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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 76: Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie

Artikel: Cumulus from America = transformative vision = die Erweiterung des Blicks

Autor: Arning, Bill / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680405

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: 07.01.2026

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.

TRANSFORMATIVE VISION

BILL ARNING

In recent theory "vision" is often discussed in negative terms. Seduced by Foucault's discussion of the Panopticon Prison, many can cast the visual sense as controlling, colonial, and masculine. In another growing body of theoretical writings covering multi-sensual experience, vision is portrayed as having ruled the roost far too long, requiring the other senses to disrupt its neat supremacy. The artist's focused, disciplined vision is no longer culturally valorized but is depicted as merely useful in turning the viewer into a more efficient worker. While both of these interpretations prove valuable in opening up fields of inquiry, I fear that certain true gifts of sight have been eroded in the morass of theoretical discourse.

Vision, plainly, has the capacity to transport the viewer, particularly when consciously controlled. One need not be in a sun-gazing mentality to find that both focusing and broadening the aperture of vision can positively affect the mind. Sight can be used as a tool to excavate reality, transcending the demarcated limits of a visual field and boring into previously invisible social, political, spiritual, and cultural realities. Well-applied vision can even inspire ethical action, or allow one to bear witness to specific acts of intervention.

A cluster of artworks brought together for the purpose of this article will serve to illustrate why we need to keep these possibilities in mind. In some of the following works, mechanical devices frame our sense of vision, and in others, window-like, "scopic" apertures perform this same task. Whatever the framing device, the results inspire gratitude for this sense's myriad capabilities.

While working on an essay for *America Starts Here*, on the collaborative team Kate Ericson and Mel Ziegler, I had a strong recollection of the sensation of traveling on the tracks of my own gaze. In 1988, Ericson and Ziegler were invited to do a proposal for a project room exhibition at the Museum of Modern Art, for which they conducted deep research into hierarchies of labor at the museum. MoMA had just recently undergone a major renovation, which meant that its history was closer to the surface than usual. Ericson and Ziegler's SIGNATURE PIECE (1988) in-

BILL ARNING is curator of the MIT List Visual Arts Center, in Cambridge, Massachusetts.

KATE ERICSON AND MEL ZIEGLER, SIGNATURE PIECE / URHEBERNACHWEIS, 1988, garden view / Gartenansicht.

volved contacting manufacturers and service providers whose work was in plain view in the renovated project room where they were invited to install their work.

At MoMA, typical of any serious exhibition space, much authority is exerted on the control of its visitor's attention. Visitors pay attention to those things that are labeled, while everything else, for the most part, is ignored. Calling attention to this fact, Ericson and Ziegler attached oversized signature plaques (attributing objects to specific authors) to electricity outlets, vents, lamps, as well as the tubing in the Sculpture Garden's fountain. Essentially, the project room itself was empty, with nothing more on view than a few plaques and a brochure that explained their work. The viewer was now free to leave the room, finding a myriad of attribution plaques in the beloved Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, and to jump the fence and leave the grounds of the museum proper. Predating by several years Gabriel Orozco's installation of oranges on windowsills across the street from the museum, Ericson and Ziegler had labeled the maker of a neighbor's blind in this same building. While in the midst of writing on Ericson and Zeigler, I saw an exhibition entitled "A Very Liquid Heaven," at Skidmore College's Tang Museum, that featured the Charles and Ray Eames film *Powers of Ten* (1977, done in collaboration with the MIT physicist Philip Morrison). The film was installed on the ceiling, with floor cushions below. One had the impression that through observation one might explore endless visual depths, in a sense, blasting the roof off our presumed architectural limits. The perception that any observable phenomenon is finite and fully comprehensible is only the result of lazy viewing habits. Visual reality is inexhaustible.

On the lookout for similar experiences, I then encountered a work by

Cerith Wyn Evans. This London-based Welsh artist staged an intervention within the Barbican Center's gorgeous and rarely visited winter garden on four consecutive Sunday afternoons. One Sunday the artist assembled in the garden a diverse cross section of musicians, from Gamelan ensembles to opera singers, all of whom performed simultaneously. The magical one I saw involved telescopes placed at various discreet locations around the garden. Through the eyepiece of each telescope, one became aware of intoxicating visual layers of reality: vaguely fuzzy plants in the foreground, a processional view leading out the winter garden onto a busy London street, crisply delineated architecture in the distance. Near these telescopes the artist had also installed headphones attached to old-fashioned radios, tuned slightly between stations, creating a ghostly, isolating effect.

Upon finding the second telescope, I became aware that my fellow viewers had been moving the scopes ever so slightly, and that the tuning dials on the radios were also being repositioned. Each view provided a valid audience experience. Rather than framing particular views, Evans was, in a sense, looking at the experience of "looking"—establishing it as a social, cooperative act, and yet, also as a way of escaping one's immediate environment.

In this work, a primitive technological device, the telescope, framed the power of vision. The telescopes' near twin in the family of technologically advanced vision-enhancing equipment is the microscope, the camera being a third, later player in this technological narrative. Berlin-base artist Natascha Sadr Haghighian has explored both sound and vision by using an old microscope as a means to get visitors to rethink their usual relationship to its lens, but it is the use of the camera that frames vision most provocatively in PRESENT BUT NOT YET ACTIVE (2002), a work she created for Manifesta 4 in Frankfurt. The three curators of Manifesta met the artist at the zoo a month before the exhibition's opening, casting this meeting as the piece. There was nothing visible placed in the exhibition venues, and no image of the event was even recorded in the catalogue. While there is a videotape document, it significantly does not include any of what was said between the artist and the curators. The meeting was framed around three *Grzimeks* (performers armed with camera equipment), referring to Bernhard Grzimek, whose design for a modern zoo without bars evolved in the course of trying to salvage what was left of the Zoo after the war. Grzimek, who realized that citizens were more inclined to devote funds to support wild animals if they could see them up close, later founded the Serengeti Park in Tanzania. Yet, wild animals often do not want to be seen, and are especially skilled at remaining invisible. In the open environments Grzimek created, many displays

CHARLES AND RAY EAMES, POWERS OF TEN / KRÄFTE HOCH ZEHN, 1977, installation view / Installationsansicht.

NATASCHA SADR HAGHIGHIAN, PRESENT BUT NOT YET ACTIVE / ANWESEND, ABER NOCH NICHT ACTIV, 2002, installation view / Installationsansicht.

were allowed to appear empty, providing places for animals to wander off to escape the spectator's curious eyes.

A corollary can be seen leading back to the task of the Manifesta curators, who put artists on view, like Sadr Haghighian who aimed to obscure her practice and presence within the exhibition context. To force either artist or animal into view is to fundamentally change their nature. Hence the work is a reminder to those of us seeking to locate the pleasure and knowledge through our eyes: look harder. What one artist might make artificially easy to see, may not be what is truly worth seeking.

Michael Elmgreen and Ingar Dragset also challenge the curatorial imperative to "make visible." One of their earliest works, TWELVE HOURS OF WHITE PAINT (POWERLESS STRUCTURES, FIG. 4), 1998, was a performance where the duo remained inside a glass room in a gallery and whitewashed the cube's walls in order to obliterate themselves from view; once achieved, they hosed down the wall and reappeared. This conceptually dense work played off Brian O'Doherty's iconic "clean-white-cube," while adding to it a dose of queer theory: the team—at that point a male couple—were questioning under what conditions they would allow themselves to be visible.

More recently, Elmgreen and Dragset have flirted with invisibility, allowing themselves to come into focus only at the moment that the public has glanced away from where they were supposed to be looking. For an exhibition at New York's anti-gallery, The Wrong Gallery—being only a glass entrance, a purely "scopic" situation—Elmgreen and Dragset parked a car in an adjacent parking space and positioned a lifelike wax model of a baby in the backseat.

In another related work, this time displayed at the significantly more official venue of the Tate Modern Museum, Elmgreen and Dragset, created a piece similar to Ericson and Ziegler. In this case, they focused on a window in the gallery that looked out toward The Millennium Bridge. In between the window's layers of glass, they installed a robotic fluttering body of a little dying sparrow. The bird's death was, at first, invisible, just like the millions of small tragedies we are daily conditioned to ignore.

The piece, however, also maintained environmental and socio-economic significance by emphasizing the UK's rapidly declining sparrow population and the growing invisibility of Central London's working class, which is implied in the bird's nickname, "Cockney Sparrow."

Elmgreen and Dragset gave the work three simultaneous titles: SOMEWHERE IN THE WORLD IT'S FOUR O'CLOCK, JUST A SINGLE WRONG MOVE, and BLOCKING THE VIEW (2004). Given the vast expanse of plate glass separating the bird from the view, the bird's body blocks very little of it. But once the bird has been noticed, the massive bridge behind it completely vanishes.

Vision is a waning and waxing phenomenon. Replaying past arguments in one's head can cause visual surroundings to disappear. When we are in an especially open mood, the world can take on a rich three-dimensionality, as a wealth of detail is capable of derailing conscious thought. Simply being in the world is to circumscribe vision's potential. The reverse might also be true: to change one's way of seeing is to alter one's way of being. These art works I have talked about are tools for the job of exerting conscious control on the world that appears around you. This, I would argue, is a tool worth acquiring.

Die Erweiterung des Blicks

BILL ARNING

In der jüngeren Theoriediskussion kommt das «Sehen» oft schlecht weg. Durch Foucaults Rede vom panoptischen Gefängnis lassen sich viele verleiten, den Gesichtssinn als kontrollierend, kolonialistisch und männlich besetzt aufzufassen. In einem anderen wachsenden Komplex theoretischer Schriften über multisensuelle Erfahrung heisst es vom Sehen, es sei schon viel zu lange Hahn im Korb gewesen und deshalb sei es höchste Zeit, dass die anderen Sinne dieser klaren Vorherrschaft endlich ein Ende setzten. Der konzentrierte geschulte Blick des Künstlers gilt nicht mehr als kulturell wertvoll, sondern nur noch als «nützlich» in dem Sinne, dass er dazu beiträgt, Betrachterinnen und Betrachter zu noch effizienteren Arbeiterinnen und Arbeitern zu machen. Und obwohl diese Interpretationen hinsichtlich der Erschliessung neuer Forschungsfelder durchaus wertvoll sind, fürchte ich doch, dass im Morast des theoretischen Diskurses einige echte Stärken des Sehens verloren zu gehen drohen.

Das Sehen besitzt offensichtlich die Fähigkeit, im Betrachter eine Bewegung auszulösen, besonders wenn es bewusst kontrolliert wird. Man muss kein esoterischer «Lichtesser» sein, um festzustellen, dass sowohl die Konzentration wie die Erweiterung des Blicks den Geist positiv beeinflussen können. Das Sehen kann als Werkzeug zur Freilegung von Realität dienen, weil es die bestehenden Grenzen eines Blickfeldes überschreiten und zu bisher nicht sichtbaren sozialen, politischen, spirituellen und kulturellen Realitäten vordringen kann. Richtig angewendet kann das Sehen sogar zu ethischem Handeln führen oder es erlaubt uns, Zeuge besonderer Vorkommnisse zu werden.

Einige speziell für diesen Artikel zusammengestellte Kunstwerke werden illustrieren, warum wir diese Möglichkeiten im Auge behalten müssen. In einigen der folgenden Arbeiten wird unser Sehen durch mechanische Apparate bestimmt, in anderen erfüllen fensterähnliche «skopische» Öffnungen dieselbe Aufgabe. Doch egal, wie der lenkende Apparat jeweils beschaffen ist, die Resultate erfüllen einen mit Dankbarkeit für die Myriaden von Möglichkeiten dieses menschlichen Sinnes.

Als ich für *America Starts Here* an einem Essay über das Künstlerteam Kate Ericson und Mel Ziegler arbeitete, erinnerte ich mich deutlich an das Gefühl, mich auf den Spuren meines eigenen Blicks zu bewegen. 1988 waren Ericson und Ziegler eingeladen worden, einen Vorschlag für eine Projektraum-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York zu erarbeiten; zu diesem Zweck begannen sie mit einer gründlichen Untersuchung der hierarchischen Bewertung von Arbeit im Museum. Das MoMA war eben einer ziemlich umfassenden Renovation unterzogen worden, was bedeutete, dass seine Geschichte näher an der Oberfläche lag als sonst. Das Werk SIGNATURE PIECE (Urhebernachweis, 1988) von Ericson und Ziegler schloss auch den Kontakt zu Handwerkern und Dienstleistungsfirmen mit ein, deren Arbeiten im renovierten Pro-

BILL ARNING ist Kurator am MIT List Visual Arts Center in Cambridge, Massachusetts.

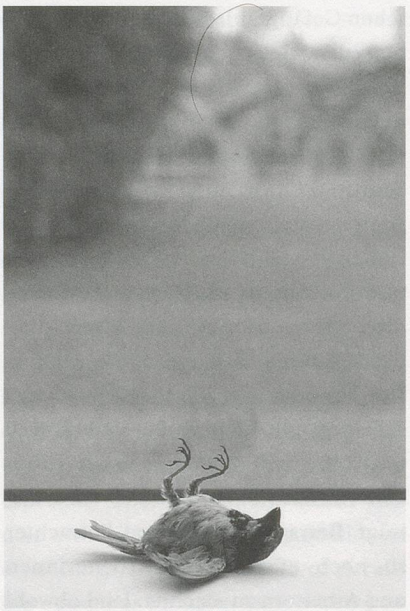
MICHAEL ELMGREEN AND INGAR DRAGSET, intervention / Intervention, Wrong Gallery, New York, 2005.

MICHAEL ELMGREEN AND INGAR DRAGSET, SOMEWHERE IN THE WORLD IT'S FOUR O'CLOCK, JUST A SINGLE WRONG MOVE, BLOCKING THE VIEW / IRGENDWO AUF DER WELT IST ES VIER UHR, BLOSS EINE EINZIGE FALSCHE BEWEGUNG, DIE SICHT VERSPERREND, 2004, installation view / Installationsansicht.

jektraum, wo das Kunstwerk installiert werden sollte, gut sichtbar waren.

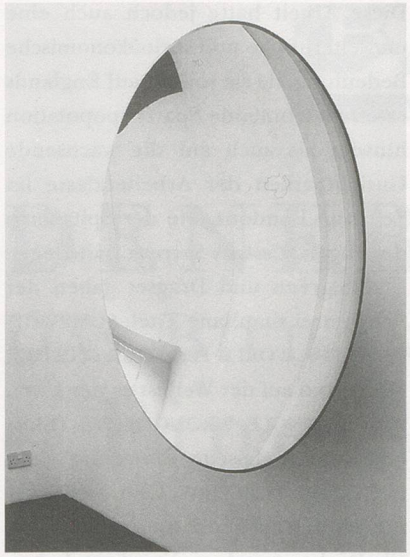
Im MoMA wird die Aufmerksamkeit des Publikums – wie in jedem seriösen Ausstellungsraum – stark gelenkt und kontrolliert. Besucher betrachten jene Dinge, die beschriftet sind, während alles andere meist unbeachtet bleibt. Ericson und Ziegler wiesen auf diese Tatsache hin, indem sie übertrieben grosse Namensschilder an Steckdosen, Lüftungsschlitzen und Lampen anbrachten, aber auch an den Brunnenrohren im Skulpturengarten, und die Gegenstände so ihren jeweiligen Urhebern zuordneten. Im Wesentlichen war der Projektraum selbst leer, man sah nichts ausser ein paar Schildern und einer Broschüre, welche die Arbeit erläuterte. Dem Publikum stand es also frei, den Raum zu verlassen, Myriaden von Urheberschildern im beliebten Abby Aldrich Rockefeller-Skulpturengarten zu studieren und gleichsam über den Zaun zu springen und das eigentliche Museumsgelände hinter sich zu lassen. Jahre bevor Gabriel Orozco auf den Fenstersimsen des Gebäudes auf der anderen Strassenseite seine Orangen platzierte, hatten Ericson und Ziegler am gleichen Gebäude ein Namensschild des Jalousienherstellers angebracht.

Als ich dabei war, über Ericson und Ziegler zu schreiben, sah ich eine Ausstellung mit dem Titel «A Very Liquid Heaven» (Ein sehr flüssiger Himmel) im Tang Museum des Skidmore College in Saratoga, New York, in welcher der Film *Powers of Ten* (Kräfte hoch zehn) von Charles und Ray Eames gezeigt wurde. Der (in Zusammenarbeit mit dem MIT-Physiker Philip Morrison entstandene) Film wurde an die Decke projiziert, auf dem Boden lagen Kissen. Man gewann den Eindruck, man könnte beim Betrachten unendliche visuelle Tiefen erforschen und gewissermassen den gewohnten architektonischen Rahmen buchstäblich sprengen. Die Vorstellung, dass jedes beobachtbare Phänomen endlich und



vollkommen verständlich sei, ist lediglich eine Folge bequemer Sehgewohnheiten. Die visuelle Realität ist unerschöpflich.

Als ich nach ähnlichen Erfahrungen Ausschau hielt, stiess ich auf eine Arbeit von Cerith Wyn Evans. Dieser in



CERITH WYN EVANS, INVERSE, REVERSE, PERVERSE, exhibition view / Ausstellungsansicht, Royal Academy London, 1997.

CERITH WYN EVANS, EAUX D'ARTIFICE, Barbican Art Gallery, London, 2005.

London ansässige Künstler aus Wales inszenierte im prächtigen und selten besuchten Wintergarten des Barbican Centers an vier aufeinander folgenden Sonntagnachmittagen eine künstlerische Intervention. An einem Sonntag versammelte der Künstler eine bunte Auswahl von Musikern im Garten, von Mitgliedern eines Gamelan-Ensembles bis zu Opernsängern, wobei alle gleichzeitig auftraten. Bei der zauberhaften Intervention, die ich selbst gesehen habe, waren an diversen versteckten Orten im Garten Fernrohre platziert. Beim Blick durch diese Fernrohre nahm man berauschende visuelle Schichten der Wirklichkeit wahr: vage verschwimmende Pflanzen im Vordergrund, ein prozessionsähnlicher Ausblick, der aus dem Wintergarten hinaus auf eine belebte Londoner Strasse führte, um schliesslich bei scharf umrissenen Gebäuden in der Ferne zu enden. Neben den Fernrohren hatte der Künstler auch Kopfhörer installiert, die an altmodische Radiogeräte angeschlossen waren; die Senderwahl war fix, aber nicht präzise eingestellt, was eine gespenstisch isolierende Wirkung hatte. Nachdem ich zum zweiten Fernrohr gefunden hatte, realisierte ich, dass meine Mitbetrachter die Fernrohre ganz leicht verrückt und an den Sendewahlknöpfen der Radios gedreht hatten. Jeder Ausblick war eine nachhaltige Publikumserfahrung. Statt lediglich bestimmte Blicke vorzugeben, schaute sich Evans gewissermassen die Erfahrung des Schauens an und stellte dieses als sozialen, gemeinschaftlichen Akt dar, aber zugleich auch als Gelegenheit, seiner unmittelbaren Umgebung zu entfliehen.

In dieser Arbeit wird die Sehstärke durch ein einfaches technisches Hilfsmittel, das Fernrohr, vorgegeben. Innerhalb der Familie der hoch entwickelten technischen Sichtverstärkungsgeräte ist das Mikroskop fast ein Zwilling des Fernrohrs; die Kamera wäre ein dritter, späterer Protagonist in diesem technologischen Entwicklungsroman. Die in Berlin lebende Künstlerin Natascha Sadr Haghigian hat Hören und Sehen untersucht, indem sie ein altes Mikroskop einsetzte, um die Besucher zu veranlassen, ihr übliches Verhältnis zu dessen Linse zu überdenken; weitaus am provokativsten wird das Sehen jedoch durch die Verwendung der Kamera in PRESENT BUT NOT YET ACTIVE (Anwesend, aber noch nicht aktiv, 2002) bestimmt, einer Arbeit, die sie für die Manifesta 4 in Frankfurt schuf. Die drei Kuratorinnen der Manifesta trafen sich mit der Künstlerin einen Monat vor Ausstellungseröffnung im Zoo und erklärten dieses Treffen zum Kunstwerk und Ausstellungsbeitrag. Am Ausstellungsort gab es rein nichts zu sehen, ja, es gab nicht einmal eine Abbildung des Ereignisses im Katalog. Zwar existiert eine Videoaufzeichnung, doch diese verrät bezeichnenderweise nicht, was zwischen Künstlerin und Kuratorinnen gesprochen wurde. Das Treffen spielte sich um drei *Grzimeks* (mit Kameras aus-

gerüstete Darsteller) herum ab, eine Anspielung auf Bernhard Grzimek, dessen Entwurf für einen modernen Zoo ohne Gitterstäbe sich aus dem Versuch heraus entwickelt hatte, zu retten, was vom Zoo nach dem Krieg noch übrig geblieben war. Grzimek, der erkannte, dass die Menschen eher bereit waren, Geld zur Erhaltung wilder Tiere zu spenden, wenn sie diese aus der Nähe sehen konnten, gründete später den Serengeti-Nationalpark in Tansania. Wilde Tiere wollen jedoch oft nicht gesehen werden und sind ausgesprochen geschickt, wenn es darum geht, ungesehen zu bleiben. In den offenen Gehegen, die Grzimek schuf, liess er zu, dass viele Schaugehege leer erschienen und Schlupfwinkel aufwiesen, wohin die Tiere sich zurückziehen konnten, um vor den neugierigen Blicken des Publikums geschützt zu sein.

Von hier lässt sich ein logischer Faden zurück zur Aufgabe der Manifesta-Kuratorinnen verfolgen, die Künstler und Künstlerinnen wie Sadr Haghigian ausstellen, die ihre Tätigkeit und Anwesenheit innerhalb des Ausstellungskontexts zu verschleiern suchen. Den Künstler oder das Tier zu zwingen, für uns sichtbar zu sein, bedeutet einen grundsätzlichen Eingriff in ihre besondere Eigenart. Also ist die Arbeit eine Mahnung an jene unter uns, die das Vergnügen und Wissen gern mit den Augen suchen: Schaut genauer hin! Was ein Künstler auf künstlichem Weg gut sichtbar macht, ist vielleicht nicht das, was wirklich sehenswert ist.

Michael Elmgreen und Ingar Dragset stellen ebenfalls den kuratorischen Imperativ des Sichtbar-Machens in Frage. Eine ihrer frühesten Arbeiten, TWELVE HOURS OF WHITE PAINT (*Powerless Structures,* figure 44) (Zwölf Stunden weisse Farbe – *Machtlose Strukturen,* Figur 44, 1988), war eine Performance, bei der das Künstlerpaar sich in einem Glaskubus befand und diesen von innen weiss strich, um sich den Blicken von aussen zu entziehen; sobald sie das geschafft hatten, spülten sie die Farbe mit Wasser weg und wurden wieder sichtbar. Dieses konzeptuell komplexe Werk spielte mit Brian O'Dohertys «reinem weissen Kubus» und gab eine Prise Schwulenphilosophie hinzu: Das Künstlerteam – damals ein männliches Liebespaar – warf die Frage auf, unter welchen Umständen es bereit war, für andere sichtbar zu sein.

In jüngerer Zeit flirteten Elmgreen und Dragset mit der Unsichtbarkeit, indem sie erst dann sichtbar wurden, wenn das Publikum nicht mehr dorthin schaute, wo es angeblich hinschauen sollte. Anlässlich einer Ausstellung in der New Yorker Antigalerie, The Wrong Gallery, die lediglich aus einer Glastür besteht, also eine rein skopische Situation darstellt, parkierten Elmgreen und Dragset ein Auto auf dem Parkplatz vor der Galerie und platzierten ein lebensecht wirkendes Wachsmodell eines Kleinkindes auf dem Rücksitz.

In einer weiteren, verwandten Arbeit, diesmal für die um einiges formelleren Ausstellungsräume der Tate Modern, schufen Elmgreen und Dragset eine Arbeit, die Ähnlichkeit mit der von Ericson und Ziegler hat: Sie konzentrierten sich auf ein Fenster des Museums, das auf die Millennium Bridge schaut. Zwischen den Glasscheiben des Fensters installierten sie den roboterhaft flatternden Körper eines sterbenden Spatzen. Zunächst blieb der Tod des Vogels unsichtbar wie die Millionen kleiner Tragödien, die wir täglich übersehen, weil wir gar nicht anders können.

Diese Arbeit hatte jedoch auch eine umweltkritische und sozioökonomische Bedeutung, da sie sowohl auf Englands rasch abnehmende Spatzenpopulation hinwies als auch auf die wachsende Unsichtbarkeit der Arbeiterklasse im Zentrum Londons, wie der Spitzname des Vogels, *Cockney Sparrow,* nahe legt.

Elmgreen und Dragset gaben der Arbeit drei simultane Titel: SOMEWHERE IN THE WORLD IT'S FOUR O'CLOCK (Irgendwo auf der Welt ist es vier Uhr), JUST A SINGLE WRONG MOVE (Bloss eine einzige falsche Bewegung) und BLOCKING THE VIEW (Die Sicht versperrend). Angesichts der riesigen Glasfläche zwischen Vogel und Aussicht versperrt der Vogelkörper eigentlich nur einen winzigen Teil davon. Doch hat man den Vogel erst einmal bemerkt, verschwindet die massive Brücke dahinter vollständig aus dem Blick.

Das Sehen ist ein ewiges Kommen und Gehen. Lässt man vergangene Angelegenheiten im Kopf Revue passieren, kann die sichtbare Umgebung vollkommen verschwinden. Ist man besonders offen gestimmt, kann die Welt eine üppige Dreidimensionalität annehmen, während andrerseits eine Überfülle von Details das bewusste Denken aus der Bahn zu werfen vermag. Allein schon das Auf-der-Welt-Sein bedeutet eine Einschränkung des Sehpotenzials. Aber vielleicht ist auch das Gegenteil richtig: Seine Sehweise verändern heisst seine Seinsweise verändern. Die hier erwähnten Kunstwerke sind Werkzeuge zur bewussten Kontrolle dessen, was sich in unserer Umgebung zeigt. Also, würde ich behaupten, Werkzeuge, die zu erwerben sich lohnt.

(Übersetzung: Wilma Parker)