

Trespassing

In ihrem Buch *Trespassing* führt Nathalie Grenzhäuser den Betrachter an zwei Landschaftsräume heran, die einander diametral entgegenstehen: Das arktische Spitzbergen am nördlichen Ende Europas und die "downunder" gelegenen wüstenhaften Landstriche Südwest Australiens. Beide Male richtet sich ihr Augenmerk auf jene Veränderungen des Landschaftsraums, die den Eingriffen des Menschen zu verdanken sind, wobei sie sich auf die abgeschlossenen Areale des Minenbergbaus, wissenschaftlicher Forschungsstationen und der Naturreserve konzentriert. Ihre Recherche knüpft dabei jeweils an historische Hintergründe zur Besiedlung und Nutzbarmachung der jeweiligen Gegenden an. Ein Großteil der Fotografien entstand an Orten, die dem normalen Touristen nicht zugänglich sind und deren Betreten, wenn überhaupt erlaubt, strengen Auflagen unterliegt. Der Titel *Trespassing* verweist in Umkehrung seiner sonst üblichen Formel "No Trespassing" ("Betreten verboten") auf ein komplexes Feld an Bedeutungen, deren Potenzial sich verblüffend erweise gerade durch dieses "Umkehren" erschließt.

(No) Trespassing

Die Verknüpfung mit der Idee von (und dem Recht auf) Grundeigentum, auf der die weltweite Omnipräsenz dieses Verbotsschildes gründet, stempelt den Akt der Nichtbeachtung und des Überschreitens einer territorialen Grenze zum Straftatbestand. Zugleich haftet dem "unerlaubten Betreten" ein Amalgam aus Gefahr und Versprechen an, das eine Verlockung an sich bildet. So tritt mit dem Überschreiten der Verbotsgrenze eine Verwandlung des dahinter liegenden Raums ein. Der Ort gerinnt zu einem Pfad, entlang dessen sich der Eindringling klopfenden Herzens bewegt - sei es aufgrund der dem Terrain innewohnenden Risiken oder drohender rechtlicher Konsequenzen.

In Bezug auf den Umgang des Menschen mit dem ihn umgebenden Landschaftsraum rekurren die Bilder zum Teil auch auf (kolonial-)historische Ereignisse, die dem "Trespassing" europäischer Kultur hinein in unbekanntes, bewohntes wie unbewohntes Gebiet zu verdanken sind.

Architektur und Landschaft bilden ein stets wiederkehrendes Motiv in Grenzhäusers fotografischen Exkursionen zur Geschichte und Gegenwart geografischer Räume. Die Dimensionen und das Verhältnis zwischen (maschinellen) Architekturen, umgebender Landschaft und Himmelsraum werden im Prozess ihrer Bildfindung bewusst modifiziert. Seitens der Dokumentarfotografie, die sich ähnlicher, topografisch verankerter Themen annimmt, könnte man auch hier die Frage nach einer unerlaubten Grenzüberschreitung stellen.

Doch sowenig die Geschichte der Fotografie ohne ihr Paralleluniversum der Retusche denkbar wäre, so sehr ist die Geschichte der "Landschaft" untrennbar mit ihrer Erfindung als ästhetisches und ökonomisches Konstrukt verbunden.

Grenzhäusers *Trespassing* führt den Betrachter in einen multidimensionalen Raum von Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten. Visuell, virtuell, metaphorisch oder historisch gesehen: Für das Betreten und Durchqueren dieser fotografischen Ansichten gibt es keinen vorgezeichneten Pfad. Und welches Ziel steht in Aussicht bei diesen Eskapaden ins "Unheimliche", wenn nicht einmal sicher scheint, dass auf die Verlockung eine Belohnung folgt?

Ungleiche Zwillinge

Lässt man die naturräumliche Verschiedenheit Australiens und Spitzbergens beiseite, birgt *Trespassing* die erstaunliche Entdeckung, dass diese zwei so antipodisch gelegenen Orte Eigenschaften teilen, die sie zu ungleichen Zwillingen machen.

Die geografische Unzugänglichkeit der Polarregionen und des australischen Binnenlands, ihre extremen klimatischen Verhältnisse und die ihnen innewohnenden Risiken für den Menschen lassen diese Gegenden bis heute in einem Licht des Geheimnisvollen, wenn nicht Mystischen erscheinen. Die Gründe dafür liegen in ihrer Verknüpfung mit utopischen wie dystopischen Szenarien und, diesen zeitlich vorausgehend, in ihren "medialen" Qualitäten als "Bildschirm": zunächst als weiße Flecken auf der Landkarte, später als scheinbar dysfunktionale, leere Landschaft.

Schon immer war die Leere, wie sie sich in wüsten und öden Gegenden dem Wanderer offenbart, Projektionsfläche für Erlebniswelten, in denen die Grenzen zwischen Innen und Außen, Subjekt und Umgebung einer allmählichen imaginären Auflösung unterliegen. Insofern ist es nicht überraschend, dass die (Ant-)Arktis wie auch das Innere Australiens häufig als Schauplatz des Science-Fiction- und Horrorgenres inszeniert werden, als deren bekanntestes

Beispiel die post-nukleare Mad-Max-Trilogie des Regisseurs George Miller gelten kann. 1 Zugleich mag es als interessante Parallele dieser so antipodisch gelegenen Orte durchgehen, dass sich, entgegen den Qualitäten einer lebensfeindlichen Umwelt, bei beiden Regionen die Vision eines "paradiesischen" Landes bis ins 20. Jahrhundert erhalten hat - sei es in Form von Mythen über das Reich der Hyperboräer "hinter den Nordwinden" 2 oder als enthusiastische Suche nach dem Binnenmeer im Inneren der australischen Wüste. 3

Überstrahlung in Weiß

Der zur Arktis zählende Inselarchipel um Spitzbergen war zu Beginn der polaren Geschichtsschreibung unbesiedeltes Terrain. Weder traf man auf Ureinwohner noch wiesen Spuren auf eine vorgeschichtliche Besiedlung hin - der Archipel galt als No-Mans-Land, bis er 1920 unter norwegische Verwaltung gestellt wurde.

Vormals ein lediglich für die Pelztierjagd und den Walfang genutztes Gebiet und Ausgangspunkt für zahlreiche Nordpolexpeditionen, führte die Entdeckung reicher Kohlevorkommen um 1900 zur Gründung der ersten Minen. Ab Mitte des Jahrhunderts kamen Standorte für Forschungsstationen und Raketenstartplätze (SvalRak) hinzu sowie die Einrichtung des Flughafens im Jahr 1975. Bis heute ist Spitzbergen nur dünn besiedelt, sämtliche vor 1945 errichteten Gebäude stehen unter Denkmalschutz, und der Zugang zu den ausgewiesenen Naturschutzgebieten ist streng reglementiert. Mit zunehmendem Rückgang des Bergbaus beschränkt sich die ökonomische Einmischung des Menschen auf die arktische Forschung und die Etablierung eines "sanften" Tourismus. Die geradezu höfliche Distanz des Menschen zum Landschaftsraum Spitzbergens findet bei Grenzhaeuser ihren Ausdruck in Bildern, die die Natur und ihre Erscheinungen als Hauptschauplatz inszenieren.

So zeigen die Fotografien dieser arktischen Region eine Welt, die trotz aller anthropogenen Eingriffe immer noch seltsam autark erscheint und deren Unbehautheit einer Bedrohlichkeit Raum gibt, die den Menschen als Eindringling in seine Schranken verweist. Den in der Landschaft hingekauerten Blockhütten der Pioniere, den überstrahlten Containern des Umschlaghafens von Kapp Amsterdam und den futuristischen Architekturen der Forschungsstationen gemeinsam ist ihre Eigenschaft als quasi geschlossenes "Behältnis", in dem etwas für die Zukunft oder aus der Vergangenheit aufbewahrt wird.

Dieses Zeitkapselartige wird verstärkt durch ein Licht oder eine Atmosphäre, die alles Menschliche zu verdunkeln oder verloren zu geben scheint. Bei dem Versuch, dieses unheimliche oder bedrohliche Element auszumachen, streift der Blick des Betrachters durch Wolkenwirbel, über verschattete Horizonte. Es gibt keinen Zugang, keine Wege, keinen Halt und keine Farben, die das Bild vom Verdacht der Unwirklichkeit befreien würden.

Unheimliches Australien - Uncanny Australia

Robert Hughes bezeichnet in seiner Monografie Die Besiedlung des fünften Kontinents Australien als das "geografische Unbewusste" 4 und verweist auf dessen Rolle als Antipode zur Ordnung der europäischen Welt. 5 Ähnlich dem Unbewussten Freuds wurde Australien in der Vorstellung des British Empire als eine Welt codiert, die ebenso unüberseh- wie unberechenbar und ungezähmt war. 6 Unbewusst und unbewohnbar, unvorstellbar weit entfernt: Zwei Jahrhunderte später hat sich die britische Kultur in Australien etabliert und dies auf eine Weise, die das "Unheimliche" die Seiten wechseln ließ, wie es angesichts der Fotografien Nathalie Grenzhaeusers scheint. Dieses "Unheimliche", mag man es nun als Spukwort der späteren Romantik begreifen oder als wortwörtliche Wendung, tritt in den Landschaftsräumen Australiens anders als auf Spitzbergen zutage.

Großbritanniens Geistesblitz, sich der störenden Elemente seiner Gesellschaft zu entledigen und den "Abschaum" an das südliche Ende der bekannten Welt zu verschiffen, rückt im Zusammenhang mit dem Begriff "Trespassing" eine geradezu absurde Koinzidenz ins Licht.

Mit der Gründung der Strafkolonie in New South Wales wurde Australien das Ankunftsziel jener, die gegen Gesetze des Eigentums verstoßen hatten. Man verfrachtete sie damit auf ein Terrain, das im gleichen Atemzuge jenen weggenommen wurde, die sich traditionell eben diesen Ideen von Grundbesitz, Eigentum und "Eigenem" verweigerten - den Aborigines. Die Dysfunktionalität des Kontinents in klimatischen wie kulturellen Parametern schuf auf Seiten der Kolonisten eine Einstellung zum Landschaftsraum, die einer von Gewalt begleiteten Übersetzung von "Land" zu "Landschaft" hin den Weg bereitete. 7 Sowohl die Landnahme als auch die Erschließung der Ressourcen beruhten auf dem Versuch, ein dystopisches, "unbrauchbares" Land in eine funktionalisierte und neu ästhetisierte

Landschaft zu überführen.

Grenzhausers "Trespassing" in die Minengebiete des Olympic Dam und Newman hinein zeigt das australische Element des Unheimlichen v. a. den Architekturen, den Maschinen sowie deren Relikten und Spuren eingeschrieben. Tatsächlich ist in diesen Bildern nur wenig verändert worden, da die Dimensionen der Landschaft und der industriellen Architektur bereits jedes "Normalmaß" übersteigen.

Die Ansichten der australischen Industrieminen bringen vorwiegend "Apparaturen" zum Vorschein: Gigantische Kräne, Förderbänder, labyrinthisch verschlungene Rohre und Leitungen, Räder und Spuren. Die Landschaft ist gezeichnet von Gräben, Gräbern, Löchern und Kratern, die an heftige Explosionen denken lassen. Der Blick verliert sich entlang nicht enden wollender Stahlträger und scheut vor der schier Größe der Maschinerien zurück. Die Natur zeigt sich entweder undurchdringlich und verschwommen oder bis auf die Knochen bloßgelegt. Wurde von den alten Geschichtsschreibern und Geografen noch angenommen, dass der Maelstrom am Nordpol entweder seine Entsprechung im Springbrunnen von Eden oder aber in einem alles ausspuckenden Wirbel auf der antipodischen Südhalbkugel finden müsse⁸, so lassen die Überreste der Schlange auf dem australischen Highway mit dem Baum im Hintergrund nur noch auf ein Paradies der Desillusion spekulieren. Pfadfinder

Wenn aber jeglicher Blick auf eine sogenannte "Landschaft" deren Voraus- "Setzung" - einen vom Menschen gestaltbaren und begreifbaren Raum - beinhaltet, wie es seit den ersten Ausführungen Ruskins über den "pathetischen Betrug"⁹ heißt und bis heute von zeitgenössischen Landschaftsanalysten in Kunst- und Literaturwissenschaft debattiert wird¹⁰ - wie ließe sich dem entkommen? Wie ließe sich ein Blick auf etwas hinführen, das die "radikale Illusion"¹¹ zeigt, ohne sie sichtbar zu machen?

Der verborgene Pfad führt trotz Grenzhausers gelegentlichem Verweilen bei den pittoresken "scapes" des Science-Fiction oder der romantischen Malerei haarscharf an diesen vorbei auf eine Ebene der "Desillusion", die sich jeder Versöhnlichkeit der Natur oder dem Menschen gegenüber verweigert. Doch Grenzhausers Blick richtet sich weniger auf das Dokumentierbare, Reale, sondern auf das sich gegen seine "Heimlichkeit" und seine Vereinnahmung Sträubende. Es ist das Element des Fehlenden, des Ungreifbaren und des Befremdenden, das, irgendwo hinter dem Horizont implodiert, sich als "atmosphärischer Niederschlag" in den Bildwelten zeigt. Entsprechend der jeweiligen Geschichte des "Trespassing" europäischer Kultur in die abgelegenen Landstriche Norwegens und Australiens hinein sprechen Grenzhausers Fotografien auf unterschiedliche Weise von den Interventionen des Menschen.

Der "Fallout" dieser Implosion hinter dem Horizont oszilliert als ungreifbares, fantastisch anmutendes Element in allen Bildern, dennoch scheint es mal mehr in der Natur, mal mehr im Werk des Menschen aufzublitzen.

Die Einbettung des Ungreifbaren und Unheimlichen als einer nicht zu ortenden Ingredienz des Landschaftsraums mag einen Ausweg aus dem "pathetischen Betrug" Ruskins¹² andeuten. Diesseits aller Betrachtungen kann Grenzhausers Arbeit Trespassing aber auch als eine Aufforderung an den Betrachter verstanden werden, die ästhetischen, vorgezeichneten Rezeptionswege des Kunstsystems zu verlassen, fremden Boden zu betreten und sich einen eigenen Pfad - klopfenden Herzens - in ihre Bildwelten zu erschließen.

Gabi Schaffner

Veröffentlicht in Trespassing, Verlag für Moderne Kunst, 2011.

1 Mary Shelleys Frankenstein beginnt mit einer Nordpolexpedition; H.P. Lovecrafts Berge des Wahnsinns erschließt dem Leser ein Universum subterranean Horrors in den Eiswüsten der Antarktis. Zuvor war bereits E. A. Poe's Arthur Gordon Pym auf der Suche nach einem arkadischen Landstrich in die gleichen Regionen vorgestoßen. 1982 situierte John Carpenter mit The Thing die Landung eines außerirdischen Raumschiffs in der Antarktis, mit fatalen Folgen selbstverständlich.

2 Wobei sich die Annahme eines "gemäßigt-warmen" Landstrichs jenseits der Packeisgrenze bis in die 1930er Jahre hielt.

3 Siehe auch: Paul Carter, PSITTACORUM REGIO, Papageien des Paradieses in der mythischen Topografie Australiens,

In: <http://www.lettre.de/archiv/61carter.html> (Stand 17. Dez. 2010)

4 ROBERT HUGHES: The Fatla Shore: A History of the Transportation of Convicts to Australia 1787-1868 (London:Collins Harvil, 1987), p.43.

5 Der Name dieses dunklen Kontinents zum Zeitpunkt seiner ‚Entdeckung‘ war terra australis incognita, der Name eines Landes-ohne-Namen. Dabei mag in dieser paradoxen Bezeichnung eine Vorahnung desselben Unnennbaren gelegen haben, das Freud entdeckte - zeitlich parallel zur Entstehung von ‚Australien‘ als eigenständigem nationalem Teilstaat." (Übersetzung Gabi Schaffner) Aus: Louis Armand, Romantic Ecologies. In: www.rhizomes.net/issue2/armand/armand1.html (Stand 17. Dez. 2010).

6 Die Landschaft dieses erdachten Kontinents war möglicherweise die der Hölle. In seiner unerforschlichen Andersartigkeit ließ sich jede Phantasterei unterbringen; sie stellte das geografische Unbewusste dar." In: Robert Hughes, Australien. Die Besiedelung des fünften Kontinents. Droemer Knaur, Ulm 1992, S. 70.

7 Vgl. : Louis Armand: "Romantic Ecologies", section 1. In <http://www.rhizomes.net/issue2/armand/armand1.html>

8 Vgl. Chet Van Duzer: The Mythical Geography of the Northern Polar Regions: Inventio fortunata and Buddhist Cosmology in : <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/duzer.pdf> (Stand 17. Dez. 2010)

9 John Ruskin, Of the Pathetic Fallacy in: Modern Painters, vol. iii, pt 4. 1856 <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskin/> (Stand 28. Februar 2011)

10 Vgl. M SCHMELING, M Schmitz-Emans (Hg.) Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne - (Post) Modernist Terrains: Landscapes, Settings. Spaces. Köningshausen & Neumann, Würzburg 2007

11 Vgl. Jean Baudrillard: die "radikale Illusion", in: das perfekte Verbrechen. Matthes & Seitz Berlin, Berlin 1996

12 Vgl. Ludwig Seyfarth, Nina Koidl: Pathetischer Betrug - Pathetic Fallacy. Salon Verlag, Köln 2005. S 7

Trespassing

In *Trespassing*, Nathalie Grenzhaeuser introduces the viewer to two diametrically opposed landscape areas: the Arctic island of Spitsbergen, situated at the northern tip of Europe, and the desert-like expanses 'down under' in South and Western Australia. In both cases, she focuses on changes in the landscape that have occurred as a result of human intervention, whereby she concentrates on the restricted areas of mining centres, scientific research stations and nature reserves. Grenzhaeuser's artistic research also explores the historical background to the occupation and utilisation of the respective regions. The majority of the photographs in this book were taken in places that are not accessible to tourists or other 'normal' visitors, and where entering the sites - even with permission - is subject to strict controls. As a deliberate reversal of the more commonly used phrase: "No Trespassing", the title *Trespassing* evokes a complex array of meanings, the scope of which only becomes fully apparent as a result of this inversion.

(No) Trespassing

In connection with the notion of owning land (and the legal right to do so), upon which the global presence of this prohibition sign is founded, the act of deliberately ignoring and crossing a territorial boundary becomes a criminal offence. At the same time, the sense of danger and promise attached to the idea of gaining 'illegal entry' can be a temptation in itself. Crossing the line thus leads to a transformation of the space beyond. The site is reduced to a path along which the trespasser proceeds, heart pounding - either because of the dangers associated with the location or due to the threat of legal repercussions.

With respect to man's treatment of his landscape environment, Grenzhaeuser's photographs also allude to (colonial) historical events that occurred when European culture 'trespassed' into unknown territories, both habited and uninhabited.

Architecture and landscape are recurring motifs in Grenzhaeuser's photographic excursions into the past and present of different geographical domains. Her image-making process involves modifying the dimensions of and relationship between (mechanical) architectural structures, the landscape surroundings and the sky above. On the part of documentary photography, which addresses similar topographically anchored themes, the issue of crossing borders without permission could also be raised.

Yet just as the history of photography is inconceivable without its parallel universe of image retouching, so the history of landscape is inseparable from its invention as an aesthetic and economic construct.

Grenzhaeuser's *Trespassing* takes the viewer into a multi-dimensional space of meaning and possible interpretation. Irrespective of whether her photographic images are viewed from a visual, virtual, metaphorical or historical perspective: there is no predetermined path to be followed when entering and exploring them. And what is the objective of these escapades into the realm of the 'uncanny' (das Unheimliche) if it does not even appear certain that they will lead to some form of reward?

Non-identical twins

Leaving aside the obvious climatic and geographical differences between Australia and Spitsbergen, *Trespassing* reveals the surprising fact that these antipodal locations have shared qualities that make them appear like non-identical twins.

To this day, the geographical remoteness of the polar regions and the Australian interior, in combination with their extreme climates and inherent risks, lend these regions a mysterious or even mystical quality. The reasons for this lie in their association with both utopian and dystopian scenarios and, preceding these, in their capacity to act as a medium or blank screen: first of all as white spots on the map, and later as seemingly dysfunctional, empty landscapes.

An expanse of emptiness, like that we encounter when we wander through a deserted, desolate area, has always functioned as a screen onto which we project experiential worlds, where the imaginary line between inside and outside, the subject and his environment gradually become blurred. In this respect it is not surprising that both the (Ant)arctic and the Australian interior have often provided the setting for science fiction or horror films, the best-known example being perhaps the post-nuclear wasteland of the Mad Max film trilogy, directed by George Miller. 1 At the same time, an interesting parallel between these antipodean locations is that, despite possessing many qualities of a hostile environment, the vision of a paradisiacal land existing in both regions persisted into the twentieth century - whether in the form of myths surrounding the territories of the Hyperboreans "beyond the north wind" 2 or of enthusiastic attempts to locate an inland sea within the Australian desert 3.

Illuminating whiteness

At the time when polar historiography began, the Arctic archipelago of Svalbard (of which Spitsbergen is the largest island) was an unpopulated territory. There was neither an indigenous population nor any trace of prehistoric settlement, and the archipelago was considered a no-man's land until it was placed under Norwegian administration in 1920.

Having previously been used mainly for fur trapping and whaling, as well as being the starting point for numerous expeditions to the North Pole, the discovery of rich deposits of coal on Svalbard around 1900 led to the construction of the first mines. From the 1950s onwards, research stations and a rocket launch site (SvalRak) were built, and in 1975 Svalbard Airport was opened. Spitsbergen is still only sparsely populated; all buildings erected before 1945 are listed, and access to the designated nature reserves is strictly controlled. As coal mining activities have steadily declined, the economic involvement of man in the region has been reduced to Arctic research and the development of 'sustainable' tourism. In Grenzhäuser's photographs, this politely detached attitude of people towards the Spitsbergen landscape is reflected by the fact that nature and natural phenomena are the principal location and main subject.

The photographs of this Arctic region thus present a world that still appears curiously independent despite all anthropogenic intervention, and whose homelessness engenders a sense of threat that puts man in his place as an intruder. One quality that is shared by the pioneers' log cabins nestled into the countryside, the dazzling shipping containers in the port of Kapp Amsterdam and the futuristic buildings of the research stations is that they are all quasi-sealed containers in which something is being preserved for the future or from the past.

This time-capsule quality is intensified by particular lighting or atmospheric conditions that seem to black out or relinquish all traces of man. In the attempt to identify this uncanny or threatening element, the viewer's gaze drifts through cloud vortices and across shadowy horizons. There is no means of access, no path, nothing to hold on to and no colours to free the image from the suspicion of unreality.

Uncanny Australia

In his book *The Fatal Shore* Robert Hughes refers to Australia as the "geographical unconscious", 4 in relation to its role as an antipode to the order of the European world. 5 Similar to Freud's concept of the unconscious, Australia was codified in the imagination of the British Empire as a world that was to equal extents unfathomable, unpredictable and untamed. 6 Unconscious and uninhabitable, unimaginably far away: two centuries later, British culture has established itself in Australia and has done so in a way that has caused the 'uncanny' element to change sides, as it appears from Nathalie Grenzhäuser's photographs. This 'uncanniness', regardless of whether one regards it as a buzzword of the later Romantic period or as a literal designation, manifests itself differently in the landscape of Australia than it does on Spitsbergen.

In connection with the concept of trespassing, Great Britain's plan to get rid of disruptive elements in its society by shipping these 'human dregs' off to the southern tip of the known world reveals an absurd and disturbing coincidence.

With the establishment of the penal colony in New South Wales, Australia became the destination of those who had broken the law of property. They were, therefore, transported to a territory which in the same breath was being taken away from those who traditionally eschewed these very notions of land ownership, property and the sense of 'own' - the Australian Aborigines. The dysfunctionality of the continent in terms of climatic and cultural parameters fostered among the colonists a particular attitude towards the landscape surroundings that was to pave the way for a translation of 'land' into 'landscape', a process often accompanied by violence. 7 Both the seizure of land and the exploitation of resources represented an attempt to transform a dystopic, 'useless' land into a functionalised and newly aestheticised landscape.

Grenzhäuser's trespass into the mining areas of "Olympic Dam" and "Newman" shows the Australian element of the uncanny inscribed above all within the architecture and machinery, as well as on their relics and residual traces. Little has been modified in these photographs, in fact, as the dimensions of the landscape and the industrial

architecture already exceed 'normal standards'.

These images of Australian industrial mines mainly depict mechanical devices and equipment: gigantic cranes, conveyor belts, labyrinthine pipes and cables, wheels and tracks. The landscape is marked by ditches, hollows, holes and craters that call to mind the scene of a massive explosion. Our gaze drifts along never-ending steel joists and is overwhelmed by the sheer size of the machines. Nature appears either impenetrable and blurred or stripped to its bare bones. And while ancient historiographers and geographers assumed that the counterpart to the whirlpool at the North Pole would have to be either the fountain in the Garden of Eden or a discharging vortex in the antipodal southern hemisphere, the remains of the snake on an Australian highway with a tree in the background suggest that the only thing we can speculate on is a paradise of disillusion.

Pathfinders

If, however, any view of a so-called 'landscape' includes its pre-condition as a realm that can be shaped and apprehended by man - as has been maintained since Ruskin's first observations upon the "pathetic fallacy" 9 and continues to be debated by contemporary landscape analysts in the field of art and literary studies 10 - how could one get around this? How could the gaze be guided towards something that reveals the "radical illusion" 11 without making it visible?

Despite Grenzhäuser's occasional sojourns in the picturesque 'scapes' of science fiction or Romantic painting, the hidden path skirts around these and leads onto a level of 'disillusion' where any forgiveness on the part of nature or towards man is denied. The artist's focus is less on the documentable or 'the real', however, and more on that which resists its familiarity (*Heimlichkeit*) and appropriation. It is this 'missing' element, this intangible and alienating aspect which, having imploded somewhere beyond the horizon, appears as 'atmospheric precipitation' in the photographic imagery. Grenzhäuser's photographs make varying reference to human encroachment, reflecting the different circumstances under which European culture trespassed into these remote areas of Norway and Australia. The fallout from this implosion beyond the horizon oscillates as an intangible, fantastical element in all of the images, whereby it sometimes seems more clearly visible in nature, and at others more apparent in man-made objects and structures.

The embedding of the intangible, the uncanny as an unlocalisable component of the landscape realm may suggest one way out of Ruskin's "pathetic fallacy" 12. Regardless of how one approaches it, however, Grenzhäuser's Trespassing series can also be seen as an invitation to viewers to stray from the paths of aesthetic reception that have been predetermined by the art system, to enter alien territory and find their own way - heart pounding - into her visual worlds.

Gabi Schaffner

Published in *Trespassing*, Verlag für Moderne Kunst, 2011.

1 Mary Shelley's *Frankenstein* opens with an expedition to the North Pole; H. P. Lovecraft's *At The Mountains of Madness* transports the reader into a universe of subterranean horror in the frozen wastes of Antarctica. Prior to this, Edgar Allan Poe's *Arthur Gordon Pym* ventured into this region in search of an Arcadian realm, and in John Carpenter's 1982 movie *The Thing*, an alien spacecraft lands in Antarctica with predictably fatal consequences.

2 Whereby the assumption that a land with a 'warm temperate' climate existed beyond the sea ice limit persisted even into the 1930s.

3 See Paul Carter, *About Paradise Parrots And Other Legends of Place and Identity*, *Haiku Review* #3. <http://www.haikureview.net/node/32>, accessed 28 February 2011.

4 Robert Hughes, *The Fatal Shore: A History of the Transportation of Convicts to Australia, 1787-1868* (London: Collins Harvill, 1987), p. 43.

5 "The name of this dark continent at the time of 'discovery' was *Terra Australis Incognita*: the name of the land-without-a-name, and perhaps something in this paradox presaged the sense of the unnameable that belongs to the 'unconscious' which Freud discovered, at about the same time as 'Australia' was coming into being as a federated, self-governing nation state (...)." Louis Armand, *Romantic Ecologies. John Kinsella and the Art of Traumatic Realism*, section 3, *rhizomes*, issue 2, spring 2001. <http://rhizomes.net/issue2/armand/armand3.html>, accessed 28 February 2011.

6 "[T]his imagined country was perhaps infernal, its landscape that of Hell itself. Within its inscrutable otherness, every fantasy could be contained; it was the geographical unconscious." Hughes, loc. cit.

7 Cf. Armand, loc. cit.

8 Cf. Chet Van Duzer, *The Mythical Geography of the Northern Polar Regions: Inventio fortunata and Buddhist Cosmology*, *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (May-August 2006). <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/duzer.pdf>, accessed 28 February 2011

9 John Ruskin, *Of the Pathetic Fallacy*, in *Modern Painters*, vol. iii, pt. 4, 1856. <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskin/>, accessed 28 February 2011.

10 Cf. Manfred Schmelting and Monika Schmitz-Emans (eds.), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne / (Post-)Modernist Terrains: Landscapes, Settings, Spaces* (Würzburg: Königshausen & Neumann), 2007.

11 Cf. *The Radical Illusion* in Jean Baudrillard, *The Perfect Crime*, trans. Chris Turner (London and New York: Verso Books), 1996, pp. 16-19.

12 Cf. Ludwig Seyfarth, Nina Koidl, *Pathetischer Betrug - Pathetic Fallacy* (Cologne: Salon Verlag), 2005, p.7/English p. 51