Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

Artikel: Dan Graham : glass perception = verspiegelte Wahrnehmung

Autor: Macdonald, Marie-Paule / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680531

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

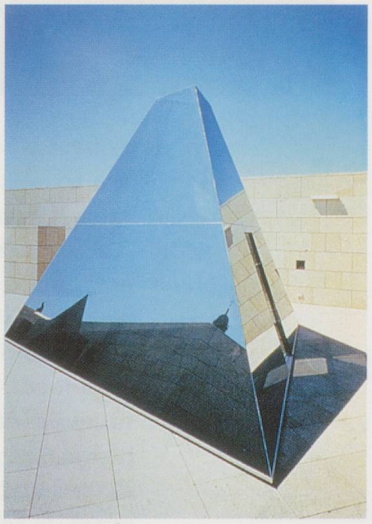
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Glass *Perception*

MARIE-PAULE MACDONALD

In Manhattan, one readily accessible, poetically located sculptural work by Dan Graham is set in the roofscapes of Chelsea, at the Dia Center for the Arts. Assembled in 1991, it sits on top of a former light industrial building on West 23rd Street. The building shares the west end of the block traversed by the High Line, an abandoned elevated freight train track. The route to the Dia Center passes through the High Line's rows of rusted, paint-flaked steel columns and underneath its overgrown tracks. Getting up to the roof of the building involves ascending in the tiny elevator or narrow stairs with tall risers.

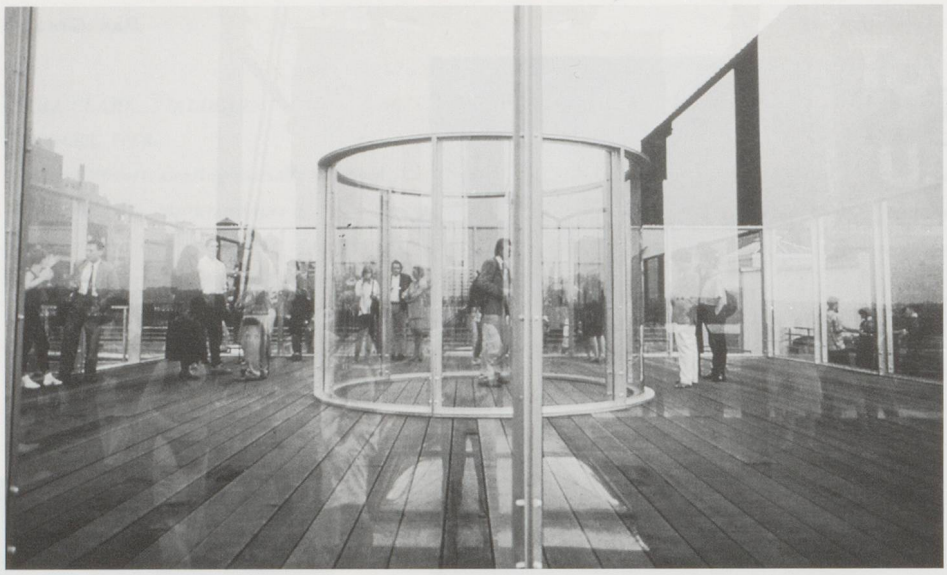
The sculptural project on the roof, set on a raised wooden platform like an industrial version of a plinth, comprises a walk-in-size two-way mirror glass cylinder, scaled to the size of a water tower, set within a square glass frame, and an adjacent video café. The 360-degree vista from the Rooftop Park includes views of the High Line, Battery Park City, and New Jersey. Unused since 1981, the High Line can be "infiltrated"—one can sneak up and trespass, following a route through grass, native wild flowers, and trees, which have grown over the train track. A community group has tenaciously organized an attempt to transform the abandoned slice of rail infrastructure into an elevated public promenade. The initiative is inspired by the Viaduc des Arts in rue Daumesnil, Paris, a kilometer-long series of brick arches, renovated under the direction of architect Patrick Berger. Like the Parisian prototype, the Rooftop Park and the High Line offer a singular series of aerial vistas above the streets of a city whose density requires vertically stacked tiers of urban social life and architecture.



DAN GRAHAM, PYRAMID WITH TOP CUT OFF, 1989–1997, CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago di Compostela / PYRAMIDE MIT ABGESCHNITTENER SPITZE.

The adjacency and juxtaposition of these two quintessentially American works: the serial steel construction of the elevated rail infrastructure, and the two-way mirror glass and steel geometries of the rooftop pavilion, set up a contrapuntal urban resonance in the neighborhood. Dan Graham's interest developed into a desire to address, to express and confront issues of contemporary urbanism, landscape and public space. These concerns are apparent in a wide range of formal references, from the issues of scale, in the case of the water tower, to the choice of materials such as reflective glass and painted steel. For example, the rubber tile (flooring) on the Dia Center Rooftop Park is the same spongy material used to surface children's playgrounds, thickened at the base of playground slides.

MARIE-PAULE MACDONALD is an architect currently teaching in Montreal and the University of Waterloo, Canada.



DAN GRAHAM, TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON, 1981/1988–1991, steel, two-way mirror, wood, aluminum, 8 1/2 x 36 1/8 x 36 1/8'; café: 12 x 36 1/8'; architects: Moji Baratloo, Clifton Balch / EINWEGSPIEGEL-ZYLINDER IN EINEM KUBUS UND VIDEOSALON, Stahl, Einwegspiegel, Holz, Aluminium, 260 x 1100 x 1100 cm, Café: 366 x 701 cm.

Citizens of the New York metropolis have been preoccupied with the problem of creating new public space as a result of the quest to redesign the Ground Zero site in Lower Manhattan. The design of urban public space has been a particular Achilles' heel of Modern Architecture and is often treated as mere public relations posturing in contemporary urban development. Modern architect and urbanist José Luis Sert acknowledged the issue in the fifties with a rudimentary statement of principle: "... places of public gatherings such as public squares, promenades, cafés, popular community clubs, etc., where people can meet freely, shake hands and choose the subject of their discussion are not things from the past, and, properly re-planned for the needs today, should have a place in our cities."[1] Manhattan's nineteenth- and twentieth-century responses to the need for urban public space introduced alternatives to the traditional public square or plaza of the European model, with extreme exaggerations: antimonies from the vast, metropolitan-scaled green common of Central Park, to the telescopically compressed diagonal views, created in the fortuitous intersection of streets and sidewalks, at Times Square.

What is public space, what should it be, and as Françoise Choay has publicly asked, where are the public spaces of our era?[2] Some answers from the nineties can be identified in the intimate spaces and speculative, self-conscious architectural programming of Graham's Rooftop Park, and in the paradoxical circumstances of public space in Manhattan, where the public realm is just as likely to be in the custody of private organizations and foundations. A *New Yorker* writer noted, "High is to New York what wet is to Venice."[3] In a vertical city, can civic public space be made democratically available six stories up in the air? Graham's work alludes to the scope of aerial urban places of leisure, from leafy penthouse terraces to the tar-papered tenement roof.

A public, theatrical quality emanates from Graham's exhaustive array of ambitions and aspirations for the Rooftop Park. He intended a gesture to the history of spontaneous performance traditions of previous twentieth century decades, when street, sidewalk, rented commercial or studio space, or community centers and alternative art spaces became tempo-

rary sites for street theater, dance, sound, events, etc. A specific reference is to the landfilled beach that preceded Battery Park City. Once the site of informal art collaborations, the site has since transformed into corporate headquarter lobbies and security stations. In response, Graham proposed programming the rooftop park for dance and performance. The video café complemented the reference as a place where recent video would be continuously available in relaxed circumstances.

The long, precise title of the sculpture of the rooftop park is TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON. The inner layer of the glass cylinder, centered inside the glass square posed on a wood deck set about three feet above the rubberized decking mat covering the roof, responds when visitors push on the pivot arc of the heavy door in the cylinder. The door's movement activates the sculpture as a perceptual device to mirror the skyline and set up a visual echo of the individual's place within it. The urban landscape reflects in the curved and planar glass: every visible element, from the water tower, adjacent billboards, to the cloud formations appear in superimposed strata. A cinematic tableau of subject and object, composed of the self, others, and of rooftop architecture, sky, and horizon is layered, stretched, curved, retransmitted, and bounced on the glass surfaces.

The "autoscopy" of seeing one's replicated self in the urban landscape is a usual feature of the ground level in the contemporary hyper-technological city. Around town—not just Manhattan, but in almost any post-industrial city—the ubiquity of the reflected image in glass store windows and mirrors has been augmented by the new ubiquity of the video image, delayed video image, or data-projected video image. It is a reminder of the prescience of Graham's video performance works of the seventies. Contemporary architecture and urbanism now almost automatically incorporate these technologies of a video-saturated urban existence. The narcissistic appeal of viewing one's self is a feature in suave contemporary renovations, projects such as Diller + Scofidio's fashionable restaurant interior, the Brasserie, in the Seagram building, where a delayed video image is relayed over the restaurant bar, recalling Graham's video installations from 1974 (PRESENT CONTINUOUS PAST[S]; TIME DELAY SERIES, etc.). The close-up viewing of one's body that was documented in Graham's live BODY PRESS spiral (1970) is "consumeristically" referenced in the intimate live video transmission found in underground dressing rooms in the cosmopolitan downtown store interior designed by Rem Koolhaas' office, OMA. The cylindrical glass elevator, also at Prada, could well be perceived as a form whose antecedents include Graham's reflective rooftop cylinder. City life is embellished, now perhaps cluttered with a high level of surveillance and self-viewing. What is compelling in Graham's open-air, atmospheric use of video, mirrors, and geometries of reflective glass is not only its focus on a refreshed perception of the self in the urban landscape, but also what Northrop Frye described, in his definition of "ethical criticism," as a "consciousness of the presence of society."[4] At a time that risks coming to be called a "posthuman" era, this informal, intuitive perception of the social seems crucial in the contemporary conception of public space.

1) *José Luis Sert, Arquitecto in Nueva York,* ex. cat., ed. by Xavier Costa, Guido Hartray (Barcelona: ACTAR & Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997), p. 132.

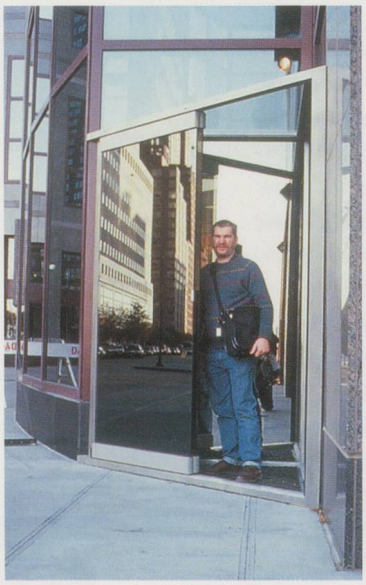
2) Françoise Choay, "La Proximité comme problème anthropologique," notes for a public lecture at the Centre Georges Pompidou, circa 1996.

3) Adam Gopnik, "A Walk on the High Line," *The New Yorker,* May 21, 2001, p. 44.

4) "We may call this ethical criticism, interpreting ethics not as a rhetorical comparison of social facts to predetermined values, but as the consciousness of the presence of society." Northrop Frye, "Polemical Introduction" in *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957), p. 24.

Verspiegelte *Wahrnehmung*

MARIE-PAULE MACDONALD



DAN GRAHAM, TRIANGULAR ENCLOSURE FOR NEW URBAN LANDSCAPE, 1988, New York City / DREIECKIGE KAMMER FÜR NEUE STADTLANDSCHAFT.

Eine leicht zugängliche Skulptur von Dan Graham befindet sich an poetischer Stelle in Manhattan, inmitten der Dachlandschaft von Chelsea auf dem Dia Center for the Arts. Sie wurde 1991 realisiert und sitzt nun auf dem Dach des ehemaligen Leichtindustrie-Gebäudes an der dreiundzwanzigsten Strasse West. Das Gebäude am Westende des Blocks stösst an das Gelände mit dem verlassenen Hochbahngeleise einer ehemaligen S-Bahn-Linie. Die Strasse zum Dia Center führt unter den rostenden Stahlträgern, von denen die Farbe abblättert, und den von Unkraut überwucherten Geleisen hindurch. Um aufs Dach des Gebäudes zu gelangen muss man den winzigen Lift benützen oder eine enge Treppe mit steilen Stufen erklimmen.

Die Dachskulptur steht auf einer erhöhten Holzplattform, die wie die industrielle Version eines Sockels anmutet, und besteht aus einem betretbaren Einwegspiegelglas-Zylinder von der Grösse eines Wasserturms, der in einem quadratischen Glasrahmen platziert ist, sowie einem Videocafé. Vom Dachgarten aus hat man eine 360-Grad-Rundsicht auf die Hochbahn, Battery Park City und New Jersey. Man kann die seit 1981 nicht mehr im Gebrauch befindlichen Geleise der Hochbahn betreten, das heisst sich unerlaubter Weise hinaufschleichen und dem von Gras, einheimischen Wildblumen und Bäumen überwachsenen Trassee folgen. Eine Bürgerinitiative hat sich hartnäckig dafür eingesetzt, aus dem verlassenen Eisenbahnteilstück eine öffentlich zugängliche Fussgängerpromenade zu machen. Die Initiative war vom Daumesnil-Viadukt in Paris inspiriert, jener kilometerlangen Aneinanderreihung von Backsteinbögen, die unter der Leitung des Architekten Patrick Berger renoviert wurde. Wie das Pariser Vorbild bieten auch der Dia-Dachgarten und die Hochbahnlinie eine Reihe einzigartiger Ausblicke über die Strassen einer Stadt, deren Dichte das urbane Leben und die urbane Architektur Schicht um Schicht in die Höhe zwingt.

Das kontrastreiche Nebeneinander dieser beiden zutiefst amerikanischen Bauwerke – der seriellen Stahlkonstruktion der Hochbahnbrücke und der Einwegspiegelglas- und Stahl-

MARIE-PAULE MACDONALD ist Architektin und lehrt zurzeit in Montreal und an der University of Waterloo, Kanada.

DAN GRAHAM, ELLIPTICAL PAVILION, 1996–1999, two-way mirror, aluminum, Bewag, Berlin, 94 1/2 x 197 x 71" / ELLIPTISCHER PAVILLON, Einwegspiegel, Aluminium, 240 x 500 x 180 cm.

geometrie des Dachpavillons – bildet einen urbanen Kontrapunkt zur unmittelbaren Umgebung. Dan Graham entwickelte zunehmend das Bedürfnis, Fragen zur zeitgenössischen Urbanität, zur Landschaft und zum öffentlichen Raum aufzuwerfen und sich damit auseinander zu setzen. Dieses Interesse ist an einer grossen Bandbreite formaler Referenzen ablesbar, von der Dimension, im Fall des Wasserturms, bis zur Wahl der Materialien, etwa des Spiegelglases und des bemalten Stahls. So ist etwa der Gummiplattenbelag auf dem Dach des Dia Centers aus demselben federnden Material, wie es auf Kinderspielplätzen Verwendung findet, unter Rutschbahnen in etwas dickerer Ausführung.

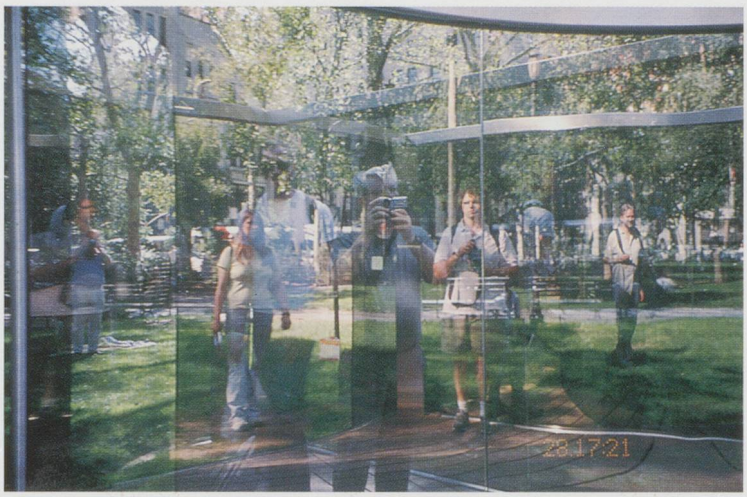
Die Einwohner der Metropole New York haben sich in jüngster Zeit mit der Frage der Schaffung neuer öffentlicher Räume im Zusammenhang mit der anstehenden Neugestaltung des *Ground Zero* an Manhattans Südspitze auseinander gesetzt. Die Gestaltung des öffentlichen urbanen Raums ist eine besondere Achillesferse der modernen Architektur und wird oft lediglich als PR-Pose zeitgenössischen Städtebaus missverstanden und praktiziert. Der moderne Architekt und Städteplaner José Luis Sert sprach dieses Thema in den 50er

Jahren in einer knappen, aber grundsätzlichen Formulierung an: «...Orte öffentlicher Begegnung, wie öffentliche Plätze, Promenaden, Cafés, gut besuchte Gemeinschaftszentren usw., wo Leute sich nach Belieben treffen, die Hand schütteln und frei unterhalten können, gehören nicht der Vergangenheit an und sollten, sorgfältig auf die Bedürfnisse von heute zugeschnitten, in unseren Städten Platz haben.»[1] Im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert hat Manhattan als Antwort auf das Bedürfnis nach öffentlichen urbanen Räumen Alternativen zum traditionellen öffentlichen Platz oder Marktplatz europäischer Prägung entwickelt, und zwar durch eine extreme Steigerung: von der wahrhaft einer Metropole würdigen, riesigen Grünfläche des Central Park bis zu den teleskopisch verdichteten diagonalen Ausblicken, die dank der zufälligen Kreuzung der Strassen und Gehsteige am Times Square entstanden.

Was ist öffentlicher Raum, was sollte er sein, und, wie Françoise Choay in aller Öffentlichkeit fragte, wo sind die öffentlichen Räume unserer Zeit?[2] Einige Antworten aus den 90er Jahren lassen sich an den intimen Räumen und dem spekulativen, sich selbst reflektierenden architektonischen Programm von Grahams Dachgarten ablesen und auch an den paradoxen Bedingungen für den öffentlichen Raum in Manhattan, wo der öffentliche Grund oft in der Hand privater Organisationen und Stiftungen liegt. Ein Journalist des *New Yorker* meinte einmal: «Die Höhe ist für New York, was das Wasser für Venedig ist.»[3] Kann der öffentliche städtische Raum in einer vertikalen Stadt im sechsten Stockwerk allen gleichermassen demokratisch zugänglich gemacht werden? Grahams Arbeit ist eine Anspielung auf das Thema der luftigen urbanen Freizeiträume, von der begrünten Penthouseterrasse bis zum mit Teerpappe bedeckten Mietskasernendach.

Dan Grahams erschöpfende Aufstellung von Ambitionen und Zielen für den Dachgarten hat öffentlichen, performativen Charakter. Er beabsichtigte eine Reverenz an die Tradition der spontanen Performance vergangener Jahrzehnte, als die Strasse, der Gehsteig, der gemietete Laden oder Atelierraum oder auch Gemeinschaftszentren und alternative Kunsträume vorübergehend zu Aufführungsorten von Stassentheater, Tanz, Musik, Happenings usw. gemacht wurden. Eine Anspielung gilt insbesondere dem aufgeschütteten Uferstreifen, dort wo jetzt Battery Park City steht. Einst ein Ort informeller künstlerischer Gemeinschaftsprojekte ist er heute eine Ansammlung von Firmenhauptsitzen und Sicherheitsbüros. Grahams Vorschlag, den Dachgarten zu einem Ort für Tanz und Theater zu machen, ist eine Reaktion darauf. Ergänzt wird diese Bezugnahme durch das Videocafé, einen Ort, wo man sich jederzeit aktuelle Videos in entspannter Atmosphäre anschauen kann.

Der lange, präzise Titel der Dachgartenskulptur lautet TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON (Einwegspiegel-Zylinder in einem Kubus und Videosalon). Die Innenseite des Glaszylinders inmitten des gläsernen Quadrates auf dem Holzpodium, welches sich etwa 90 Zentimeter über den Gummibelag des Daches erhebt, entfaltet ihre Wirkung erst, wenn Besucher die Angel der schweren Zylindertür in Bewegung setzen. Die Bewegung der Tür macht die Skulptur zum Wahrnehmungswerkzeug, das den Horizont spiegelt und den Ort des Individuums darin wiedergibt. Die urbane Landschaft spiegelt sich im gekrümmten und planen Spiegelglas: Jedes sichtbare Element, vom Wasserturm, den benachbarten Plakatwänden, bis zu Wolkenformationen erscheinen in einander überlagernden Schichten. Ein kinematisches Tableau von Subjekt und Objekt, bestehend aus dem Selbst, den anderen, aus der Dacharchitektur, dem Himmel und dem Horizont wird geschichtet, gestreckt, gestaucht und noch einmal gespiegelt, so dass es buchstäblich auf den Spiegelglasflächen tanzt.



DAN GRAHAM, BISECTED TRIANGLE, INTERIOR CURVE, 2002, Madison Square Park, New York City, 20 x 24 x 24' / HALBIERTES DREIECK, INNERE KURVE, 600 x 730 x 730 cm.

Diese «Selbstbeobachtung», das Erblicken des eigenen Spiegelbildes in der urbanen Landschaft, ist ein alltägliches Erlebnis im «Parterre» der zeitgenössischen hoch technologisierten Stadt. Überall in der Stadt – nicht nur in Manhattan, sondern in fast jedem postindustriellen Stadtzentrum – wird die Allgegenwart des Spiegelbildes in Schaufenstern und Spiegeln noch gesteigert durch die Allgegenwart des Videobildes, der zeitverschobenen Videoaufnahme oder des Videobildes als Datenprojektion. Das beweist nur die Weitsicht von Grahams Videoperformance-Arbeiten aus den 70er Jahren. Zeitgenössische Architektur und Stadtplanung beinhalten heute fast selbstredend diese Technologien einer videogesättigten urbanen Existenz. Der narzisstische Reiz des eigenen Bildes ist inzwischen integraler Bestandteil sanfter zeitgenössischer Renovationen, in Projekten wie Diller und Scofidios modischer Restaurantaufmachung oder der Brasserie im Seagram-Gebäude, wo ein zeitverschobenes Videobild über die Bar projiziert wird und an Dan Grahams Videoinstallationen von 1974 denken lässt (PRESENT CONTINUOUS PAST[S]; TIME DELAY SERIES und andere). An die Nahaufnahmen des eigenen Körpers, die Grahams BODY PRESS-Spirale (1970) live dokumentierte, erinnert die kommerzielle Variante der intimen Live-Videoübertragung in den Umkleidekabinen einer *Downtown*-Boutique im kosmopolitischen Design von Rem Koolhaas' Büro OMA. Den zylinderförmigen Glasfahrstuhl, auch bei Prada, könnte man ohne weiteres als eine Form betrachten, zu deren Vorgängern auch Grahams reflektierender Zylinder auf dem Dach gehört. Das Leben in der Stadt wird verschönert – mittlerweile vielleicht auch ein bisschen überladen – durch das hohe Mass an Überwachung und die Spiegelbilder unserer selbst. Was an Grahams atmosphärischem Open-Air-Einsatz von Video, Spiegeln und der Geometrie reflektierender Glasflächen überzeugt, ist jedoch nicht nur die Konzentration auf eine neue Sicht des Ich in der urbanen Landschaft, sondern auch, was Northrop Frye in seiner Definition einer «ethischen Kritik» als «Bewusstsein von der Gegenwärtigkeit der Gesellschaft» bezeichnete.[4] In einer Zeit, die Gefahr läuft als «posthumane» Ära in die Geschichte einzugehen, ist diese informelle, intuitive Auffassung des Gesellschaftlichen wohl von entscheidender Bedeutung für das zeitgenössische Verständnis des öffentlichen Raumes.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) *José Luis Sert: Arquitecto in Nueva York,* Ausstellungskatalog, hrsg. v. Xavier Costa und Guido Hartray, ACTAR & Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, S. 132.

2) Françoise Choay, «La Proximité comme problème anthropologique», Notizen zu einem öffentlichen Vortrag im Centre Georges Pompidou, ca. 1996.

3) Adam Gopnik, «A Walk on the High Line», *The New Yorker,* 21. Mai 2001, S. 44.

4) «Man könnte dies eine ethische Kritik nennen, wenn man Ethik nicht als rhetorischen Vergleich sozialer Gegebenheiten mit vorbestimmten Werten versteht, sondern als Bewusstsein von der Gegenwärtigkeit der Gesellschaft.» Northrop Frye, «Polemical Introduction», in: *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton University Press, Princeton 1957, S. 24.

DAN GRAHAM, DOUBLE EXPOSURE: LANDSCAPE PHOTO PAVILION II, 1995, architectural model, two-way mirror, cibachrome transparency, 19¾ x 42 x 42". (PHOTO: PETER WHITE)

This pavilion is sited in a landscape with trees. The triangular pavilion, which is enterable through a sliding door, has two two-way mirror sides, while the third side is a huge cibachrome transparency. The transparency is of the landscape viewed from within the structure, 50 meters in front of the transparency side. The transparency is taken on a spring day, nearly at sunset. Spectators inside the structure can see the present landscape, slowly changing as to sunlight and time of the day, through the static image of the lightly exposed transparency of the past view. Each year, one year later, the photographed transparency is aligned, but slightly different from the original photographed view. This creates a time-delay with a still photo. Spectators inside the pavilion see a prismatically re-reflected, superimposed and continuously fluctuating (due to the change in outside lighting) image on the two-way mirror sides. There are continuous reflective and transparent views of the immediately surrounding landscape on both sides of the pavilion superimposed on images of gazing spectators inside and outside of the pavilion's sides, superimposed on the cibachrome distant landscape view through the actual distant landscape view.

Dan Graham, 1995–96

DOPPELBELICHTUNG. LANDSCHAFTSPHOTOPAVILLON II, Architekturmodell, Einwegspiegel, Cibachrome-Diapositiv, 50,2 x 106,7 x 106,7 cm.

Der Pavillon steht in einer Landschaft mit Bäumen. Der dreieckige Pavillon, in den man durch eine Schiebetür gelangt, hat zwei Einwegspiegelwände, die dritte Wand besteht aus einem riesigen Cibachrome-Diapositiv. Das Dia zeigt den Blick aus dem Innern des Pavillons auf die Landschaft 50 Meter vor der Diawand. Die Aufnahme entstand an einem Frühlingstag kurz vor Sonnenuntergang. Besucher innerhalb des Gebäudes sehen die reale, sich je nach Tageszeit und Sonneneinstrahlung langsam verändernde Landschaft durch das sich nicht verändernde transparente Diabild der früher aufgenommenen Landschaft hindurch. Nach einem Jahr wird das Dia jeweils neu angepasst, aber gegenüber der ursprünglichen Ansicht leicht verschoben. So wird mit einer Standaufnahme eine zeitliche Verschiebung erzeugt. Besucher im Pavillon sehen auf den Einwegspiegelwänden ein prismatisch zweimal gebrochenes, überlagertes Bild, das sich (dank des natürlichen Lichtwechsels) in ständigem Fluss befindet. Auf beiden Seiten des Pavillons sieht man mehrmals gespiegelte und transparente Bilder der unmittelbaren Umgebung, überlagert von Bildern der Betrachter hinter und vor den Pavillonwänden, welche wiederum die durch die aktuell gespiegelte Landschaft hindurch erkennbare Fernsicht auf dem Dia überlagern.

Dan Graham, 1995–96