

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2003)
<b>Heft:</b>	68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham
<b>Artikel:</b>	Cumulus from America : seeing being seen = beim Sehen gesehen
<b>Autor:</b>	Rabinowitz, Cay Sophie / Rattemeyer, Christian
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680849">https://doi.org/10.5169/seals-680849</a>

### **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:** 17.02.2026

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

# CUMULUS

*From America*

*IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.*

*OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE CAY SOPHIE RABINOWITZ, SENIOR U.S. EDITOR FOR “PARKETT” IN NEW YORK, AND BERLIN BASED CURATOR AND WRITER JENS HOFFMANN.*

## Seeing Being Seen

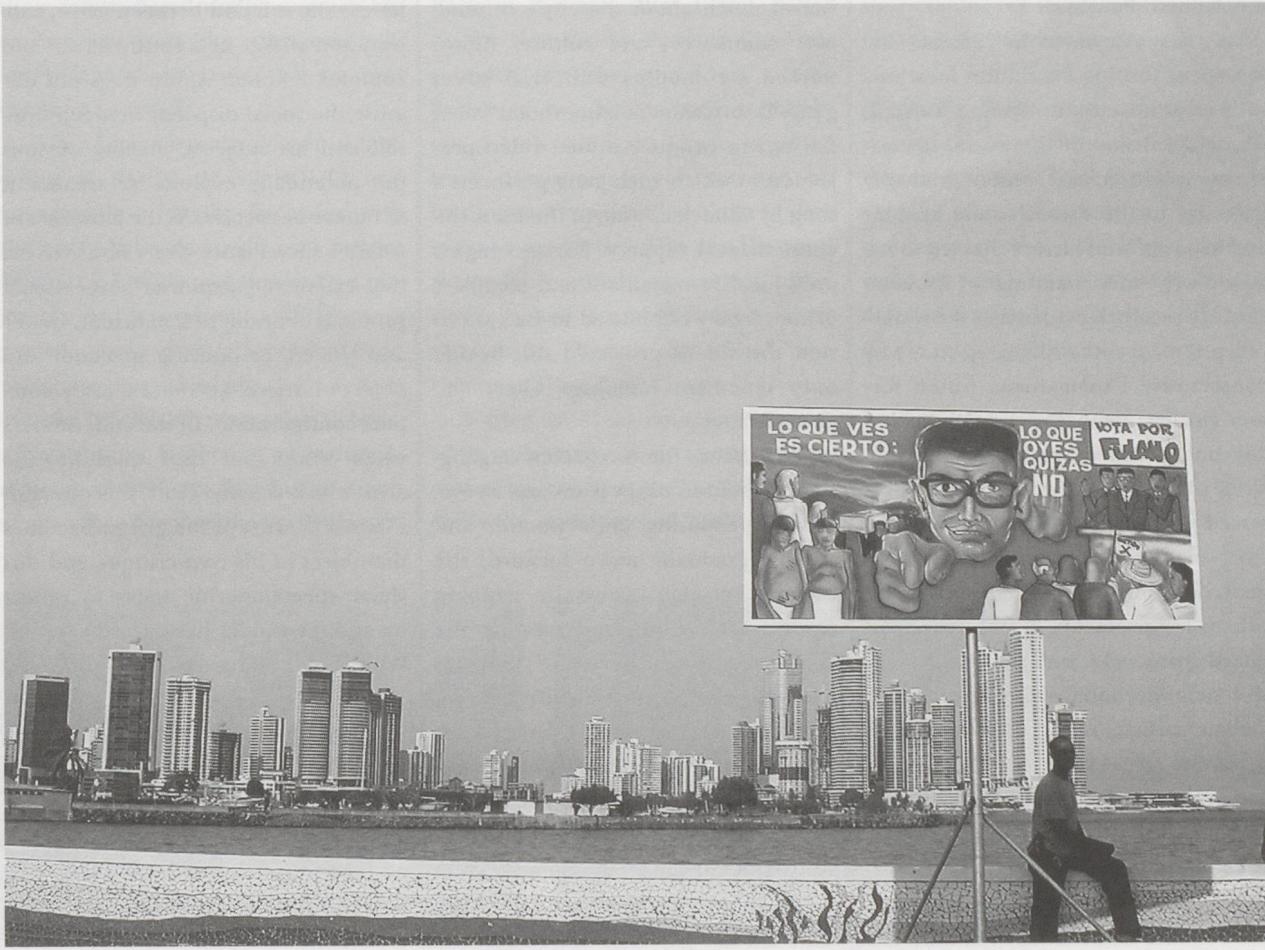
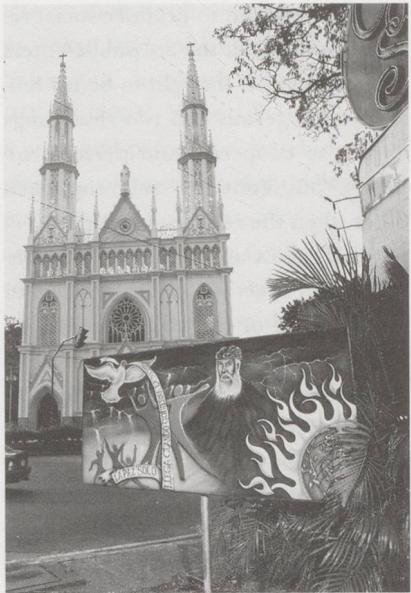
CAY SOPHIE RABINOWITZ

Mary Jane Jacobs' 1993 exhibition "Culture in Action" introduced a series of artist and community projects in Chicago that began to shift the ideological position of art from a self-referential practice confined within museum interiors to a social and public activity. While "Culture in Action" may have been inspired by international precedents and has engendered numerous valiant attempts to democratize visual culture since, few exhibition projects have managed to do much more than either perpetuate a "top down" dispensation of cultural values or force a grass roots leveling of the criteria for what kind of work belongs in the museum.

My thoughts on the subject of exhibitions and the public sphere were provoked recently when invited to visit Panama City, Panama, for "Multiple City," curated by Gerardo Mosquera and Adrienne Samos. "Multiple City" was not localized in any institution; no venue was its host or its parasite. Instead twelve international and local artists were invited to install, perform, and enact works on, in, and for Panama City, a uniquely hybrid urban center on a narrow strip of land connecting the Americas. Thus, the city became a platform and each work part of a narrative not bound by the wide space or the white cube.

While several works in "Multiple City" measured the torn social fabric of this formerly occupied canal city with its diverse and competing ethnic and cultural traditions, its commercial banks and crowded barrios, the most accomplished participating artists addressed the public and exposed local histories without pretense. No reform strategies were assessed, no charity cases were named, no special privileges were offered. International artists created new works for specific sites, Panamanians participated fully, and visitors like myself learned more than can be gleaned from the annals and books published. Several artists created works in an atyp-

GHADA AMER, CHINESE PROVERBS, 2003, *paintings on wood / CHINESISCHE SPRICHWÖRTER, Malerei auf Holz.* (PHOTOS: FUNDACION ARPA)



ical medium or style from that common to their oeuvre. For example, Ghada Amer strayed from her signature machine stitched canvases of cavorting nudes to produce billboards incorporating Chinese proverbs and graffiti art, both common cultural elements in Panama. Through such works, I gained access to the city, its range of inhabitants, their wildly diverse standards of living, and the way history remains as a crumbling façade on building structures and social infrastructures alike. Because "Multiple City" expressed no didactic goal, I returned to my editorial office and began to reflect on how or why this exhibition was able to teach me so much about Panama.

My first afternoon in Panama City was spent touring exhibition locations with assistant curator Ramon Zafrani, whose discussion of the works' materials, composition, and content gradually gave way to the extensive site analysis and local cultural history that led to my patchwork understanding of Panama City. He recalled incidents of the works' reception (or more likely rejection) by conservative Panamanians (often former Noriega sympathizers). We trailed city busses called "red devils," explosively painted by the graffitiists who produced Amer's proverbial billboards, and we traversed a ghetto striving for gentrification where the presidential offices are protected by two species of guards: peacocks and paramilitary. In this neighborhood, called San Filipe, Cuban artist Yoan Capote's work ANALYSIS OF BEAUTY (2003) revealed the urban district's complex character. Capote adorned ten trash dumpsters, each upholstered in decoratively patterned material and trim. I spotted one next to the French embassy and no-

ticed that the dumpster's white lace fabric seemed to match the building's ornate wooden lattice-trimmed colonial architecture. I walked further into the neighborhood and identified a lightless open doorway flanked on one side by a thin man dressed in a loose fitting T-shirt and on the other by a decorated dumpster. I soon learned from local newspaper reports that residents, most of them third-generation squatters, had been moving the artist's containers to their homes, and were using the dumpsters as always to discard trash but with care so as to preserve the fine detail of the artist's hand.

Brook Alfaro's NINE (2003) was a hugely successful experience, which revealed much about the city's community, commerce, and culture. Alfaro worked for months with rival street gangs from a slum neighborhood called Barraza to produce a dual video projection in which each gang performs a song by "Roockie," one of the most celebrated local rappers. For two nights only, local Panamanians and members of the press were bussed to Barraza to view the videos projected side-by-side onto tenement buildings where the gangs live.

In NINE, as the two groups of gangsters dressed in baggy jeans and sleeveless T's, exposing knife wounds and tattoos, gradually move forward, the camera becomes active by panning around each group and creating the appearance of a face-off. Tensions mount as they seem to confront each other and a long pause is shattered by neighborhood children who cheer when one leader passes a soccer ball to his rival opponent. Understood to be a gesture of challenge, not an attempt at conciliation, this moment communicates the likely futility of most cultural

projects designed to produce social reform. In the end, the art public enters a neighborhood thought to be off limits and dangerous and two rival gangs appear to cooperate and perform together but continue shooting each other when the rehearsals are done.

While most approached the neighborhood expecting Alfaro's piece to resolve some of the obvious problems localized in this urban district, no semblance of social or economic resolution is offered. Rather a relentless dramatic tension is conveyed through the artist's uniquely constructed choreography with the actors and his camera. Alfaro often collaborates with marginal persons and his work generally challenges the relation between artist, subject, and viewer in a controversial and complex manner. Alfaro does not disguise the social disparity between himself and his subjects, making obvious the potentially exploitative treatment of outcasts as actors. As the closeness of Alfaro's surveillance nears invasiveness, that extensively explored post-colonial problem of occident and orient, viewer and viewed, or desiring spectator and object of desire, becomes a more complex configuration. In the end, Alfaro's video works put into question the artist's own activity. Thus, this director-filmmaker-artist of the ghetto becomes the object of his own critique and this viewer-spectator-critic starts to reflect on and reconsider her own role. With each passing day, each work, and each person encountered, Panama City's complex identity began to reveal itself while my manner of approaching an exhibition changed accordingly. My method began to resemble that of an ethnographer, a participant-observer, doing fieldwork to experience and record local activity. The most radical

change in my professional protocol was provoked and initiated by Humberto Velez and his work *BANDA DE MI HOGAR* (2003). Velez collaborated with a brass and percussion marching band made up of mostly black musicians and majorettes, of all ages, who are affiliated with the Sanchez family-operated vocational school. Though widely popular and even played on the radio, the Banda del Hogar is only invited to parade publicly once a year on Independence Day. Breaking Panama's rigid social traditions, Velez and the band marched numerous times on non-holidays, modeling their homemade uniforms and banners in public squares and on busy streets and performing their Samba based rhythms, which are so different from the American military style marching bands that are most common in Panama.

After I had viewed video documentation of *BANDA DE MI HOGAR* and engaging in a lengthy discussion with the artist, Velez decided to ask Señora Sanchez if I might audition to be a majorette. As I was curious and never expected to keep up with these very young marching musical talents, I showed up outside Sanchez's beauty salon to learn a few routines. Expecting my young instructor and Señora Sanchez to laugh at my novice North-of-the-border-moves,

I was astonished when they asked me to attend another rehearsal to prepare me to be "Major Majorette" in Valez's *BANDA DE MI HOGAR*'s final performance on the last day of "Multiple City." After several nights of restless sleep, I awoke early Sunday, took a taxi to the salon to have beauty school students do my make-up and hair and let the six teenage majorettes help me into a costume that was several sizes too small. We boarded a "red devil" bus crowded with musicians and headed for the "Canal Zone." After the bus and band were spuriously denied access to the scheduled parade site, Velez and the exhibition organizers decided to move to the central square in San Filipe. Back in the area that I had visited on my first day in Panama City, surrounded by the run-down ornate design of the former bank buildings and hotels, alongside Yoan Capote's trash dumpsters, I concentrated on twirling my large tasseled baton in time with the majorette's hips and the band master's horn directing cymbals, tubas, clarinets, and drummers to play their version of "Gonna Fly Now," also known as "The Rocky Theme."

I tried to avoid conscious contact with colleagues, new acquaintances, and strangers in the crowd, but suddenly the raised eyes of "Multiple City"

curator Gerardo Mosquera caught me by surprise. He seemed consumed with a mixture of disbelief and pure satisfaction. For a brief moment I believe we enjoyed a collaborative sense of accomplishment, one best conveyed in person, or, when not possible, in the first person. Thus my once planned objective reading of this exhibition or of this place had become instead something which to some might read like a new script for *National Lampoon's Panama Vacation*.

When my embarrassment subsides, I have to think seriously about my encounter in Panama City. Admittedly, participation might have corrupted my ability to evaluate the exhibition's shortcomings or its placement within a chronology of contemporary art exhibitions. I still return to that exchange of glances. I went from viewing and reporting on an exhibition of contemporary art (as I have done for more than a decade) to participating and even becoming part of the work exhibited. I came to see what the curators had done and ended up letting them see me or, rather, see me being seen.



HUMBERTO VELEZ, LA BANDA DE MI HOGAR, 2003, final performance on the last day of "Multiple City" / Parade am letzten Ausstellungstag. (PHOTOS: GUSTAVO ARAUJO)



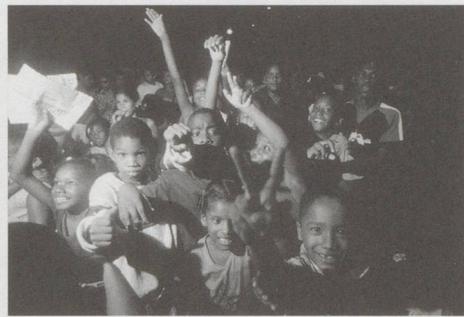
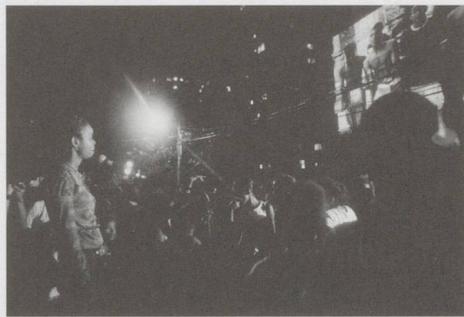
# Beim Sehen gesehen

*CAY SOPHIE RABINOWITZ*

Die Ausstellung «Culture in Action», die Mary Jane Jacobs 1993 in Chicago organisierte, präsentierte eine Serie von Künstler- und Nachbarschaftsprojekten, die die Kunst zunehmend aus der selbstreferenziellen Ideologie der Museen herauslöste und als soziale und öffentliche Praxis präsentierte. Auch wenn «Culture in Action» von Vorgängerausstellungen inspiriert gewesen sein mag, und trotz der zahlreichen ehrgeizigen Versuche der letzten Dekade, visuelle Kultur zu demokrati-

sieren, haben es wenige Ausstellungen geschafft, mehr als nur eine «von oben verordnete» Verbreitung kultureller Werte oder eine Einebnung der Kriterien für Museumskunst auf unterstem Niveau zu erreichen. Dieser Zustand wurde zudem von Politikern verschärft, die zusammenhanglose Sammlerausstellungen mit Kunst aus ihren Wahlkreisen eröffneten oder Werke von Hobbykünstlern und Kindern in die Museen brachten unter dem Vorwand im Sinne der Kunst zu handeln.

Vor kurzem erhielten meine Gedanken zum Thema Ausstellungen im öffentlichen Raum neue Anregung durch die Einladung, nach Panama City zu reisen und die von Adrienne Samos und Gerardo Mosquera organisierte Ausstellung «Multiple City» zu besuchen. «Multiple City» fand in keiner Institution statt und kein Museum fungierte als Wirt oder Schmarotzer. Die Ausstellung lud vielmehr zwölf internationale und lokale Künstler ein, Arbeiten in, über und für Panama City



BROOKE ALFARO, NINE, 2003, the dual video projection and its public, during the exhibition "Multiple City" in Panama City / die Videodoppelprojektion und ihr Publikum. (PHOTOS: FUNDACION ARPA)

zu entwickeln, in diesem einzigartig hybriden, urbanen Zentrum jener schmalen Landmasse, welche die beiden amerikanischen Kontinente verbindet. So wurde die Stadt zur Plattform und die einzelnen Arbeiten zu Teilen einer Erzählung, die weder von der Weite der Landschaft noch vom White Cube bestimmt war.

Viele Arbeiten versuchten das riesige soziale Gewebe dieser ehemals besetzten Kanalstadt mit ihren diversen und konfliktreichen ethnischen und kulturellen Traditionen, ihren kommerziellen Banken und übervölkerten Vorstädten auszuloten, und die erfolgreichsten schafften es, das Publikum einzubeziehen und lokale Geschichten(n) aufzudecken ohne auf vorgefasste Meinungen zurückzugreifen. Sie verzichteten darauf, Reformstrategien zu entwickeln, Mitleid zu erregen oder besondere Privilegien anzubieten. Stattdessen produzierten die Künstler neue Arbeiten für spezifische Orte und ermöglichen den Bewohnern Panama Citys die Teilnahme und Besuchern wie mir die Möglichkeit, mehr zu lernen als das, was in Büchern und Lexika steht. Einige Künstler arbeiteten in Medien oder Formaten, die für ihr übriges Werk untypisch sind. Ghada Amer, zum Beispiel, zeigte nicht die mit der Nähmaschine produzierten

Bilder nackter Frauen in eindeutigen Posen, für die sie bekannt ist, sondern schuf Plakatwände, auf denen chinesische Sprichwörter im Comicstil dargestellt sind, und nahm so auf zwei in Panama geläufige kulturelle Elemente Bezug. Durch diese Arbeiten fand ich Zugang zur Stadt und ihrem bunten Bevölkerungsgemisch, den drastisch divergierenden Lebensstandards, aber auch zu den Spuren ihrer Geschichte, die an verwitterten Hausfassaden und sozialen Infrastrukturen ablesbar sind. Und da «Multiple City» ohne didaktisches Ziel angetreten war, kehrte ich in meine Redaktion zurück mit der Frage, wie und warum es dieser Ausstellung gelungen war, mir so viel über Panama beizubringen.

An meinem ersten Nachmittag in Panama City besuchte ich die Orte, an denen Arbeiten installiert waren, geführt von Assistenzkurator Ramon Zafrani, dessen Beschreibung der Materialien, Kompositionen und Inhalte der einzelnen Werke in eine ausführliche Ortsbeschreibung und lokale Kulturgeschichte mündete, die mir schliesslich zu meinem patchworkartig zusammengetragenen Verständnis Panama Citys verhalf. Zafrani berichtete von den unterschiedlichen (meist ablehnenden) Reaktionen konservativer panamaischer Würdenträger (oft ehemalige Noriega-Sympatisanten) auf die Arbeiten, während wir in überbordend bunten, so genannten «Rote Teufel»-Bussen fuhren, die von den gleichen Graffitikünstlern bemalt worden waren, die auch Ghada Amers Plakatwände ausgeführt hatten. Wir durchquerten ein in wirtschaftlich-gesellschaftlichem Aufschwung begriffenes Ghetto, wo der Präsidentenpalast von zweierlei Wachpersonal beschützt wird: Pfauen und Paramilitär. Die Arbeit ANALYSIS OF BEAUTY (Analyse der Schönheit, 2003) des kubanischen Künstlers Yoan Capote unterstrich den komplexen Charakter dieses Stadtbezirks, San Felipe: Capote verzierte zehn Mülltonnen mit dekorativ gemusterten Stoffbezügen und -bändern. Eine solche Mülltonne stand neben der französischen Botschaft und mir fiel auf, wie der weisse Spitzenstoff der Tonne mit dem prunkvollen Zierrat der kolonialen Architektur harmonierte. Ein paar Strasenecken weiter bemerkte ich einen dunklen offenen Hauseingang, der auf der einen Seite von einem dünnen Mann in einem viel zu grossen T-Shirt und auf der anderen von einer dekorierten Mülltonne flankiert war. Zafrani erklärte, dass die Anwohner begonnen hätten, die Mülltonnen zu ihren Häusern zu rollen. Und wenig später erfuhr ich aus der Zeitung, dass



YOAN CAPOTE, ANALYSIS OF BEAUTY,  
2003, mixed media sculpture / ANALYSE  
DER SCHÖNHEIT.  
(PHOTOS: FUNDACION ARPA)



die Anwohner, meist Hausbesitzer der dritten Generation, die Mülltonnen zu ihren Häusern geschafft hätten, wo sie diese ganz normal für ihre Abfälle benützten, sie jedoch mit besonderer Vorsicht behandelten um die feinen Details der künstlerischen Arbeit zu bewahren.

Brooke Alfaros Arbeit NINE (Neun, 2003) war ein durchschlagender Erfolg und verriet viel über die Sozialstrukturen, den Kommerz und die Kultur der Stadt. Alfaro arbeitete monatelang mit zwei rivalisierenden Strassenbanden aus der Slumgegend Barraza und produzierte eine Doppelbild-Video-

projektion, die je eine Gang zeigt, wie sie ein Lied von Roockie, einem der bekanntesten lokalen Rapper, singt. An zwei Abenden hatten Gäste und Stadtbewohner die Möglichkeit, per Bus nach Barraza zu fahren, wo die Videos nebeneinander auf die Hauswand eines Sozialwohnungsblocks projiziert wurden.

Als sich die beiden Gangs mit ihren übergrossen Jeans, ärmellosen T-Shirts, Messerwunden und Tätowierungen langsam in Bewegung setzen, schwenkt die Kamera allmählich aus der Frontalansicht der beiden Gruppen zur Profilansicht, so dass sich beide Gruppen gegenüberstehen. Die Anspan-

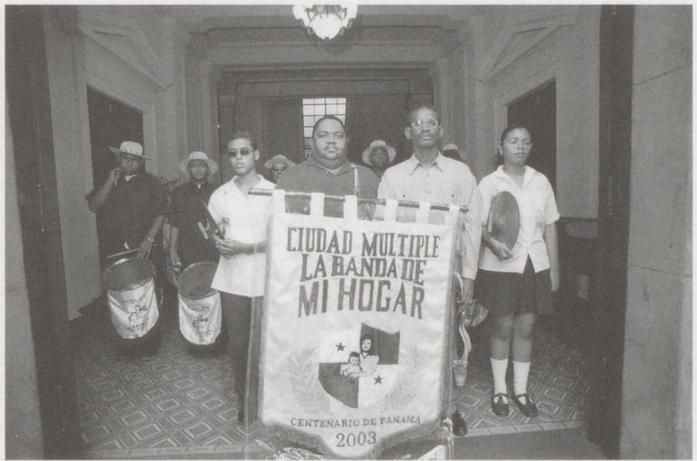
nung dieser Konfrontation steigert sich über einen längeren Zeitraum hinweg und wird erst vom Geschrei der Kinder aus dem Quartier durchbrochen, als einer der Anführer seinem Gegenüber einen Fussball zuschießt. Dieser Moment, der klar als Herausforderung und nicht etwa als Geste der Versöhnung zu verstehen ist, verdeutlicht die Vergeblichkeit der zahllosen sozialen Reformprojekte. Die Kunst mag in einen Bezirk eingedrungen sein, der als gefährlich und unzugänglich galt, und die beiden rivalisierenden Banden mögen sich zur Kooperation bereit erklärt haben, aber sobald die Proben vorbei sind, werden sie wieder aufeinander schiessen.

Auch wenn die meisten Besucher in diese Gegend gekommen waren, weil sie sich von Alfaros Arbeit einen Lösungsversuch für einige der augenfälligsten Probleme des Bezirks erhofft

hatten, blieb jegliche Form von Konfliktlösung aus. Stattdessen erzeugte die sorgfältige Choreographierung von Darstellern und Kamera eine erbarungslose Spannung. Alfaro arbeitet oft mit sozial Randständigen und seine Werke hinterfragen fast immer auf kontroverse und komplexe Weise das Verhältnis zwischen Künstler, Darsteller und Betrachter. Der Künstler verbirgt die soziale Ungleichheit zwischen sich und seinen Darstellern nie und macht die potentielle Ausbeutung der Unterprivilegierten als Darsteller deutlich. Obwohl die Genauigkeit von Alfarios Beobachtung schon fast persönlichkeitsverletzend ist, zeigt sich die ausführlich untersuchte postkolonialistische Problematik um Orient und Okzident, Beobachter und Beobachtetes, begehrenden Betrachter und Objekt der Begierde in ihrer ganzen Komplexität. Am Ende stellen Alfarios Videoarbeiten das Tun des Künstlers selbst zur Debatte: Der im Ghetto arbeitende Regisseur/Filmemacher/Künstler wird zum Objekt seiner eigenen Kritik und die Besucherin/Betrachterin/Kritikerin beginnt, ihre eigene Rolle zu überdenken.

Mit jedem Tag, jeder Arbeit und jeder neuen Begegnung verstand ich Panama Citys komplexe Identität besser und gleichzeitig veränderte sich auch mein Zugang zur Ausstellung. Ich wurde mehr und mehr zur Ethnologin, einer teilnehmenden Betrachterin, die Feldversuche durchführt und die eigenen Erfahrungen und lokalen Gebräuche aufzeichnet. Die radikalste Veränderung meiner professionellen Berichterstattung bewirkte jedoch Humberto Velez und seine Arbeit BANDA DE MI HOGAR (2003). Velez arbeitete mit einer Bläser-und-Schlagzeug-Marschkapelle zusammen, die aus vornehmlich

HUMBERTO VELEZ, LA BANDA DE MI HOGAR, 2003. (PHOTOS: FUNDACION ARPA)



schwarzen Musikern und Majoretten jeden Alters besteht und zu einer von der Sanchez-Familie geleiteten Berufsschule gehört. Obwohl die Kapelle Banda del Hogar sehr populär ist und sogar im Radio zu hören ist, wird sie jeweils nur einmal im Jahr, am Unabhängigkeitstag, zur offiziellen Parade geladen. Velez und die Kapelle brachen mit dieser strikten Tradition und paradierten mehrmals an ganz gewöhnlichen Tagen. Sie zeigten ihre selbst gemachten Uniformen und Standards auf öffentlichen Plätzen und belebten Strassen und spielten ihre Sambarhythmen, die ganz anders klingen als die Musik der anderen Kapellen in Panama, welche eher dem Vorbild amerikanischer Militärkapellen nacheifern.

Nachdem ich die Videodokumentation der Arbeit BANDA DE MI HOGAR gesehen und mich in eine lange Dis-

kussion mit dem Künstler verstrickt hatte, fragte Velez Señora Sanchez, ob ich für eine Rolle als Majorette vorsprechen könne. Neugierig, aber überzeugt, dass ich sowieso nicht mit den anderen jungen Majoretten und ihrem musikalischen Talent würde mithalten können, ging ich zu Frau Sanchez' Schönheitssalon um ein paar Grundschritte zu lernen. Ich erwartete, dass meine junge Ausbildnerin und Señora Sanchez herzlich über die ungelenken Bewegungen dieses nordamerikanischen Greenhorns lachen würden, umso grösser der Schock, als ich zu einer weiteren Probe gebeten wurde, die mich auf die Rolle als Haupt-Majorette in der letzten öffentlichen Performance von Velez' BANDA DE MI HOGAR am letzten Ausstellungstag vorbereiten sollte. Nach einigen schlaflosen Nächten fuhr ich am Sonntag früh per Taxi zum Schönheitssalon, wo Kosmetikschülerinnen mir Make-up und Frisur richteten, und liess mir von sechs Teenagern, ebenfalls Majoretten, in ein um etliche Nummern zu knappes Kostüm helfen. Wir bestiegen einen «Roten Teufel», der bereits mit Musikern voll gepackt war, und fuhren Richtung Kanalzone. Nachdem sowohl Bus als auch Kapelle der Zugang zur Kanalzone verweigert wurde, entschieden Velez und die Ausstellungsorganisatoren, die Veranstaltung auf den zentralen Platz in San Felipe zu verlegen. Just an dem Ort, den ich an meinem ersten Tag in Panama City besucht hatte, umgeben von den ehemals prunkvollen Banken und Hotels und von Yoan Capotes' dekorierten Mülltonnen, konzentrierte ich mich darauf, einen grossen mit Fransen verzierten Stab im Takt des Hüftschwungs der jungen Majoretten und der Trompeten, Zimbeln, Tuben, Klarinetten und Trommeln zu

bewegen, die eine eigene Version von «Gonna Fly Now» spielten, besser bekannt als «The Rocky Theme».

Ich verhinderte den direkten Blickkontakt mit meinen Kollegen, neuen Bekannten und sogar den fremden Beobachtern in der Menge, wurde jedoch plötzlich von den grossen Augen des Kurators der Ausstellung, Gerardo Mosquera, überrascht. Er schien unglaublich und zugleich von grösster Genugtuung erfüllt. Für einen kurzen Moment war es, als ob wir ein gemeinsames Gefühl des Gelingens teilten, das sich am ehesten im unmittelbaren Erlebnis, oder, wenn dies nicht möglich ist, in der ersten Person Singular vermitteln lässt. So wurde mein geplanter objektiver Besuch der Ausstellung und des Landes zu etwas, was auf den ersten Blick wie eine Drehbuchfolge für *Versteckte Kamera in Panama* klingen mochte.

Doch je mehr das Gefühl peinlicher Verlegenheit wich, desto intensiver musste ich über meine Begegnungen in Panama City nachdenken. Möglicherweise hat die aktive Teilnahme mein Urteilsvermögen in Bezug auf die Versäumnisse der Ausstellung oder ihren Stellenwert vor dem Hintergrund anderer zeitgenössischer Kunstausstellungen beeinträchtigt. Immer wieder muss ich an jenen Blickwechsel denken. Statt eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst lediglich anzuschauen und von ihr zu berichten (was ich seit über zehn Jahren betreibe), wirkte ich an einer der gezeigten Arbeiten mit und wurde schliesslich zu einem Teil von ihr. Ich war gekommen um zu sehen, was die Kuratoren geleistet hatten, und nun liess ich zu, dass sie mich sahen beziehungsweise mir beim Sehen zusahen.

(Übersetzung: Christian Rattemeyer)

