entfalten. Barockpaläste wie dieses des edlen Feldherren erstrahlten vor wertvollen venezianischen und französischen Spiegeln, die den Blick unendlich oft reflektierten und damit komplizierten. Der Spiegel wurde als lebhafter Befruer von (Selbst-)Reflexion und Spekulation zum Sinnbild einer visuellen und epistemologischen Krise, die einem neuen Denken über Paradoxa Anlass gab. So schreibt Clark, dass das Paradox dafür steht, dass das Seherlebnis durch Merkmale gestört wird, „die unsere kognitiven Erwartungen gänzlich durchkreuzen und – wenigstens potentiell – unterminieren; es sind dies Merkmale wie die Ambiguität (oder sogar Verdoppelung) von Bild und Bedeutung, die Unbestimmtheit der Wahrnehmungssphänomene, die Ambivalenz von Sicherem und Unsicherem, die Ununterscheidbarkeit von überzeugender Wahrheit und enthülltem Schein, die beide gleich gültig wirken.“¹⁰ Illusion und Paradox hängen also eng zusammen, und zwar nicht nur, weil beide Möglichkeiten bieten über den Akt der Wahrnehmung selbst nachzudenken, sondern auch, weil das Virtuelle bisweilen *paradoxiert* die Realität, die es reproduziert oder ersetzt, aufwertet und wirkungsmächtiger erscheinen lässt.

of Battle Paintings, they perceive, from the side, a half-circle made of brass that emerges from the reflective partition. When glimpsed in the mirror, the reflected half-circle completes the visual form to produce a full ring, causing viewers to catch themselves in the act of observation. *Wishes versus wonders* (2015) thus stages an encounter between reality and artifice, between the completion and fracturing of vision, perpetuating visual lines of potentiality. Eliasson has not only provided an opportunity for contemplation in this flamboyant setting but has outdone the logic of duplication by turning our gazes back on ourselves.

Enabling Affordances

In Eliasson's extensive oeuvre one of the earliest of the optical devices dedicated to "seeing differently" is *Kaleidoscope* (2001), which consists of six tapering mirrored panels that form a hexagonal kaleidoscope hung from the ceiling of the Sala Terrena. Looking through this kaleidoscope from either end, visitors see one another and the space itself multiplied through numerous reflections. Other optical devices in the exhibition, such as *Seu planeta compartilhado* (Your shared planet, 2011), respectively presented in the Green Salon, as well as installations such as *New Berlin Sphere* (2009) in the Antechambre, *Your welcome reflected* (2003) in the Dining Room, and *Your uncertain shadow (colour)* (2010) in the Conference Room have similar functions: they complicate and recompose acts of perceiving and being in space through a visual aid, a prosthetic apparatus that allows us to become, for a while, enhanced humans. Seeing the world through the kaleidoscopes remind us of the mosaic, compounded vision of a housefly (*Musca domestica*), for instance, which affords it the reception of visual information from several angles and points simultaneously.

A concept borrowed from the psychologist James J. Gibson might serve us in our peripatetic speculations. Gibson introduced the term *affordances* in his 1977 article "The Theory of Affordances" and explored it more fully in his book *The Ecological Approach to Visual Perception*.¹¹ He defined *affordances* as the "action possibilities" latent in an environment in relation to particular agents (and therefore dependent on their capabilities). Affordance transcends the dichotomy between the subjective and the objective, being both a fact of the world and a form of behavior and thus pointing in both directions simultaneously: to the object and to the agent. According to Gibson, attention is generated not only through practice and action but also through the intermediary of such perceptual aids as stories, models, objects, and images. These do not represent knowledge per se but rather assist in the process of acquiring knowledge, in that they save and store certain kinds of information. One is thus engaged in the world by creating a sense of belonging, making one's own world by being in the world.

¹¹ See James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), esp. chap. 8.

With the use of motion, projections, shadows, and reflections, Eliasson renders visible the elliptical relationship between perception and knowledge while anchoring agency in the moving body and the perceptive mind by employing what could be read as affordances. Like Baroque architecture and theater, his artworks demand corporeal participation and mental engagement on the part of the viewer. They fragment, invert, and reflect the viewers' images in space to involve them in a fuller spectrum of perception. The works are structures made to carry or afford experiences for their viewers. In *Your uncertain shadow (colour)*, visitors walk across a field of light cast by five colored spotlights positioned side by side on the floor. The viewers' moving shadows are projected onto a white wall, where they are magnified into a fanning array of five differently colored silhouettes as their bodies block the lights that are projected

Entlang der Himmelfortgasse durchläuft ein 65 Meter langer, ununterbrochener Spiegel aus dünner Folie die gesamte Enfilade der Beletage, eine Intervention Eliassons, die der demonstrativen Mehrfachspiegelungen dient und das Publikum zu einem verstörenden Spiel anregt. Die zehn Zentimeter über dem Parkettboden schwebende Spiegelwand zieht sich präzise durch die Flucht an Türen, wodurch sie eine Art Hintergrund der Ausstellung bildet. Obwohl nicht als Kunstwerk *sui generis* deklariert, steht sie nichtsdestotrotz im Mittelpunkt der Wahrnehmung, muss der Betrachter doch alle Werke doppelt betrachten, einmal im realen Raum und einmal als Spiegelbild.

Die in der vollen Länge des Spiegels *ad infinitum* reflektierte Raumflucht spricht zudem die *motorische Intelligenz* des wandelnden Betrachters an. Ihr folgend erreicht der affizierte Museumsbesucher schließlich den Schlachtenbildersaal, wo ihm – im Augenwinkel – ein metallener Halbkreis gewahrt wird, dessen Abbild von der spiegelnden Trennwand zurückgeworfen wird. Im Spiegel betrachtet wird dieser Halbkreis zur Form eines vollen Messingrings, wodurch der Zuseher seiner selbst als Wahrnehmender bewusst wird. Durch die Erweiterung der Sehmöglichkeiten inszeniert *Wishes versus wonders* (2015) mit anderen Worten die Wechselwirkung von Realität und ihrem Ebenbild, von Wahrnehmungsganzen und Wahrnehmungsteil. In dem extravaganten Setting Eliassons wird die Logik der Verdoppelung nicht nur kontempliert, sondern sinnbildlich überwunden, indem wir unseren Blick auf uns zurücklenken lassen.

Die Erzeugung von Affordanzen

Eines der ersten optischen Geräte in Eliassons breitem Œuvre an Sehmaschinen, die dem „anders Sehen“ gelten, ist das *Kaleidoscope* (2001). Es besteht aus sechs sich verjüngenden, verspiegelten Platten, die ein sechseckiges, von der Decke der Sala Terrena hängendes Kaleidoskop ergeben. Blicken zwei Besucher auf je einer Seite durch das hexagonale Gerät, sehen sie ihr Gegenüber beziehungsweise den angrenzenden Raum in zahlreiche Teilspiegelbilder zerlegt. Auch andere optische Versuchsanordnungen in der Ausstellung – *Seu planeta compartilhado* (Your shared planet, 2011) im Grünen Salon sowie die Installationen *New Berlin Sphere* (2009) im Antichambre, *Your welcome reflected* (2003) im Tafelzimmer und *Your uncertain shadow (colour)* (2010) im Konferenzzimmer des Prinzen präsentiert – dienen demselben Zweck, nämlich räumliche Wahrnehmungen und Eindrücke zu zerlegen und neu zusammenzusetzen. Es handelt sich also um prothetische Maschinen, die unsere Fähigkeiten – wenigstens für eine Zeit lang – erweitern. Es ist, als erlebten wir die Welt kurz wie durch das Facettenauge eine Stubenfliege, der *musca domestica*. Ihr Wahrnehmungsapparat beinhaltet Affordanzen, die visuelle Information aus vielen Blickwinkeln summieren.

Das Konzept der *Affordanzen* des Psychologen James J. Gibson steht unseren peripatetischen Spekulationen hier sehr zu Diensten. Gibson führte den Begriff 1977 in seinem Aufsatz „The Theory of Affordances“ ein und präziserte ihn später in dem Buch *The Ecological Approach to Visual Perception*.¹¹ Affordanzen sind als „Handlungsmöglichkeiten“ definiert, die die Umwelt dem Handelnden abhängig von dessen Fähigkeiten latent bietet. Die Affordanz steht also zwischen der Dichotomie zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, weil sie ein Tatsache in der Welt und zugleich eine psychische Bedingung darstellt. Sie hängt von Umwelt und Handelndem zugleich ab. Nach Gibson beruht die Aufmerksamkeit indessen nicht nur auf Übung und Handlung, sondern auch auf Wahrnehmungshilfen wie Geschichten, Modellen, Objekten und Bildern. Diese repräsentieren kein Wissen an sich, sondern unterstützen

from multiple angles. The potential of the spotlights to generate these colorful images depends on the visitors' engagement, which creates "action possibilities": the shadow images are instantaneous, ephemeral imprints of the viewers' own doings. Here the subjective experience of occupying center stage in the work of art is directly invoked by an objective phenomenon, in the form of a fleeting image of the moving body.

What Is the Underground of Art?

In this world of contraptions and models, of images made to reflect us, involve us, and reciprocate our actions and gestures, Eliasson, an advocate of ecological thinking, engages with the *affordances* of "natural things." Wind, waves, ice, horizons, reflections, shadows, and many other natural phenomena are the focus of his installations and the subjects of his photographic studies. These objects and phenomena invite viewers to participate in a process of entering into relation with the natural and measuring themselves not against it but *with* it. The installations and settings invite viewers into a shared space of confidence and possibility, ultimately foregrounding their own presence in the face of the artwork. These environments—such as the shifting color line of *Your black horizon* (2005), which simulates circadian light conditions on the island of Lopud in Croatia—assist us not only in seeing what we have unlearned to perceive but also in feeling that we are at the tail end of a cumulative memory of perceptions and of a slow progression of thermal, geologic, atmospheric, and astronomical events and activities.

According to the media theorist Jussi Parikka, our relationship with the earth and the elements is mediated by the technologies and techniques of visualization, mapping, simulation, and so forth: "it is through and in media that we grasp earth as an object for cognitive, practical, and affective relations."¹² The mapping of the earth's resources as developed in the Baroque period had a primarily political and economic function. In the late seventeenth and eighteenth centuries, according to Amy Catania Kulper, "the earth acquired a new perceptual depth, facilitating the conceptualization of the natural as immanent history, and of the earth's materials as resources that could be extracted just like archeological artifacts."¹³

¹² Jussi Parikka, *A Geology of Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 12.

¹³ Amy Catania Kulper, "Architecture's Lapidarium: On the Lives of Geological Specimens," in *Architecture in the Anthropocene: Encounters among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, ed. Etienne Turpin (Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2013), <http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/12527215.0001.001>.

But what aesthetic regime comes to bear when nature is no longer understood purely as a resource for human exploitation or a subject of human contemplation? To what aesthetics do geologic formations, the landscape of ice melting, or, for instance, the various wavelengths of radiation that form the electromagnetic field belong? This provokes Latourian questions: What are the aesthetics of matters of fact? In what sort of social and aesthetic assemblage do we produce something that relates to our usual assumptions concerning knowledge, specifically scientific knowledge? As Parikka asks, "What is the earth, the ground, the underground of our aesthetics, our perception, our sensation; and the sensibility of the nonhuman subject?"¹⁴

¹⁴ Parikka, *Geology of Media*, 72.

Christine Buci-Glucksmann has eloquently summarized the rhetorical qualities of what she calls Baroque reason, speaking out against the disparagement of Baroque worldmaking:

"Baroque Reason": the term may appear provocative, so greatly has the explaining [*rendre raison*] of reason obliterated the *plurality* of classical reasons and obscured the

vielmehr den Wissenserwerb, indem sie bestimmte Informationen speichern. Der Handelnde erzeugt aktiv seine Welt, indem er sich sinnvoll in sie einfügt und er sein Dasein in der Welt entfaltet.

¹¹ Siehe James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979, im besonderen Kapitel 8.

Mithilfe von Bewegung, Projektionen, Schatten und Spiegelungen macht Eliasson die elliptische Beziehung zwischen Wahrnehmung und Wissen sichtbar. Zugleich verankert er das Verhalten des Besuchers in seinem aktiven Körper und in seinem *wahrnehmungstriggertem* Geist, indem er, wie man sagen könnte, Affordanzen anbietet. Wie die barocke Baukunst oder das barocke Theater verlangt seine Kunst nach körperlicher Beteiligung und bewusstem Engagement. Seine Installationen brechen, verkehren und spiegeln den räumlichen Blick des Publikums, um ihm ein größeres Wahrnehmungsspektrum und neue Erlebnisse zu erschließen. So passieren Besucher bei *Your uncertain shadow (colour)* ein Lichtfeld, in dem sie von fünf Farbleuchten beleuchtet werden, die dicht auf dem Boden aneinandergereiht sind. Ihre bewegten Schatten werden auf eine Leinwand geworfen, wo sie als fünf vergrößerte Silhouetten aufgefächert erscheinen, da ihre Körper das aus unterschiedlichen Winkeln eintreffende Licht selektiv abschirmen. Dass die Leuchten diese bunten Schattenspiele erzeugen können, hängt also auch vom Engagement des Publikums ab, das seine „Handlungsmöglichkeiten“ realisieren muss: Die Schattenbilder sind lediglich spontane, vorbeiflickernde Spuren seines Handelns. Das subjektive Gefühl, selbst im Zentrum eines Kunstwerks zu stehen, wird hier von einem objektiven Phänomen hervorgerufen, und zwar in Form eines flüchtigen Bilds des bewegten Körpers.

Was ist der Untergrund der Kunst?

In diesem Ausstellungssetting der Versuchsanordnungen, der Modelle und Gegenbilder, die konzipiert sind um uns darzustellen, zu beeinflussen, um unsere Handlungen und Gesten zu erwidern, konfrontiert uns Eliasson, als Fürsprecher des ökologischen Denkens mit den *Affordanzen* „natürlicher Dinge“. Wind, Wellen, Eis, Horizonte, Spiegelungen, Schatten und viele Naturphänomene mehr stehen im Mittelpunkt seiner Installationen oder dienen als Themen seiner fotografischen Studien. Diese Objekte und Phänomene laden zu einem Prozess der Vermessung und Auseinandersetzung nicht gegen, sondern *mit* der Natur. Eliassons Installationen sind Räume des gegenseitigen Vertrauens und der neu zu nützenden Möglichkeiten, tritt der Betrachter selbst letztlich vor das Kunstwerk in den Vordergrund. Environments wie die sich verändernde Farblinie von *Your black horizon* (2005), die die zirkadianen Lichtbedingungen auf der kroatischen Insel Lopud simuliert, helfen uns nicht nur zu sehen, was wir zu erkennen verlernt haben, sondern auch uns ein Gefühl dafür zu vermitteln, dass wir uns in ein kollektives Wahrnehmungsgedächtnis und in eine langsamen Abfolge thermischer, geologischer, atmosphärischer und astronomischer Ereignisse und Prozesse einschreiben.

Der Medientheoretiker Jussi Parikka beschreibt die Art und Weise, wie unsere Beziehung zur Erde und ihren Elementen immer durch Visualisierungs-, Kartierungs- und Simulationstechniken vermittelt ist: „erst durch und in Medien begreifen wir die Erde als Objekt für kognitive, praktische und affektive Beziehungen“.¹² Die Kartographie der Bodenschätze, wie sie in der Barockzeit entwickelt wurde, hatte in erster Linie einen politischen und wirtschaftlichen Zweck. Im späten 17. Jahrhundert und im 18. Jahrhundert „erhielt die Erde“, laut Amy Catania Kulper, „eine neue Tiefenschärfe, die das Verstehen des Natürlichen als immanente Geschichte und der Bodenschätze als Ressourcen, die man wie archäologische Funde bergen konnte, nahelegte“.¹³

baroque as a paradigm of thought and writing which overflows conventional models of identity, essence and substantiality. For those who identify reason with its "long chains," Cartesian or other, it seems impossible that a *ratio* should be stylistic and rhetorical, that it should be permanently at grips with its theatricization and dramatization, that it should act itself out in "bodies." But in the baroque, the reason of the unconscious and the reason of utopia present themselves to be interpreted.¹⁵

Eliasson's vibrant installations in the aristocratic architectural setting of Prince Eugene's opulent Winter Palace remind us of how disruptive forms of expression can fracture dominant orders of systems of vision, thinking, and embodiment. They encourage us to pose new questions, to engage in radical worldmaking.

¹⁵ Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (London: Sage, 1994), 139.

¹² Jussi Parikka, *A Geology of Media*. Minneapolis 2015, S. 12.
¹³ Ebd., S. 44.

Doch welches ästhetische Regime tritt zutage, wenn die Natur nicht mehr als von Menschen verwertbare Ressource oder Objekt der Kontemplation betrachtet wird? Zu welcher Ästhetik gehören geologische Formationen, schmelzende Eislandschaften oder die Wellenlängen elektromagnetischer Strahlung? Hier knüpfen sich Fragen Bruno Latours an: Was ist die Ästhetik von Tatsachen? Welche gesellschaftliche und ästhetische Textur ermöglicht die Produktion von etwas, das unsere gewohnten Annahmen über das Wissen, insbesondere das wissenschaftliche Wissen einbezieht? „Was ist die Erde, der Boden, was der Untergrund unserer Ästhetik, unserer Wahrnehmung, unserer Empfindungen – und des Empfindungsvermögens nichtmenschlicher Organismen?“¹⁴

¹⁴ Ebd., S. 72.

Christine Buci-Glucksmann hat die rhetorischen Merkmale dessen, was sie *Baroque Reason*, barocke Vernunft, nennt, eloquent auf den Punkt gebracht. Gegen die Verunglimpfung der barocken Welterzeugung schrieb sie:

„Barocke Vernunft': der Ausdruck mag provokant erscheinen, so sehr hat das Rationalisieren der Ratio die Vielfalt der klassischen Vernunft schon zerstört und damit den Blick auf den Barock als Denk- und Schreibparadigma, das die konventionellen Vorstellungen von Identität, Essenz und Substanz überschreitet, verstellt. Jenen, für die Vernunft nichts als eine ‚lange Kette' ist, ob kartesisch oder nicht, erscheint es unmöglich, dass eine Ratio Stil und Rhetorik haben kann, dass sie sich permanent mit ihrer Theatralisierung und Dramatisierung auseinandersetzen soll, dass sie in ‚Körpern' ausagiert wird. Doch im Barock zeigt sich die Vernunft des Unbewussten und die Vernunft von Utopie als interpretierbar.“¹⁵

Eliassons dynamische Installationen im aristokratischen Rahmen des opulenten Winterpalais' von Prinz Eugen erinnern uns daran, dass Kunst die herrschenden Blick-, Denk- und Körperregime brechen kann. Sie ermutigen uns, neue Fragen zu stellen und uns selbst an radikalen Welterzeugungen zu beteiligen.

¹⁵ Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London 1994, S. 139.





