

Ellen Harvey. Landschaft als Medium

Landschaft ist keine Kunstgattung, sondern ein Medium.
— W.J.T. Mitchell¹

Die Frage ist nicht, was wir betrachten, sondern was wir sehen.
— Henry David Thoreau²



Abb. 1: Nicolas Poussin, *Diogène jetant son écuelle* (Landschaft mit Diogenes), 1648, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 7308

Fig. 1: Nicolas Poussin, *Diogène jetant son écuelle* (Landscape with Diogenes), 1648, oil on canvas, Paris, Musée du Louvre, Inv. No. 7308

¹ W.J.T. Mitchell, „Imperial Landscape“, in: *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell, Hg., Chicago/London, 2002, S. 5.

² Henry David Thoreau, *Journal II: 1850 – September 15, 1851*, Kapitel VII., August 1851, Eintrag vom 5. August 1851, S. 373; zit. nach <https://www.walden.org/work/journal-ii-1850-september-15-1851/> (23.4.2021).

³ Vgl. Ethel Seno, Hg., *Trespass: Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln, 2015, S. 188, 194–195, 307.

⁴ Vgl. Ellen Harvey im Interview mit Nav Haq, „Crushed by Too Much Love“, in: *Ellen Harvey. The Unloved*, Ausst.-Kat., Brügge: Groeningemuseum; Veurne, 2014, S. 25–26; Ana Finel Honigman, „Good Artist / Bad Artist: An Interview with Ellen Harvey“, in: *Art Journal*, Bd. 64, Nr. 3 (Herbst 2005): S. 102–118, hier v. a. S. 105, 109.

⁵ Der dem Graffiti-Jargon entstammende Begriff des „tag“ bedeutet Markierung oder Etikett und ist das Markenzeichen einer Graffiti-Künstlerin / eines Graffiti-Künstlers.

⁶ William Gilpin, *An Essay on Prints*, London, Erstausgabe 1765, 5th Edition, 1802, S. XII; William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain, Particularly the High-Lands of Scotland*, Cambridge, 2014; William Gilpin, „Essay I: on Picturesque Beauty“, in: ders., *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, London, 1792; Ann Arbor, 2011, <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext> (6.3.2021).

⁷ „The Accident in the Mirror. Ellen Harvey in conversation with Adam Budak“, in: *ELLEN HARVEY. Museum of Failure*, New York, 2015, S. 300. Über die Geschichte von Graffiti, Street Art und künstlerischem Vandalismus als politischem Statement, Konsumkritik und vielem mehr siehe u. a.: Seno 2015 (wie Anm. 3).

⁸ Unter ihnen etwa Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin und Claude Lorrain. Vgl. Ellen Harvey, *New York Beautification Project*, New York, 2005, S. 70.

Eigentlich interessierte sich Ellen Harvey nie besonders für Landschaftsmalerei. Der Fokus ihres Schaffens liegt auf der Hinterfragung der Funktion von Kunst im Allgemeinen: warum uns Kunst überhaupt beschäftigt – oder auch nicht – und welche Rolle sie in unserer Gesellschaft spielt. Dies war auch der Ausgangspunkt für das *New York Beautification Project* (1999–2001, Abb. S. 116–123). Die Idee zu ihrer „grünen Guerilla-Aktion“³ entstand ursprünglich aus dem eintägigen Kunstevent *Parking*, zu dem Harvey 1999 gemeinsam mit anderen Künstler_innen von der New Yorker Kuratorin Laurie De Chiara eingeladen worden war. Im Rahmen von *Parking* wurden Interventionen im neu renovierten und revitalisierten Highbridge Park am New Yorker East River realisiert. Harveys eigentlicher Beitrag war die Verschönerung der verwitterten Laternenmasten des Parks mit Goldfarbe. Spontan entschied sie sich dafür, zusätzlich ein vorhandenes Graffiti auf einem der Brückenpfeiler mit einer Miniaturlandschaft nach Nicolas Poussins *Landschaft mit Diogenes* (1648, Abb. 1) zu übermalen. Die Möglichkeit, mit Passant_innen ins Gespräch zu kommen und über ihre Arbeit und ihre Fragen zur Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum zu sprechen, bewogen Harvey, das Projekt weiterzuführen. Dafür definierte sie die folgenden Regeln: ohne Genehmigung oder Auftrag ausschließlich auf bereits existierenden Graffiti im Großraum New York zu malen. Im Zentrum standen Überlegungen wie: Welche Formen von Kunst im öffentlichen Raum werden auch als Kunst wahrgenommen? Warum ist Graffiti illegal und wird mitunter als Bedrohung wahrgenommen? Was unterscheidet ein Graffiti von einem illegal gemalten Landschaftsbild, und was geschieht, wenn man die Parameter von Kunstschaffen im öffentlichen Raum verändert?⁴ Ovale, pittoresk gemalte Landschaftsminiaturen wurden zu Harveys persönlichen „tags“⁵. Eine ihrer Inspirationsquellen für diese Motivwahl war der *Essay on Prints* (1768) des englischen Künstlers und Schriftstellers William Gilpin, in dem der Begriff des Pittoresken in den ästhetischen Diskurs eingeführt worden war⁶ (Abb. S. 82). Die kleinen ovalen, pittoresk gemalten Landschaften empfand sie einerseits als perfektes ästhetisches Gegenteil zu den üblichen Graffiti-tags, andererseits als ideales Äquivalent ihres „uncoolen‘ weißen, weiblichen Selbst“⁷.

Darüber hinaus stellte Harvey sich Fragen nach der Erwartungshaltung der Rezipient_innen an ein Landschaftsgemälde und nach der Rolle und Funktion von Natur- und Landschaftsgestaltung bei urbanen Verschönerungsprojekten. Basierend auf den unterschiedlichsten Landschaftsgemälden berühmter und weniger bekannter europäischer Maler⁸ oder auch auf eigenen Landschaftsentwürfen, akzentuierten die Pastiches der Künstlerin Hauswände, Müllcontainer, Autokarosserien oder Brücken-

pfeiler. Harvey war sich der Vergänglichkeit ihrer Werke bewusst, daher wurde jeder „tag“ fotografisch dokumentiert. Die Reaktionen auf ihre Arbeit reichten von Erstaunen, Neugier und Freude über die Verschönerungsmaßnahme bis hin zu einer drohenden Verhaftung aufgrund von Vandalismus. Letzteres blieb jedoch die Ausnahme und unterstrich das Privileg, als junge weiße Frau etwas machen zu können, wofür etwa männliche Artists of Color sofort verhaftet worden wären. Interessierte Passant_innen führten spontan Bekannte zu den Gemälden oder gaben Harvey Tipps für eine erfolgreiche Karriere als Graffitikünstlerin.⁹

Pittoresk

Rückblickend bildete das *New York Beautification Project* den Startschuss für das große Interesse Ellen Harveys an der Auseinandersetzung mit Landschaft, deren kulturell geprägter Wahrnehmung und tradierter Kategorisierung als erhaben, schön oder malerisch. Die Basis für ihre künstlerische Herangehensweise sind die Malerei und aus dieser heraus entwickelte Medien wie Tapeten oder gravierte Spiegel, die sie in Installationsräumen arrangiert, um Wahrnehmungsordnungen aufzubrechen und den Betrachter_innen neue Perspektiven aufzuzeigen. Vergleichbar mit dem wissenschaftlichen Ansatz des Kunsthistorikers W.J.T. Mitchell ist die Landschaft in Harveys Werken Thema und Medium zugleich.¹⁰ Die Künstlerin stützt sich dabei auf ihre eigene profunde Kenntnis der Kunstgeschichte und spielt mit dem gängigen Kunstverständnis und -geschmack abseits kunstwissenschaftlicher Spezialisierung. Harvey berücksichtigt, was Betrachter_innen mit Malerischem und künstlerisch Ansprechendem in Zusammenhang mit der Darstellung von Landschaft assoziieren und was gemeinhin als sachliche und präzise Abbildung der Wirklichkeit wahr- und angenommen wird.¹¹ In seinen Thesen über das Verhältnis von Landschaft und Macht hat Mitchell darauf hingewiesen, dass Landschaft – ob von Menschenhand geschaffen oder von der Natur geformt – immer mit einer spezifischen Symbolik verknüpft sei, was sich in der Landschaftsmalerei in Motivtypen niederschlägt und das Bild zur Repräsentationsfläche der in ihm enthaltenen kulturellen Codes und Werte mache.¹² Harvey hat diesen Zusammenhang unter anderem in *The Unloved* (2014, Abb. 5, S. 24) beispielhaft veranschaulicht. Die facettenreiche Installation ist u. a. eine Auseinandersetzung mit der wirtschaftlichen Entwicklung der belgischen Stadt Brügge und ihrer historischen Rolle als einer Hafenstadt, die durch die Versandung ihres direkten Wasserzugangs zur Nordsee Ende des 15. Jahrhunderts an Bedeutung und Macht verlor und dadurch in ihrem damaligen Erscheinungsbild gleichsam konserviert wurde. Diese pittoreske Kulturlandschaft – von der mittelalterlichen Stadt über den ursprünglichen Verlauf der Kanäle bis zur Nordsee –, die auch heute noch zahlreiche Tourist_innen anzieht, zeichnet Harvey anhand einer Auswahl selten gezeigter Landschaftsgemälde aus dem Depot des Groeningemuseums nach, ohne dabei Rücksicht auf deren kunsthistorische Bedeutung oder chronologische Einordnung zu nehmen. Dem gegenüber positioniert sie, basierend auf einem digitalen Satellitenbild, eine von ihr gemalte kartografische Darstellung des heutigen Brügge mit dem 1907 neu errichteten Hafen, in der die noch erhaltenen historischen Wasserläufe der Kanäle als Spiegelintarsien gesetzt sind. Das erhalten gebliebene historische Stadtzentrum mit seiner prägenden Backsteingotik bietet das authentisch erscheinende Bild einer spätmittelalterlichen Stadt, das für die Idealisierung vormoderner Urbanität geradezu prädestiniert scheint.¹³

⁹ Zum Abschluss des Projekts entstand ein von Jan Baracz entworfener Stadtplan, in dem alle damals noch existierenden der insgesamt vierzig Miniaturlandschaften gesondert markiert waren. 2005 publizierte Harvey die Dokumentation des Projektes mit Texten zu den einzelnen Orten, in denen sie ihre Beweggründe für die Arbeit und ihre Erlebnisse dabei auf sehr humorvolle Art beschreibt: Harvey, *New York Beautification Project*, 2005. 2021 erschien eine Neuauflage als Paperback.

¹⁰ Vgl. W.J.T. Mitchell, „Introduction“, in: *Landscape and Power*, 2002 (wie Anm. 1), S. 2; vgl. auch ders., „Imperial Landscape“, in: ebd., S. 5.

¹¹ Vgl. Tessa Rosebrock, „Ellen Harvey – The Unloved. Collection and City Revisited“, in: *Ellen Harvey. The Unloved*, 2014 (wie Anm. 4), S. 14–15.

¹² Vgl. Mitchell, „Imperial Landscape“, 2002 (wie Anm. 1), S. 14.

¹³ Vgl. Rosebrock 2014 (wie Anm. 11), S. 9–14.

¹⁴ Zur Geschichte der Landschaftsmalerei in Europa siehe u. a. Barbara Eschenburg, *Naturbilder Weltbilder. Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee*, Berlin, 2019; Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München, 2006.

¹⁵ Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York, 1995, S. 12.

¹⁶ Schama spricht hier etwa von „the picturesque demand for irregularity“ (ebd., S. 137).

¹⁷ Vgl. Gilpin, „Essay I: on Picturesque Beauty“, 1792 (2011) (wie Anm. 6), S. 6–7.

¹⁸ Anmerkung der Künstlerin in einem E-Mail an die Autorin, 26.3.2021.

¹⁹ Ellen Harvey, *Self-Interview*, 2021, unpubliziertes Künstlerstatement, S. 1.

²⁰ Vgl. Ana Finel Honigman 2005 (wie Anm. 4), S. 106.

²¹ Ellen Harvey, *Art and Tourism Thoughts*, 2021, unpubliziertes Künstlerstatement, S. 4.

²² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, 2001, S. XV, zitiert in: Sebastian Mühl, *Utopien der Gegenwartskunst. Geschichte und Kritik des utopischen Denkens in der Kunst nach 1989*, Bielefeld, 2020, S. 66, 70.

Landschaft ohne menschliche Prägung ist für Ellen Harvey gänzlich uninteressant. Im Gegensatz zur unberührten Natur ist Landschaft ihrem etymologischen Sinn nach „geschaffenes Land“ – und folgt damit einem Ideal. In der europäischen Kunstgeschichte, von der auch Harvey vornehmlich beeinflusst ist, finden sich (idealisierte) Landschaftsdarstellungen bereits seit der Antike. Von der Frührenaissance im 14. bis in das 17. Jahrhundert hinein fungieren sie vor allem als eine Art Bühnenbild für biblische oder mythologische Szenen. Eine der frühesten belegten reinen Naturstudien stammt von Leonardo da Vinci, aber erst im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts entwickelt sich die Landschaftsmalerei allmählich zu einer eigenständigen Gattung, wobei vielfach noch Staffagefiguren als thematische Anker dienen. Als erstes reines Landschaftsbild gilt die Darstellung der *Donaulandschaft mit Schloss Wörth* von Albrecht Altdorfer (um 1520/1525, Abb. 6, S. 25). Im 17. Jahrhundert wird in den Niederlanden der eigentliche Grundstein zur reinen Landschaftsmalerei ohne erzählerischen Kontext gelegt.¹⁴

Zu den Gründen, warum in westlichen Kulturen und Gesellschaften Landschaften meist als schön wahrgenommen und entsprechend positiv konnotiert werden, zählen möglicherweise die im kollektiven Bewusstsein verankerte griechische Mythologie und die daraus entwickelte traditionelle Darstellung von Arkadien, dem fruchtbaren, von Nymphen und Satyrn bewohnten Reich des Pan, die maßgeblich zur kulturellen Sozialisation beigetragen haben.¹⁵ Nach Gilpins Definition muss eine Landschaft, um als pittoresk wahrgenommen zu werden, Unregelmäßigkeiten¹⁶ und auch eine gewisse Schroffheit und Rauheit aufweisen, wobei die Unterscheidung zwischen menschengemachter oder natürlicher Landschaft weniger erheblich ist als das Vorhandensein besonderer Lichteffekte oder Ausblicke.¹⁷ Harvey wiederum betont, dass die Wahrnehmung einer Landschaft als reines „Bild“ Betrachter_innen voraussetzt, die eine ausreichende Distanz zu dieser haben, also auch wirtschaftlich unabhängig von ihr sind.¹⁸ Ein solches Bild kann dann nicht nur die Projektionsfläche für konkrete Erinnerungen sein, sondern auch für allgemeine nostalgische Gefühle.

Nostalgie

Ellen Harvey, die sich selbst als „ziemlich nostalgisch“¹⁹ bezeichnet, ortet sowohl in der Malerei im Allgemeinen als auch in der Landschaftsmalerei im Speziellen eine Form von „nostalgischer Sicherheit“, die die Menschen zur Auseinandersetzung mit ihnen sonst weniger zugänglichen Themen befähigt.²⁰ Überzeichnet drückt sich das in Harveys kleiner Wandarbeit *Nostalgia* (2017, Abb. S. 65) aus, in der zwei idente Rahmen nebeneinander gestellt sind – ein verwitterter und ein mit 24-karätigem Gold restaurierter: „*Nostalgia* [...] postuliert, dass unsere nostalgischen Erinnerungen oft künstlich positiv oder vergoldet sein können, und plädiert für eine auf Restauration verzichtende Begegnung mit den Überresten der Vergangenheit unter Anerkennung der Verführungskraft dieses goldenen Glanzes.“²¹ Nach Ansicht der russischen Literaturwissenschaftlerin, Künstlerin und Schriftstellerin Svetlana Boym kann sich Nostalgie aber mitunter auch als Rebellion gegen das moderne Verständnis von Zeit, Geschichte und Entwicklung sowie als Kritik an linearen Narrativen kundtun.²² Auch diese Form der Nostalgie spielt in einigen Werken Harveys eine Rolle: nicht nur im bereits erwähnten *New York Beautification Project* oder in *The*

Unloved, sondern ebenso etwa in *Room of Sublime Wallpaper* (2008, Abb. S. 32–39), einer fragilen bourgeoisen Raumillusion, in *Arcade/Arcadia* (2011, Abb. S. 40–55), einem Zusammenspiel zweier Vergangenheitsstränge (auf die ich später noch im Detail eingehen werde) oder in *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (2009, Abb. 2), einer Reise in die Vergangenheit mittels eines Spiegels. Im Sinn der reflektierenden Nostalgie, wie sie von Boym konzipiert wird²³, geht es Harvey um den Spannungsbogen zwischen Melancholie und Aufbruchsstimmung im Umgang mit der Vergangenheit, um die Zirkulation von auftauchenden, verschwindenden und wiederkehrenden Bildern. Ihre Nostalgie ist keine restaurative Nostalgie, die die Vergangenheit neu errichten will. Vielmehr geht es ihr um jene ästhetische Distanz, die aus der Anerkennung der Unwiederbringlichkeit der autobiografischen wie kollektiven Vergangenheit resultiert und uns ermöglicht, diese melancholisch zu imaginieren.²⁴

Arkadien

Ursprünglich stand der Name der griechischen Provinz Arkadien nicht für eine Gegend unberührter harmonischer Natur, sondern für eine eher raue, von widrigen Naturgewalten beherrschte Landschaft, die allerdings schon in hellenistischer Zeit zum Ort des Goldenen Zeitalters verklärt werden sollte.²⁵ Nach der Wiederverbreitung der Schriften Vergils und damit auch seiner Hirtengedichte Mitte des 15. Jahrhunderts brachte die italienische Renaissance – insbesondere mit der Drucklegung von Jacopo Sannazaros *Arcadia* 1519 in Venedig – den Prototyp der ländlichen Idylle hervor.²⁶ In der Malerei des beginnenden 17. Jahrhunderts entstanden Landschaftsgemälde in Referenz auf das legendäre Arkadien nicht als Abbilder realer Landstriche, sondern als idealisierte Orte, die der Fantasie ihrer Schöpfer_innen entsprangen.

Ellen Harveys *Arcadia* greift diese überlieferte Bedeutungsvielfalt auf: Die Installation entstand 2011 aus Anlass der Eröffnung und im Auftrag des Turner



Abb. 2: Ellen Harvey, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, 2009, Ausstellungsansicht, S.M.A.K., Gent, BE

Fig. 2: Ellen Harvey, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, 2009, installation view, S.M.A.K., Ghent, BE

²³ Boym, *The Future of Nostalgia*, 2001, S. VIII, in: ebd. S. 68–69.

²⁴ Vgl. Harvey 2021 (wie Anm. 19).

²⁵ Zur Erläuterung der Entstehung und Geschichte des Begriffs *Arkadien* siehe das Kapitel „*Arcadia Redesigned*“ in: Schama 1995 (wie Anm. 16), S. 517–578.

²⁶ Vgl. ebd., S. 531.



Abb. 3: Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up, 1838, 1839*, Öl auf Leinwand, National Gallery, London, Inv. Nr. NG 524, Turner Bequest, 1856

Fig. 3: Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up, 1838, 1839*, oil on canvas, National Gallery, London, Inv. No. NG 524, Turner Bequest, 1856

Contemporary in Margate, an der Küste der englischen Grafschaft Kent gelegen. Der Pavillon aus einfachen, unbehandelten Fachwerkelementen stellt eine verkleinerte Rekonstruktion der Galerie des britischen Malers J.M.W. Turner dar, die dieser zur Präsentation seiner Gemälde in London gebaut hatte. Turner verbrachte viele Jahre in Margate, das sich als Motiv in zahlreichen seiner berühmtesten Werke wiederfindet. An der Außenwand des Pavillons lehnd, formen überdimensionale, mit Glühbirnen beleuchtete Reklamebuchstaben das Wort *Arcadia* – eine Reminiszenz an Margates einst berühmten Vergnügungspark *Dreamland*²⁷. Anstelle der Turner'schen Gemälde füllen gravierte Spiegel den Raum, die von hinten beleuchtet werden, was den auf ihnen dargestellten Landschaften eine fast schon sakrale Aura verleiht. Wider Erwarten finden sich in den Gravuren keine nostalgischen Ansichten des viktorianischen Margate, sondern Veduten der zeitgenössischen Stadt und ihrer Küste, die ihren Reiz und ihre Idylle längst eingebüßt haben.²⁸ Die Spiegel zwingen die Betrachter_innen, sich selbst in der Landschaft zu verorten, das Wahrgenommene in Relation zu ihrer Erwartungshaltung zu stellen:

„Turner zeigt in meinen Augen beispielhaft den Unterschied zwischen dem Pittoresken und dem Erhabenen, zwischen einer idealisierten Beziehung zur Welt, die ganz die menschliche Perspektive priorisiert und alles in ein Bild hineinpackt, und einer, die anerkennt, dass die Welt größer ist als wir.“²⁹

Mit den Landschaften, die gleichsam von innen leuchten, zieht Harvey den Hut vor Turner und seinen legendären Lichtinszenierungen, deren Realitätsferne sie in der ebenfalls auf Spiegel gravierten Arbeit *On the Impossibility of Capturing a Sunset*

²⁷ Zur Zeit der Entstehung der Installation war der Vergnügungspark geschlossen (seit 2005). Die Wiedereröffnung fand im Juni 2015 statt. Mittlerweile erfreut sich der Park wieder großer Beliebtheit. Vgl. Emine Saner, „Margate's miserable claim to fame“, in: *The Guardian*, 18. Februar 2011, <https://www.theguardian.com/business/2011/feb/18/margate-miserable-claim-to-fame>; https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_Margate (22.02.2021). Eine zweite Version, die für Ausstellungen zur Verfügung steht, trägt den Namen *Arcade/Arcadia* und unterstreicht damit die Verbindung zu einer Spielhalle, in der Vergnügen schnell in (finanzielles) Verderben umschwenken kann.

²⁸ Vgl. Ellen Harvey, *Nostalgia*, Ausst.-Kat., New York: Danese Corey Gallery, 2017.

²⁹ Harvey, 2021 (wie Anm. 25), S. 2.



Abb. 4: Johann Michael Sattler, *Sattler-Panorama (Detail)*, 1826–1829, Öl auf Leinwand, Salzburg Museum

Fig. 4: Johann Michael Sattler, *Sattler-Panorama (detail)*, 1826–1829, oil on canvas, Salzburg Museum

(2017) mit einem Augenzwinkern kommentiert: Immer wieder haben Kunsthistoriker_innen darauf hingewiesen, dass Turner in Gemälden wie *The Fighting Temeraire, tugged to her last Berth, 1838* (1839, Abb. 3, S. 19) die Sonne im Osten untergehen und somit das Unmögliche möglich werden lässt.³⁰ In der für die hiesige Ausstellung neu entstandenen Adaptierung versetzt sie den Sonnenuntergang nach Margate und die gravierten Spiegel mutieren zu mobilen Geräten, erhalten die Formen von Mobiltelefonen und Tablets (Version von 2020, Abb. S. 62–63). Die Künstlerin verweist damit auch auf unseren Medienkonsum und mit ihm verknüpfte Problematiken: Rezipieren wir Landschaften nur noch indirekt über unsere allzeit präsenten Bildschirme? Wieviel von dem, was sich vor unseren Augen entfaltet, lässt sich überhaupt über Screens wahrnehmen?

Perspektivenwechsel

Wie wir Landschaften wahrnehmen und (künstlerisch) wiedergeben, hängt also sehr stark von unserer kulturellen Sozialisation ab, wobei sich die tradierten Vorstellungen davon, was eine Landschaft schön bzw. pittoresk macht, wie in einer Echo-kammer mit jeder Reproduktion verstärken. Eine der künstlerischen Strategien von Ellen Harvey, sich damit auseinanderzusetzen und Fragen an die eigene Wahrnehmung und deren Wurzeln aufzuwerfen, ist der Perspektivenwechsel – zwischen innen und außen, dem Gegenstand der Betrachtung und der Wahrnehmung an sich, dem Ausschnitt und dem Panorama.

Am anschaulichsten wird dieser Perspektivenwechsel wohl, wenn man die Miniaturgemälde teils idealisierter Landschaften des eingangs beschriebenen *New York Beautification Project* und raumgreifende Installationen wie *The Mermaid: Two Incompatible Systems Intimately Linked* (2019, Abb. S. 68–71), einem diagonalen Querschnitt durch den US-Bundesstaat Florida vom Naturpark der Everglades bis zur Metropole Miami, miteinander vergleicht. Der Querschnitt dient der Veranschaulichung des Übergangs der Natur in (Stadt-)Landschaft, wofür Harvey – weit über die traditionelle und bei Landschaftsdarstellungen beliebte Vogelperspektive hinaus – Satellitenbilder zu Hilfe nimmt und damit aufzeigt, wie, so im Titel annonciert, „zwei unvereinbare Systeme innig verbunden“ sind – so wie sich in der ebenfalls im Titel angesprochenen Meerjungfrau Mensch und Fisch vereinen. Der in den Arbeiten vollzogene Perspektivenwechsel zwingt zudem die Betrachter_innen, selbst in Bewegung zu geraten, sich in Bezug auf das Werk immer wieder neu zu positionieren³¹ – sei es, wie im Fall von *The Mermaid*, durch die immense Breite der Wandinstallation, die abgeschritten werden muss und trotz der

³⁰ Vgl. Schama, 1995 (wie Anm. 16), S. 361.

³¹ „The Accident in the Mirror“, 2015 (wie Anm. 7), S. 300.

Herstellung größtmöglicher Distanz in großzügigen Ausstellungsräumen kaum eine Gesamterfassung erlaubt, sei es, wie in *Room of Sublime Wallpaper* (2008), durch eine idealisierte Raumillusion, die wir infolge des Betretens durch unsere Präsenz notwendig zerstören. Nach Ansicht der Künstlerin sind wir Betrachter_innen „der unumgängliche finale Kontext jedes Kunstwerks“³² – das Kunstwerk existiert im Zwischenraum zwischen dem Objekt und uns.³³

In Bezug auf den Perspektivenwechsel war das Panorama der Stadt Salzburg von Johann Michael Sattler (1826–1829, Abb. 4) eine wichtige Inspirationsquelle für Ellen Harvey. Sie lernte es im Zuge ihrer Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg kennen. Im Eingangsbereich des Vorgängerbaus des Museums der Moderne Salzburg am Mönchsberg, dem Casino und Café Winkler, war einst eigens ein Präsentationsraum dafür geschaffen worden (Abb. 7, S. 29). Wie *The Mermaid* veranschaulicht auch das *Sattler-Panorama* sehr deutlich die Verbindung der beiden „unvereinbaren Systeme“ des urbanen Stadtraums und der Natur. Beide markieren einen historischen Status quo und überlassen es den Betrachter_innen, nicht nur sich selbst darin zu verorten, sondern auch über die seitdem erfolgten Veränderungen nachzudenken.

Die zwei Versionen der Installation *Room of Sublime Wallpaper* (2008) thematisieren die Tradition des wohlhabenden Bürgertums, seine Wohnräume mit Tapeten und Wandmalereien mit Natur- und Landschaftsmotiven auszukleiden. Im Gegensatz dazu konnten sich die armen Bevölkerungsschichten meist weder die kontemplative Auseinandersetzung mit Natur und Landschaft noch teure Tapeten leisten. Und so stellt die Künstlerin einer ästhetisch ansprechenden, perfekt gearbeiteten Tapete mit dem Motiv einer Berglandschaft die ärmlichste Variante des Wandbehangs gegenüber: eine mit Tageszeitungsblättern affichierte Wand. Die darauf in unterschiedlichen Winkeln und einer Art Salonhängung montierten Spiegel sind durch den zentralen Eingang von außen sichtbar und reflektieren die jeweils gegenüberliegende Tapete. Beim Betreten des Raums verschwinden die Reflexionen der Berge jedoch, und das eigene Spiegelbild tritt an ihre Stelle – die Annäherung zerstört, was die Betrachter_innen ursächlich zur näheren Observation angelockt hatte.³⁴ Der *Room of Sublime Wallpaper* „funktioniert eher als Kommentar zu unserem schwierigen Verhältnis zur Landschaft; wir besuchen schöne Naturgebiete, zerstören sie jedoch zugleich durch unsere Gegenwart.“³⁵

Spiegel sind im Werk Ellen Harveys also ein wichtiges Mittel zum Perspektivenwechsel: Thema und Medium zugleich. Sie reflektieren und laden zur Reflexion ein, brechen Räume auf und integrieren die Betrachter_innen in das jeweilige Werk. Sie schaffen eine Illusion, oder sie desillusionieren.³⁶

„Im Gegensatz zur Malerei verspricht der Spiegel eine Art Realität. Nicht von ungefähr hält die Personifikation der Wahrheit einen Spiegel in der Hand. Wie die vordigitale Kamera bietet der Spiegel einen vermeintlich objektiven Blick auf das Gegebene, eine scheinbar unvoreingenommene Alternative zu den eigenen lügenden Augen. [...] Was für ein Spiegel soll die Kunst sein? Und welche Art von Natur soll sie zeigen? [...] Wenn die Kunst ein Spiegel ist, dann ist sie offensichtlich ein fehlerhafter Spiegel. Sie kann der eigenen Subjektivität nicht entkommen.“³⁷

³² Ebd., S. 299.

³³ „Crushed by Too Much Love“, 2014 (wie Anm. 4), S. 31.

³⁴ Vgl. ebd., S. 27.

³⁵ Harvey, 2021 (wie Anm. 25), S. 1.

³⁶ Für einen umfangreichen Einblick in die Verwendung und Bedeutung von Spiegeln im Œuvre von Ellen Harvey siehe „The Accident in the Mirror“, 2015 (wie Anm. 7), S. 298–303.

³⁷ Ebd., S. 299.

In zahlreichen Arbeiten fusioniert Harvey das Spiegelbild mit einem Landschaftsbild, indem sie die Darstellung in die rückseitige Silberbeschichtung eines Spiegels graviert und von hinten beleuchtet – beispielsweise in *Arcadia* oder in *On the Impossibility of Capturing a Sunset*. Harvey erzielt damit den Effekt eines Bildes im Bild – eine Überlagerung zwischen Eingraviertem (auch eingravierter Geschichte wie in *The Unloved*) und dem Spiegelbild der Umgebung, das neben den Betrachter_innen zuweilen auch weitere präsentierte Werke miteinschließt.

Apokalypse

Es ist nicht ausschließlich das idyllische Landschaftsbild, das im Zentrum von Ellen Harvey Landschaften steht, sondern sie versteht ihre Arbeiten durchaus im ursprünglichen Sinn des „Et in Arcadia Ego“ als Sinnbilder der Vergänglichkeit und damit der Unausweichlichkeit des Todes, d. h. der Unerbittlichkeit des Naturkreislaufs. „Zeichen des urbanen Verfalls und der Verwahrlosung“ spielen insofern ebenso eine Rolle wie Melancholisches und Elegisches.³⁸

Souvenirs of Armageddon (2009, Abb. S. 124–125) vereint Katastrophenbilder unterschiedlichster Art und Herkunft auf ein und derselben medialen Ebene: als malerische Adaptierung einer Polaroid-Fotografie.³⁹ Ausgangspunkt war eine Google-Suche mit dem Stichwort „Apocalypse“, aus deren Bilderresultat Ellen Harvey eine Reihe von Fotografien wählte, welche die Zerstörung von Natur und urbanem Raum zum Thema hatten. Wichtig dabei war und ist der Künstlerin, nicht mit erhobenem Zeigefinger moralisierend zu agieren, sondern durch die Wahl des Mediums und der Größe – wie in *The Mermaid* – nüchtern auf die immensen Auswirkungen des menschlichen Handelns auf Natur und Landschaft hinzuweisen.⁴⁰ In dimensionaler Hinsicht umgekehrt wird der Effekt des Perspektivenwechsels in der kleinen Arbeit *TV Rock Glacier* (2015, Abb. S. 59), in der ein Ulexit auf das Aquarell eines Gletschers platziert ist: Aufgrund seiner chemischen Struktur projiziert das Mineral ihm unterlegte Schriften und Bilder auf die seiner aufliegenden Oberfläche gegenüberliegende Oberfläche und wird deshalb auch als Fernsehstein bezeichnet.⁴¹ Meist sind es unsere kleinen Bildschirme, die uns in Bezug auf die katastrophalen Auswirkungen unserer Klima- und Umweltpolitik auf Distanz halten und deren unvermeidliche Konsequenzen nur marginal erfassen lassen.

Kunst wird außerhalb des Kunstkontexts oft auf ihre verschönernde, rein ästhetische Funktion reduziert. Ellen Harvey spielt mit der entsprechenden Erfahrung, die sie insbesondere bei der Arbeit an einigen ihrer Werke im öffentlichen Raum gemacht hat. Im Sinne des englischen Wortes *failure* (Misserfolg, Versagen) weist sie darauf hin, dass damit auch immer ein Bruch gemeint ist: sei es ein Bruch zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir uns erwartet haben, oder zwischen dem Dargestellten und der Darstellung. Dabei entstehen Fehlleistungen und Brüche aber nicht nur durch eine „mangelhafte“ technische und künstlerische Umsetzung, sondern auch durch die Wahrnehmung und Erwartungshaltung der Betrachter_innen. Harvey nutzt diese Erkenntnis ebenso wie eine romantische Vorstellung von Landschaftsdarstellung als Medium, um Menschen für ihre Fragen und Anliegen zu interessieren und sie dazu anzuregen, sich aus ihren gewohnten Gedanken- und Perzeptionsebenen herauszubewegen.

³⁸ Vgl. Steven Jacobs, „Das Fotoreske: Bilder zwischen Stadt und Land“, in: *Pittoresk. Neue Perspektiven auf das Landschaftsbild*, Marta Herford in Kooperation mit Steven Jacobs und Frank Maes, Hg., Ausst.-Kat., Herford: Marta Herford, 2009, S. 47; Gerd Borkelmann, „Ellen Harvey“, in: *Et in Arcadia Ego – Weltchaos & Idylle*, Ausst.-Kat., Kleve: Museum Kurhaus Kleve, 2015, S. 22.

³⁹ Diese stilistische und formale Geste hatte Harvey bereits in früheren Serien verwendet und stellt damit die beinhalteten Medien – Malerei, analoge Fotografie und Digitalisierung – auf eine gemeinsame Stufe.

⁴⁰ Harvey, 2021 (wie Anm. 25), S. 3.

⁴¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Ulexit#Eigenschaften>; http://www.ellenharvey.info/Projects/TV_Rocks/ [TV_Rocks.html](http://www.ellenharvey.info/Projects/TV_Rocks/) (beide 17.3.2021).

TINA TEUFEL

Ellen Harvey. Landscape as Medium

Landscape is not a genre of art but a medium.

— W. J. T. Mitchell¹

The question is not what you look at, but what you see.

— Henry David Thoreau²

Ellen Harvey was never particularly interested in landscape painting. The focus of her work is on questioning the function of art in general: why art concerns us at all—or not—and what role it plays in our society. This was also the starting point for the *New York Beautification Project* (1999–2001, figs. pp. 116–123). The idea for her “green guerrilla campaign”³ originally arose from the one-day art event *Parking*, to which Harvey and other artists were invited by New York curator Laurie De Chiara in 1999. As part of *Parking*, the artists realized interventions in the newly renovated and revitalized Highbridge Park on New York’s East River. Harvey’s contribution was, strictly speaking, to beautify the park’s weathered lampposts with gold paint. Spontaneously she decided to paint over an existing graffiti on one of the bridge piers with a miniature landscape after Nicolas Poussin’s *Landscape with Diogenes* (1648, fig. 1, p. 14). The opportunity to get to talk to passersby and discuss her work and her questions about the perception of art in public space persuaded Harvey to continue the project. She defined the following rules for it: to paint without permission or commission exclusively on existing graffiti in the New York area. Key considerations were: What forms of art in public space are, in fact, perceived as art? Why is graffiti art illegal and sometimes perceived as a threat? What is the difference between graffiti and an illegally painted landscape, and what happens when you change the parameters of artistic work in public spaces?⁴ Oval, picturesquely painted landscape miniatures became Harvey’s personal “tags.”⁵ One of her sources of inspiration for this choice of motif was the 1768 *Essay on Prints* by the English artist and writer William Gilpin, which introduced the concept of the picturesque into the aesthetic discourse (fig. p. 82).⁶ She felt that the small oval, picturesquely painted landscapes were the perfect aesthetic opposite to the usual graffiti tags and at the same time the ideal match to her “less-than-cool white female self.”⁷

In addition, Harvey asked herself questions about the expectations recipients bring to a landscape painting and about the role and function of nature and landscape design in urban beautification projects. Based on a wide variety of landscape paintings by famous and lesser-known European painters⁸, as well as on her own landscape drafts, the artist’s pastiches accentuated house walls, dumpsters, car bodies, and bridge piers. Harvey was aware of the transience of her work, so every “tag” was documented in

¹ W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape,” in *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago/London: Chicago University Press, 2002), 5.

² Henry David Thoreau, *Journal II: 1850 – September 15, 1851*, chapter VII, August, 1851, entry dated August 5, 1851, 373; <https://www.walden.org/work/journal-ii-1850-september-15-1851/> (April 23, 2021).

³ See Ethel Seno (ed.), *Trespass: A History of uncommissioned Urban Art* (Cologne: Taschen, 2015), 188, 194–195, 307.

⁴ See Ellen Harvey in an interview with Nav Haq, “Crushed by Too Much Love,” in *Ellen Harvey. The Unloved*, exh. cat., Groeningemuseum Bruges (Veurne: Cannibal, 2014), 25–26; Ana Finel Honigman, “Good Artist / Bad Artist: An Interview with Ellen Harvey,” in *Art Journal* 64/3 (fall 2005), 102–118, here esp. 105, 109.

⁵ “Tag” is a term from graffiti jargon and refers to a stylized signature of an artist’s name or the identifying mark of a group name.

⁶ William Gilpin, *An Essay on Prints* (1765) (London, 1802), XII; William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain, Particularly the High-Lands of Scotland* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014); William Gilpin, “Essay I. on picturesque beauty,” in idem, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting* (London, 1792); <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext> (March 6, 2021).

⁷ “The Accident in the Mirror. Ellen Harvey in conversation with Adam Budak,” in *ELLEN HARVEY. Museum of Failure* (New York: Gregory R. Miller, 2015), 300. See Seno 2015 (as in n. 3) for the history of graffiti, street art, and artistic vandalism as forms of political statement, critique of consumerism and much more.

⁸ Including Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin and Claude Lorrain, among others. See Ellen Harvey, *New York Beautification Project* (New York: Gregory R. Miller, 2005), 70.

photographs. The reactions to her work ranged from astonishment, curiosity, and delight at the embellishment to the threat of arrest for vandalism. The latter, however, remained the exception and underscored the privilege of being able to do something as a young white woman for which male artists of color, for instance, would have been immediately arrested. Interested passersby spontaneously took acquaintances to the paintings or gave Harvey advice on how to have a successful career as a graffiti artist.⁹

Picturesque

In retrospect, the *New York Beautification Project* marked the beginning of Ellen Harvey's keen interest in exploring landscape, its culturally shaped perception and traditional categorization as sublime, beautiful or picturesque. Taking painting and other media that evolved from it, such as wallpaper or engraved mirrors, as the basis for her artistic approach, she arranges such objects in installation spaces in order to break up perceptive hierarchies and open up new perspectives for viewers. Similar to the scholarly approach of the art historian W.J.T. Mitchell, the landscape in Harvey's works is at once subject and medium.¹⁰ In the process, the artist relies on her own profound knowledge of art history and plays with the common understanding and taste of art beyond art historical specialization. Harvey takes into account what viewers associate with the picturesque and the artistically appealing relating to the representation of landscape, and what is commonly perceived and accepted as an objective and accurate depiction of reality.¹¹ In discussing the relationship between landscape and power, Mitchell has pointed out that landscape—whether manmade or formed by nature—is invariably coupled with a specific symbolism that in



Abb. 5: Ellen Harvey, *The Unloved*, 2014, Ausstellungsansicht, Groeningemuseum, Brügge, BE

Fig. 5: Ellen Harvey, *The Unloved*, 2014, installation view, Groeningemuseum, Bruges, BE

⁹ At the end of the project, a city map designed by Jan Baracz was created in which all of the then still existing miniature landscapes were marked separately. In 2005 Harvey published the documentation of the project with texts on the individual locations, in which she humorously describes her motivations for the work and her experiences while doing it: Harvey, *New York Beautification Project*, 2005 (as in n. 8). A new edition was published in paperback in 2021.

¹⁰ See W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, 2002 (as in n. 1), 2; see also idem, "Imperial Landscape," in *ibid.*, 5.

¹¹ See Tessa Rosebrock, "Ellen Harvey – The Unloved. Collection and City Revisited," in *Ellen Harvey. The Unloved*, 2014 (as in n. 4), 14–15.

Abb. 6: Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft mit Schloss Wörth*, um 1520/1525, Öl auf Pergament auf Buchenholz, Bayerische Staatsgemäldesammlung – Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. WAF 30

Fig. 6: Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft mit Schloss Wörth* (Danube landscape with Wörth Castle), c. 1520/1525, oil on parchment on beech panel, Bayerische Staatsgemäldesammlung – Alte Pinakothek, München, Inv. No. WAF 30



landscape painting is reflected in types of subject matter, turning the painting into a surface for the representation of the cultural meanings and values encoded in it.¹² Harvey has illustrated this connection, for instance, in *The Unloved* (2014, fig. 5). This multi-faceted installation is, among other things, a study of the economic development of the Belgian city of Bruges and its historical role as a port city that lost its importance and power in the late fifteenth century due to the silting up of the body of water providing its direct access to the North Sea and, as a result, was more or less preserved in its appearance at the time. Harvey takes this picturesque cultural landscape that is still a major tourist destination today and reconstructs it—from the medieval city to the original course of the canals to the North Sea—based on a selection of rarely shown landscape paintings from the depot of the Groeningemuseum, without regard to their art-historical importance or chronological order. Across from it she places a cartographic depiction she painted—based on a digital satellite image—of present-day Bruges with the new port built in 1907, in which mirror inlays marking the surviving historical waterways are embedded. The preserved historical city center with its characteristic brick Gothic has the authentic-seeming appearance of a late medieval city that seems almost predestined for the idealization of premodern urbanity.¹³

Landscape without human imprint is of no interest at all to Ellen Harvey. Unlike untouched nature, it is in the etymological sense of the word "created land"—and thus governed by an ideal. In the history of European art that has been formative for Harvey as well, (idealized) depictions of landscapes appear as early as antiquity. From the early Renaissance to the seventeenth century, they functioned primarily as backdrops for biblical or mythological scenes. One of the earliest documented pure nature studies is by Leonardo da Vinci, but it was not until later in the sixteenth century that landscape painting

¹² See Mitchell, "Imperial Landscape," 2002 (as in n. 1), 14.

¹³ See Rosebrock, 2014 (as in n. 11), 9–14.

gradually developed into an independent genre, with staffage figures often still serving as thematic anchors. The first true landscape image is Albrecht Altdorfer's *Donaulandschaft mit Schloss Wörth* (ca. 1520/1525, fig. 6, p. 25). In the seventeenth century, the actual foundation for true landscape painting without narrative context was laid in the Netherlands.¹⁴

Landscapes are generally perceived as beautiful in Western cultures and societies and, accordingly, have positive connotations. This may have to do with Greek mythology, as a legacy rooted in collective consciousness, and the related, traditional representation of Arcadia, the fertile realm of Pan inhabited by nymphs and satyrs, which have significantly contributed to cultural socialization.¹⁵ According to Gilpin's definition, in order to be perceived as picturesque, a landscape must have irregularities¹⁶ as well as a certain ruggedness and roughness, although the distinction between manmade and natural landscape is less relevant than the presence of special lighting effects or vistas.¹⁷ Harvey, in turn, points out that, in order for a landscape to be seen only as a "picture," viewers have to be sufficiently removed from and not be economically dependent on it.¹⁸ Such a picture can then invite projections not only of specific memories, but also of general nostalgic feelings.

Nostalgia

Ellen Harvey, who describes herself as "quite nostalgic",¹⁹ identifies a form of "nostalgic security" in painting in general and in landscape painting in particular, which enables people to engage with topics otherwise less accessible to them.²⁰ This is reflected rather exaggeratedly in Harvey's small wall piece *Nostalgia* (2017, fig. p. 65) in which identical frames are placed side by side—a weathered one and one restored with 24-karat gold: "*Nostalgia* ... posits that our nostalgic memories can often be artificially positive or gilded and makes a case for an unrestored encounter with the vestiges of the past, while it acknowledges the seductiveness of that golden glow."²¹ Yet according to the Russian literary scholar, artist, and writer Svetlana Boym, nostalgia may sometimes also manifest itself as a rebellion against the modern understanding of time, history, and progress and as a critique of linear narratives.²² This form of nostalgia plays a role in some of Harvey's works as well: not just in the aforementioned *New York Beautification Project* and *The Unloved*, but also, for example, in *Room of Sublime Wallpaper* (2008, figs. pp. 32–39), a fragile bourgeois spatial illusion; in *Arcade/Arcadia* (2011, figs. pp. 40–55), an interplay of two strands of the past (which will later be discussed in greater detail); or in *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (2009, fig. 2, p. 18), a journey into the past through a mirror. In the sense of reflective nostalgia as conceived by Boym,²³ Harvey is concerned with the tension between melancholy and optimism in dealing with the past, with the circulation of images that appear, disappear, and recur. Her nostalgia is not a restorative nostalgia that seeks to rebuild the past. Rather, she is interested in the aesthetic distance that results from the recognition of the irretrievability of the autobiographical and collective past and enables us to imagine it melancholically.²⁴

¹⁴ For the history of landscape painting in Europe see, for example, Barbara Eschenburg, *Naturbilder Weltbilder. Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee* (Berlin: Gebr. Mann, 2019); Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei* (Munich: Hirmer, 2006).

¹⁵ Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Knopf, 1995), 12.

¹⁶ Schama here refers to "the picturesque demand for irregularity" (*ibid.*, 137).

¹⁷ See Gilpin, "Essay I: on Picturesque Beauty," 1792 (2011) (as in n. 6), 6–7.

¹⁸ Statement by the artist in an email to the author, March 26, 2021.

¹⁹ Ellen Harvey, *Self-Interview*, 2021, unpublished artist statement, 1.

²⁰ See Ana Finel Honigman 2005 (as in n. 4), 106.

²¹ Ellen Harvey, *Art and Tourism Thoughts*, 2021, unpublished artist statement, 4.

²² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), XV, as quoted by Sebastian Mühl, *Utopien der Gegenwartskunst. Geschichte und Kritik des utopischen Denkens in der Kunst nach 1989* (Bielefeld: transcript, 2020), 66, 70.

²³ Boym, *The Future of Nostalgia*, 2001, VIII, as quoted by Mühl 2020, 68–69.

²⁴ See Harvey, 2021 (as in n. 19)

Arcadia

Originally, the name of the Greek province of Arcadia did not refer to an area of untouched, harmonious nature, but to a rather rough landscape dominated by adverse forces of nature. Yet as early as the Hellenistic period, it came to be idealized as the place of the Golden Age.²⁵ Following the reintroduction of Virgil's writings, including his pastoral poems, in the mid-fifteenth century, the Italian Renaissance—particularly with the publication of Jacopo Sannazaro's *Arcadia* in Venice in 1519—produced the prototype of the rural idyll.²⁶ The early seventeenth-century then saw the emergence of landscape paintings which referenced the legendary Arcadia not as portrayals of real areas, but as idealized places sprung from the imagination of their creators.

Ellen Harvey's *Arcadia* takes up this traditional ambiguity. The installation was created in 2011 as a commissioned work to mark the opening of Turner Contemporary in Margate, a seaside town in Kent in southeast England. The pavilion made of simple, untreated timber framing is a scaled-down reconstruction of the gallery that the British painter J.M.W. Turner had built for the presentation of his paintings in London. Turner spent many years in Margate, which is featured in a number of his most famous works. Leaning against the exterior wall of the pavilion, oversized advertisement letters studded with lightbulbs form the word *Arcadia*—a nod to Margate's once famous Dreamland amusement park.²⁷ Instead of Turner's paintings, the room is filled with engraved mirrors, which are backlit and lend the landscapes depicted in them an almost sacred aura. Contrary to expectations, the engravings do not show nostalgic views of Victorian Margate, but rather vedutas of the contemporary city and its coast that have long since lost their idyllic charm.²⁸ The mirrors force viewers to locate themselves in the landscape, to relate what they see to their expectations:

For me, Turner really exemplifies the difference between the picturesque and the sublime, between an idealized relationship to the world that is all about prioritizing the human perspective and that attempts to cram everything into a frame and one that acknowledges that the world is bigger than us.²⁹

With her landscapes that seem to glow from within Harvey raises her hat to Turner and his legendary orchestrations of light, whose lack of realism she comments on with tongue in cheek in another engraved-mirror work, *On the Impossibility of Capturing a Sunset* (2017). Art historians have repeatedly pointed out that in paintings like *The Fighting Temeraire, tugged to her last Berth, 1838* (1839, fig. 3, p. 19), Turner has the sun set in the east, thus making the impossible possible.³⁰ In the new adaptation for our exhibition, she transfers the sunset to Margate and the engraved mirrors mutate into mobile devices, taking on the form of cellphones and tablets (2020, figs. pp. 62–63). In this way, the artist also points to our media consumption and the problems associated with it. Do we today only receive landscapes indirectly via our ever-present screens? How much of what is unfolding before our eyes can even be seen on screens?

²⁵ Schama discusses the emergence and history of the term *Arcadia* in his chapter "Arcadia Redesigned" in Schama 1995 (as in n. 16), 517–578.

²⁶ See *ibid.*, 531.

²⁷ The amusement park had been closed since 2005 when Harvey created the installation. It reopened in June 2015. The park is now very popular again. Cf. Emine Saner, "Margate's miserable claim to fame," in *The Guardian*, February 18, 2011, [https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_Margate](https://www.theguardian.com/business/2011/feb/18/margate-miserable-claim-to-fame) (22.02.2021). A second version of the work that is available for exhibitions is called *Arcade/Arcadia*, thus underscoring the connection to a penny arcade where fun can quickly turn into (financial) ruin.

²⁸ See Ellen Harvey, *Nostalgia*, exh. cat., New York: Danese Corey Gallery, 2017.

²⁹ Harvey, 2021 (as in n. 25), 2.

³⁰ See Schama, 1995 (as in n. 16), 361.

Change of perspective

The way we perceive and (artistically) reproduce landscapes depends very much on our cultural socialization, with traditional ideas of what makes a landscape beautiful or picturesque being reinforced with each reproduction, like in an echo chamber. One of Ellen Harvey's artistic strategies to deal with this and raise questions about one's own perception and its roots is the change of perspective—between inside and outside, between the object of observation and perception itself, between the detail and the overall view.

This change of perspective becomes most vivid when you compare the miniature paintings of in part idealized landscapes of the *New York Beautification Project* described above to expansive installations such as *The Mermaid: Two Incompatible Systems Intimately Linked* (2019, figs. pp. 68–71), a diagonal cross-section through the state of Florida from the Everglades National Park to the metropolis of Miami. The cross-section serves to illustrate the transition between nature and (urban) landscape. Going far beyond the traditional bird's-eye view, a popular device in the depiction of landscapes, Harvey uses satellite images to show how "two incompatible systems are intimately linked," as the title announces—just as the titular mermaid is a hybrid combining human and fish. The change of perspective in the works also forces viewers to get moving and reposition themselves again and again in relation to the work³¹—be it, as in the case of *The Mermaid*, due to the immense width of the wall installation that needs to be taken in by walking along its length, yet hardly allows a full view even given the greatest possible distance in spacious galleries; or be it, as in *Room of Sublime Wallpaper*, due to an idealized spatial illusion that we inevitably ruin as a result of our presence when entering it. According to the artist, we viewers are "the inevitable final context of any artwork"³²—the artwork exists in the space between the object and us.³³

With regard to the change of perspective, the panorama of the City of Salzburg by Johann Michael Sattler (1826–1829, fig. 4, p. 20) was an important source of inspiration for Ellen Harvey. She became acquainted with it while teaching at the International Summer Academy for Fine Arts in Salzburg. In the foyer of the previous building of the Museum der Moderne Salzburg on Mönchsberg, the Casino and Café Winkler, a special presentation room had once been created for it (fig. 7). Like *The Mermaid*, the Sattler Panorama clearly illustrates the linking of the two "incompatible systems" of urban space and nature. Both indicate a historical status quo and leave it to the viewers not only to locate themselves in it, but also to reflect on the changes that have since taken place.

The two versions of the installation *Room of Sublime Wallpaper* (2008) address the tradition of the wealthy bourgeoisie to decorate their living spaces with wallpapers and wall paintings featuring natural and landscape subjects. By contrast, the poor sections of the population usually could neither afford the contemplative study of nature and landscape nor expensive wallpapers. This prompted the artist to juxtapose an aesthetically pleasing, perfectly crafted wallpaper featuring a mountain landscape with

³¹ "The Accident in the Mirror", 2015 (as in n. 7), 300.

³² *Ibid.*, 299.

³³ "Crushed by Too Much Love", 2014 (as in n. 4), 31.

the humblest form of wall hanging: a wall covered with sheets of daily newspapers. The mirrors, mounted on the walls at different angles and in a salon-style hanging, are visible from the outside through the central entrance and reflect the wallpaper on the opposite side. When entering the room, however, the reflections of the mountains disappear and one's own reflection takes their place—moving closer, viewers destroy what had drawn them in in the first place.³⁴ The *Room of Sublime Wallpaper* "really functioned more as a commentary on our fraught relationship to the landscape; we visit beautiful natural sites only to destroy them by our presence."³⁵

In Ellen Harvey's work, mirrors are an important means of changing perspectives: at once subject and medium. They reflect and invite reflection, break open spaces and incorporate the viewer in the work. They create an illusion, or they disillusion.³⁶

Unlike painting, the mirror promises a kind of reality. There's a reason that the allegorical figure of Truth carries a mirror. Like the predigital camera, it offers a supposedly objective optical view of what is there, an apparently unbiased alternative to your own lying eyes. ... What kind of mirror should art be? And what sort of nature should it be showing? ... If art is a mirror, it's obviously a failed mirror. It cannot escape its own subjectivity.³⁷

In numerous works, Harvey fuses the mirror image with a landscape image by engraving the landscape into the silver backing of a mirror and lighting it from behind, as in *Arcadia* and *On the Impossibility of Capturing a Sunset*. In

³⁴ See *ibid.*, 27.

³⁵ Harvey, 2021 (as in n. 25), 1.

³⁶ For detailed insight into the use and meaning of mirrors in Ellen Harvey's oeuvre see "The Accident in the Mirror", 2015 (as in n. 7), 298–303.

³⁷ *Ibid.*, 299.

Abb. 7: Sattler-Panorama in der Eingangshalle des Café Winkler auf dem Mönchsberg wieder für die Öffentlichkeit zugänglich, Teilansicht des Panoramas mit den Gästen während der Eröffnung, 22.4.1977, Stadtarchiv Salzburg, Fotosammlung

Fig. 7: Sattler-Panorama again accessible to the public in the entrance hall of Café Winkler on the Mönchsberg, partial view of the panorama with guests during the inauguration, April 22, 1977, Stadtarchiv Salzburg, Photo Collection



this way Harvey achieves the effect of an image within an image—an overlay between the engraved image (or engraved story, as in *The Unloved*) and the mirror image of the surroundings that, beyond the viewers, sometimes also includes other displayed works.

Apocalypse

The idyllic landscape image is not solely at the center of Ellen Harvey's landscapes; she by all means understands her works in the original sense of "Et in Arcadia Ego" as symbols of transience and, thus, the inevitability of death, that is, the relentlessness of the natural cycle. In this respect, "signs of urban decay and neglect" play just as much a role as the melancholy and the elegiac.³⁸

Souvenirs of Armageddon (2009, figs. pp. 124–125) combines images of disasters of various kinds and origins and combines them in the same way in terms of media: as a painterly adaptation of a Polaroid photograph.³⁹ It started with a Google search for the keyword "Apocalypse"; from the resulting images Ellen Harvey selected a series of photographs focusing on the destruction of nature and urban space. It was, and is, important to the artist not to act as a finger-wagging moralist, but rather point out matter-of-factly the huge impact of human activity on nature and landscape through the choice of medium and size, as in *The Mermaid*.⁴⁰ The effect of the perspective change is inverted in terms of dimension in the small-scale work *TV Rock Glacier* (2015, fig. p. 59) where an ulexite is placed on the watercolor of a glacier: due to its chemical structure, the mineral projects writings and images placed underneath it onto the surface opposite its bottom surface and is therefore also known as TV rock.⁴¹ Usually, it is our small screens that keep us at a distance from the catastrophic effects of our climate and environmental policies, and allow us to only marginally grasp their inevitable consequences.

Outside of the art context, art is often reduced to its beautifying, purely aesthetic function. Ellen Harvey plays with the relevant experience, one she has had in particular while working on some of her public art pieces. In the sense of the word "failure," she points out that it always implies a break as well: be it a break between what we see and what we expected, or between what is represented and the representation itself. Mistakes and breaks occur not only due to "poor" technical and artistic implementation, but also as a result of viewers' perceptions and expectations. Harvey draws on this insight and on a romantic notion of landscape representation as a medium to interest people in her questions and concerns, and to encourage them to move beyond their accustomed levels of thought and perception.

³⁸ See Steven Jacobs, "The photoresque: Images between city and countryside," in *Beyond the Picturesque*, ed. Steven Jacobs and Frank Maes (Ghent: SMAK – Municipal Museum of Contemporary Art, 2009), 23–64; Gerd Borkelmann, "Ellen Harvey," in *Et in Arcadia Ego – Weltchaos & Idylle*, exh. cat., Museum Kurhaus Kleve, 2015, 22.

³⁹ Having already used this stylistic and formal gesture in earlier series, Harvey thus placed the media involved—painting, analog photography and digitization—on the same footing.

⁴⁰ Harvey, 2021 (as in n. 25), 3.

⁴¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Ulexit#Eigenschaften>; http://www.ellenharvey.info/Projects/TV_Rocks/TV_rocks.html (both March 17, 2021).