

**Video
&
Performance**

Berner Galerie 1980

A 46-450

Video & Performance

Berner Galerie
26. August bis 28. September 1980

Bibliothek SfG/MfG Zürich



Zü K 00 138 468 0

Ausstellung:
Berner Galerie
26. August–28. September 1980
Initiiert durch die städt. Kunstkommission

Patronat:
Gemeinderat der Stadt Bern
und US-Botschaft, Bern

Gesamtgestaltung: Otto Hill, Büchler + CO AG Wabern
Satz und Druck: Gerber AG Schwarzenburg
Fotolithos: Henzi AG Bern

Text und Redaktion: Dr. Marianne Büchler

Künstlerische Beratung: Peter J. Betts
Herbert Distel

Auflage: 1000 Ex.
Preis: Fr. 5.–. Zu beziehen solange Vorrat bei Berner Galerie
c/o Sekretariat für kulturelle Fragen
Gerechtigkeitsgasse 79, 3011 Bern



Die Berner Galerie, Rathausgasse 22, Bern, zeigt vom 26. August–28. September 1980 Video-Produktionen aus der Schweiz (*René Bauermeister, Urs Lüthi, Dieter Meier, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban*) und aus den USA (*Peter Campus, Terry Fox, Joan Jonas, Nam June Paik, Richard Serra, William Wegman*)

Im Alten Schlachthaus, Rathausgasse 22, Bern, finden in Ergänzung zur Video-Ausstellung drei Performances statt:

- *Wolfgang Flatz (BRD)* Do. 11. Sept. 20.15
- *Muriel Olesen/Gérald Minkoff* Do. 18. Sept. 20.15
(Schweiz)
- *Tom Marioni (USA)* Do. 25. Sept. 20.15

Vorwort

Aufgabe der Berner Galerie ist grundsätzlich, jungen Berner Künstlern, die sich ernsthaft um ihren kreativen Ausdruck bemüht und bei kommerziellen Galerien noch nicht einen Einstieg gefunden haben, eine Starthilfe zu bieten. Es handelt sich also um eine Förderungsmassnahme der städtischen Kunstkommission. Hier sollen Experimente zur Diskussion gestellt, die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen der Kulturschaffenden (aber auch der «Kulturkonsumenten») geboten werden. – Ein Ort der Konfrontation, der Kommunikation, der wechselseitigen Befruchtung. Dabei kann es dem Galerieausschuss nicht darum gehen, sich als originelle Ausstellungsveranstalter zu profilieren, auch nicht darum, eine «Linie» zu vertreten, mit repräsentativen Spitzenleistungen bernisches Kunstschaffen ins beste Licht zu rücken, gewisse Tendenzen zugunsten anderer zurückzubinden. Die hier erfassten Niederschläge von Kreativität sollen zu neuer Kreativität führen, wobei in diesem Prozess «Misslungenes» so wesentlich sein kann wie «Gelungenes», Publikumsablehnung so wichtig wie Publikumsanklang. Für die Berner Galerie bedeutet Erfolg, was weiterführen kann, nicht selten durch scheinbare Misserfolge provoziert. Mit der Video-Ausstellung bleibt die Galerie ihren Zielen treu. Immer stärker zeichnet sich im Kulturschaffen die Tendenz ab, dass sich die Grenzen zwischen den einzelnen «Kunstdisziplinen» vermischen, dass sich verschiedene Ausdrucksformen und – mittel durchdringen: Klang, Wort, Bild, Bewegung, Gegenstand werden immer häufiger Bestandteile eines übergeordneten Ganzen, auch wenn dieses

dem traditionsbewussten Betrachter bisweilen vorerst als chaotisch erscheinen mag. Video als Ausdrucksmittel des Künstlers selbst ist nicht zuletzt ein greifbares Ergebnis dieser Tendenz: es werden Handlungen aufgezeichnet – Gegenstände in ihrer Veränderbarkeit als Funktionen von Ort und Zeit. Auf elektronischem Weg können die Randbedingungen – z.B. Ort und Zeit – manipuliert werden, was beim Betrachter zu gedanklichen Prozessen etwa über scheinbar unanfechtbare Realitäten führen kann; aus dem scheinbaren Chaos kann der Betrachter sich seine möglichen Kosmen selber schaffen. – Womit wir bei einer weiteren Tendenz angelangt wären, dem Publikumseinbezug: die Eigenleistung des Betrachters steht in direkter Relation zum Wert des «Kunstwerkes»; er wird Mittäter, Mitverantwortlicher. Bewertungen wie: «gut», «schlecht», «langweilig», «spannend», «belanglos» sagen oft soviel über den Bewertenden wie über das Bewertete aus. Das Zustandekommen der Video-Ausstellung selber ist schliesslich eine Folge dieses «Publikumseinbezugs», was die Bedeutung der Ausstellung für die gegenwärtige Kulturszene vielleicht gewichtig macht:

Zwar hat der Gemeinderat der Stadt Bern auf Antrag der Kunstkommission zur Durchführung der Aktion einen Kredit von Fr. 10 000.– bewilligt (ohne abgesichert zu sein, «dass auch etwas Rechtes daraus wird»), das Ganze wäre aber unmöglich gewesen ohne private Eigenleistungen, die schon rein materiell diesen Betrag vermutlich übersteigen. Was hier entstand, – der Versuch, Video als mögliches Kunstmittel in Bern zur Diskussion zu stellen – könnte kulturpolitisch als ein Modell betrachtet werden, dafür, wie durch gemeinsamen materiellen und ideellen Einsatz Privater und «der öffentlichen Hand» – und auch durch gemeinsames Sich-Exponieren – ein Prozess eingeleitet wer-

den könnte, der allen zum Nutzen gereicht. Peter Reuss und Maini Caratsch von der US-Botschaft (International Communication Agency) haben das Material aus der USA gratis zur Verfügung gestellt und werden es zum Teil dem Kunstmuseum Bern schenken können. Die Firmen JVC (Generalvertretung SPITZER ELECTRONIC AG, Oberwil) und Radio Kilchenmann AG, Bern haben alle Einrichtungen und das Material gratis geliefert, haben die notwendigen Leitungen verlegt, die Bänder überspielt und teilen sich in die erwachsenden Kosten. Die eben von der Bernischen Kunstgesellschaft genehmigte, noch zu gründende Stiftung für Video, Foto und Film wird die Bänder der Schweizer Künstler ankaufen und sie dem Kunstmuseum schenken – so kommt das Museum zu einem «Grundstock», und die Künstler erhalten eine Art Honorar. Alle sich beteiligenden Schweizer Video-Künstler haben beachtliche materielle Eigenleistungen erbracht. Die Druckerei Gerber in Schwarzenburg und die Firma Henzi AG in Bern berechneten die Kosten für den Katalog wohlwollend. Herbert Distel hat als Initiator und Berater viel Zeit und Arbeit geschenkt. Marianne Büchler schliesslich, als Mitglied der Kunstkommission, hat die ganze komplexe Organisation bewältigt und den Katalog geschaffen. All ihnen und all denjenigen, die nicht namentlich erwähnt wurden, sei hier gedankt, und ich hoffe, dass ein jeder aus seinem Engagement das gewinnt, was er für sich selbst erhofft hat. Wenn auch hier inhaltlich kaum Avantgardistisches gezeigt wird, bewusst nicht, so dürfte doch die Art der Zusammenarbeit richtungsweisend sein – ich hoffe, sie macht Schule.

*Peter J. Betts
Sekretär für kulturelle Fragen
der Stadt Bern*

Foreword

In 1963, in Wuppertal, Nam June Paik hung the bloody head of an ox over the door to his first video exhibit. It was a shock device to «get the audience into a oneness of consciousness so they could perceive more», said Paik.

Such tactics are no longer necessary. Video art has, during the 60s and 70s, attracted numerous artists as practitioners and an ever-increasing, knowledgeable public.

In the U.S., educational television stations, particularly those in San Francisco, Boston and New York, have made studios available to video artists. The results have now been shown and collected in leading museums around the world.

As much of the art of the 1960s challenged traditional painting, video artists today are challenging accepted notions of film and television.

Video art, however, is a developing form of artistic expression, with many artists developing in many directions. We, the audience, can only stand to benefit if we allow ourselves to explore with the artists their new directions and understand at the beginning that this is a new art form, neither film, nor television, nor any of the other forms with which we are accustomed.

Technically, video art provides one of the most convenient forms of artistic exchange. Tapes are readily reproducible, easily transportable and relatively inexpensive. Artists can quickly communicate with each other and with publics physically far removed. And, although the techniques may be difficult to comprehend for those more used to canvas and brush or film and the editing room, new technology

has brought tape and the portable video camera within relatively easy reach – even for the amateur. Through this new technology, visual art stands to gain as music benefited from the tape recorder, the synthesizer and the other systems which have become so commonplace today.

Although video art has had truly international beginnings, many of its foremost practitioners are working in the U.S. Much of the experimentation has taken place there and it is therefore fortunate that this first Video Festival in Bern is providing a venue for showings of some of the best known of the American video artists together with the work of leading Swiss artists. The American Embassy has been happy to join in this collaboration.

It would be a fine thing indeed if this beginning could provide a basis for further opportunities, here in Bern, to share in the experience of watching a new art form develop.

*Peter Reuss
Cultural Attache
U.S. Embassy Berne*

Inhalt

Vorwort Peter J. Betts

Vorwort Peter Reuss

Einführung..... 11

Video-Kunst in der Schweiz

René Bauermeister..... 24

Urs Lüthi..... 29

Dieter Meier..... 32

Gérald Minkoff..... 36

Muriel Olesen..... 40

Jean Otth..... 44

Janos Urban..... 51

Video-Kunst in den USA

Peter Campus..... 58

Terry Fox..... 62

Joan Jonas..... 65

Nam June Paik..... 68

Richard Serra..... 72

William Wegman..... 75

Performances

Wolfgang Flatz..... 82

Tom Marioni..... 85

Gérald Minkoff/Muriel Olesen..... 88

9 Bibliographie..... 92

Einführung

Video als Kommunikationsmittel ist durch das Fernsehen jedermann vertraut, doch als Kunstbegriff erst seit rund 15 Jahren bekannt – in der Schweiz seit einem Jahrzehnt – seit sich Künstler mehr oder weniger ausschliesslich durch dieses Medium manifestieren. Es ergab sich für die Künstler der Sechziger Jahre, besonders für diejenigen, die sich mit andern Gattungen als der Malerei und der Plastik beschäftigten und Musik und Theater in ihre Arbeiten einzubeziehen begannen, eine vollständig neue Situation, als sie die Möglichkeiten von Video entdeckten.

Für die Berner Ausstellung wurden «Künstler der ersten Generation» gewählt, wobei die wichtigsten Schweizer Künstler einigen repräsentativen Amerikanern gegenübergestellt werden konnten, so dass der geduldige Zuschauer die Möglichkeit haben wird, die verschiedenen Intentionen zu verfolgen – weniger Experiment also als Information und Konfrontation: für Bern ein Start.

Technische Voraussetzungen

Video basiert auf den gleichen technischen Mitteln wie das Fernsehen. Analog zur Tonbandaufnahme findet eine elektromagnetische Aufzeichnung des Bildes statt. Dessen Wiedergabe geschieht mittels millionenfacher elektronischer Impulse, die in fortwährend sich wandelnder

Form auf dem Bildschirm «Realität» vortäuschen.

Es ist klar, dass jeder, der sich mit Video befasst, ob Künstler, Soziologe oder kommerzieller Verwerter, die technischen Voraussetzungen berücksichtigen und für seine Zielsetzungen verschieden anwenden wird. So sind für den Künstler Manipulierungsmöglichkeiten von Interesse, wie Zeitverzögerung, Überblendung und Synthesizer, welche die häufigsten Ausdruckshilfen sind.

Für den Künstler, der sich eine Videoausrüstung $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Zoll leisten kann – eine Kamera, ein Aufzeichnungsgerät und ein Abspielgerät – stellt sich das Problem erst bei der Gestaltung seiner Produktion, indem er nicht selber zu Schere und Leim greifen kann wie der Filmer: er braucht einen sehr teuren elektronischen Schneideapparat, das heisst, er sollte sich in ein Profi-Fernsehstudio begeben können. Die Künstler in den USA haben längst den Zugang zu den Fernsehanstalten gefunden, den Schweizer Künstlern steht diese Möglichkeit (noch?) nicht offen.

Technische Vorteile: nebst Anschaffung keine Unkosten. Keine chemische Entwicklung. Wiederverwendung der Bänder, die gelöscht werden können.

15 Jahre Video-Kunst

Die Geschichte von Video ist nicht die Geschichte einer Kunstrichtung. Video ist nur ein

neues Medium, eine neue Technik, derer sich seit den Sechzigerjahren auch Künstler bedienen, so wie sie einen Bildträger zum Malen oder verschiedene Materialien für dreidimensionales Schaffen benötigen.

Trotzdem ist es nicht Zufall, dass sich die Künstler seit 1963 – am Anfang sehr sporadisch, in grösserem Masse erst ab 1970 – durch dieses Medium ausdrücken. Das Aufkommen von Video muss parallel mit den damaligen Bestrebungen der Fluxus-Manifestationen – einer Art Neo-Dada – gesehen werden. Mittels Musik-Aktionen, Happenings, Body-Art, Land-Art und der konzeptuellen Kunst wurde in jenen Jahren die ganze traditionelle Kunstproduktion in Frage gestellt. In den obgenannten Bereichen wurde versucht, sich mit Attitüden, Situationen, ideellen Konzepten auszudrücken, statt traditionsgemäss Objekte herzustellen.

Die Herkunft der Video-Künstler ist sehr unterschiedlich. Während die Schweizer Videokünstler mehrheitlich von der Malerei oder Plastik herkommen, sind unter den Amerikanern Musiker, Filmer, Dichter, Kunstkritiker, Journalisten, und sogar ehemalige Fernsehspezialisten, die sich zum «Antifernsehen» bekannt haben. Video lässt sich somit besonders in den letzten Jahren nicht mehr als geschichtlicher Ablauf skizzieren und weicht jedem historischen Zugriff aus, während der Anfang, die Pionierzeit, die Entdeckung und Nutzbarmachung

von Video als künstlerisches Kommunikationsmittel von Interesse sind.

Nam June Paik, 1932 in Seoul, Korea, geboren, experimentiert zwischen 1956 und 1958 im Kölner Elektronikstudio des WDR mit Umsetzungen von Ton und Bild. Ab 1961 ist er aktives Mitglied der Fluxus-Bewegung mit Maciunas und Vostell. 1963 ist für Video das «Geburtsjahr», das Jahr der Paik-Ausstellung in Wuppertal, als Paik auf 13 Fernsehmonitoren mit dem Fernsehbild die Fernsehrealität manipuliert.

1965 geht Paik, der am Anfang allein für die Geschichte von Video steht, nach Amerika, wo er mit John Cage und Allan Kaprow zusammenarbeitet. Für ihn, den Musiker, Maler, Philosophen, Schauspieler, Theoretiker und Ingenieur, gibt es keine Grenzen zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen. Im gleichen Jahr erwirbt er die erste Portapak-Ausrüstung, d.h. Kamera und Aufzeichnungsgerät als tragbares Equipment, womit er auf einer Taxifahrt das erste Künstler Video-Band realisiert, «Café Gogo».

1968 konstruiert Paik mit dem japanischen Ingenieur Shuya Abe den ersten Farbsynthesizer, der es erlaubt, ein künstlerisches, «synthetisches», Fernsehbild zu kreieren. Bei diesen Farbkombinationen und -explosionen handelt es sich um eine technische Spielerei, die eher dem Amerikaner entspricht.

Für den Verlauf der Entwicklung konzentriert sich vorerst das Problem auf die technischen

Möglichkeiten, die dem Künstler zur Verfügung stehen. Einerseits sind es in den USA einige Fernsehstationen, die spektakuläre Arbeiten der Künstler realisieren helfen. Dann präsentieren die wichtigsten Galerien in New York (Castelli, Sonnabend, Howard Wise und «Kitchen») die Produkte der Video Künstler. 1971 gründet das Everson Museum in Syracuse die erste Video-Abteilung. Wenn auch die Einschaltung von Galerien und Museen nicht ganz mediengerecht ist, – Video zielt Breitenwirkung, Popularität an –, so gibt dies doch wenigstens einem Teil der Öffentlichkeit die Möglichkeit, diese Kunstform kennenzulernen und den direkten Kontakt mit den Künstlern zu suchen. In der Schweiz ist die Praxis noch so, dass man eine Videoarbeit sozusagen nur beim Künstler direkt zu sehen bekommt. Ausnahmen bildeten in der Vergangenheit z.B. die Ausstellungen Impact Art Vidéo 74 im Musée des Arts Décoratifs in Lausanne, «Vidéo» im Musée d'Art et d'Histoire in Genf 1977, sowie die im Kunsthaus Zürich mit Schweizer Video-Kunst gestartete Reihe im Frühjahr 1980. In der deutschen Schweiz hat Video Stampa, Basel, Pionierarbeit geleistet. Unsere Veranstaltung ist als weiterer Beitrag in dieser Richtung gedacht.

Künstlerische Möglichkeiten

Ähnlich wie bei der Fotografie hat es bei Video eine Generation gedauert, bis die Künstler die technischen Möglichkeiten einer Erfindung für

ihre Zwecke entdeckt und umgesetzt haben. Im Sinne jeder kreativen Kunst war der Anfang ein In-Frage-Stellen von scheinbar Bekanntem.

Vom Fernsehfachmann aus gesehen, sind die Resultate der Video-Künstler amateurhaft. Wenn die raffinierte Technologie in den meisten Fällen tatsächlich nicht genützt wird, so nicht primär aus Gründen des technischen und finanziellen Unvermögens. Video-Kunst als eine Art «Theater der Armut» (D. Antin, Video Art). Mit der bewusst angewendeten Einfachheit wird Kritik an den exzessiven Mitteln und Möglichkeiten, am überperfektionierten Scheinprofessionalismus geübt, der jedes direkte und ehrliche Gefühl vermissen lässt.

Video ist nicht Aussage selbst, sondern ein Medium, das neue Wege zum Experimentieren mit der Wahrnehmung des Sichtbaren weist. Die Mittel sind neu. Sie bereichern die bisherigen Ausdrucksmittel der Kunst. Video befasst sich mit etwas Vergänglichem, mit neuen Dimensionen wie Bewegung, Raum, Zeit und Sprache, verzichtet auf das ewig Gültige, Absolute im Sinne eines gesicherten «Wertes», eines Denkmals. Dieser von Duchamp ausgehende Grundgedanke führte in den 60er Jahren zu den eingangs erwähnten Erscheinungen. Die Künstler teilten ihre Intentionen nicht mehr mittels Kunstobjekt dem Publikum mit, sondern in Form von «Attitüden», von Konzepten und Manifesten, von nur symbolisch angedeuteten Ideen oder vergänglichen Zeichen.

Die künstlerischen Absichten lassen sich in fünf

Gruppen ordnen, wenn auch Video im Grunde von jedem Künstler immer wieder für andere Ziele eingesetzt werden kann.

A) *Elektronische Variationen*. Formal-ästhetische Probleme werden als l'art pour l'art, jedoch mediengerecht mit Hilfe von Synthesizer, Zeitverzögerung, feedback realisiert (Paik, Emshwiller und andere amerikanische Künstler) – Gefahr vom Auswalzen von Effekten.

B) *Persönliche Attitüden*. Eigene Erfahrungen, Beobachten des eigenen Ausdruckes, des Verhaltens von Körper und Sprache (Campus, Jonas, Olesen), Experimente mit elementaren Teilen und Funktionen des Körpers, mit Gesicht (Rolle der Grimasse), Händen, Füßen, Haaren, Zunge – ein Kennenlernen von sich selber.

C) *TV-Reflexionen*. Auseinandersetzung mit den Fernsehgewohnheiten (Serra). Hinterfragen des gewohnten Fernsehbildes (Otth; Bauermeister – das Zerschlagen der Mattscheibe).

D) *Dokumentation*. Mit B) eng verknüpft, weil in ähnlichem Sinne Spiel vor der Kamera. Während bei B) eher partielle Ausschnitte gewählt sind, werden hier ganze Inszenierungen oder Spuren eines vergänglichen Ereignisses (Land-Art) dokumentiert. Die Kunst ist vor der Kamera und nicht das Band selber. Neben einigen Performance-Künstlern verwenden vor allem die politisch-gesellschaftlich investigierenden Gruppen Video als Dokumentation.

E) Als Bestandteil von *Installationen und Environments*.

Wenn Video selber nicht eine neue Art von

Kunst ist, so kann Video auf die Entwicklung der Kunst einigen Einfluss ausüben, vergleichbar der Fotografie. Ein neues Verhältnis zur Kunst zeichnet sich ab, weg von den Museen, Kultur im Bereich des täglichen Lebens.

Video und Fernsehen

Ein Grund für dieses Uebergreifen von Video in den Bereich des Alltags ist in der Verwandtschaft mit dem Fernsehen zu suchen, was in allen Video-Arbeiten hintergründig spürbar ist. Es besteht eine scheinbare Identität zwischen Video und Fernsehen, die gleichen Mittel werden aber unterschiedlich gebraucht.

Jeder Betrachter hat klare Vorstellungen über Fernsehen. So bilden Fernsehgewohnheiten den Massstab grundsätzlich für alles, was auf einer Mattscheibe erscheint. Entsprechend diesen angeeigneten Gewohnheiten reagiert er auf Video häufig mit Langeweile, da im Gegensatz zu Television, das der Künstler ja in Frage stellen will, zu wenig Aktion herrscht, weil die Stücke nicht aus zusammengeschnittenen Höhepunkten bestehen, und weil sie Bekannt-Vertrautes verfremden. Für den Betrachter bedeutet das eine gewisse Unsicherheit, aber auch eine «Wertverminderung».

Das Fernsehen musste immer bestimmten Intentionen dienen, der Unterhaltung, der Information und Erziehung, der Propaganda und, in den USA ausgeprägt, der Werbung. Die Video-Kunst distanziert sich nicht nur davon, sondern

versucht, auf die Missbräuche der TV-Macher, zu deren Gunsten das Fernsehen seit jeher arbeitet, hinzuweisen. Dies kann von Zitaten, Parodien bis zu offenem Protest reichen.

Fernsehen verallgemeinert, um für jedermann verständlich zu sein, bringt alle Information auf einen Nenner, arbeitet mit Clichés, die wiederholt werden. Es führt vor, zeigt, illustriert. Video lebt vor, zeigt individuelle Reaktionen und Interpretationen, aktiviert den trägen, nicht mehr reflektierenden Konsumgewohnten, nicht zuletzt über das Mittel der Langeweile.

Statt «Welt» bringt Video «Menschlicheres» in die Stuben. Der Künstler konfrontiert den Betrachter, geht direkt auf ihn ein, er sucht Kommunikation.

Obschon die Künstler gegen Fernsehen als «Denk-, Gefühls- und Erlebnisprothese» (Betts) ankämpfen, gegen Fernsehen als Ersatzmedium für die, welche nicht «dabei sein können», muss ihre Arbeit nicht primär als Schaffung eines Feindbildes gewertet werden. Die Arbeit der Künstler versteht sich vielmehr auch als Anregung für das Fernsehen.

Das Zeitproblem in der Video-Kunst

Zeit, in irgendwelcher Form, ist Voraussetzung für Video, so wie für Film und Fernsehen, denn Bewegung heisst Zeitablauf. Bei diesen Medien erlebt man einerseits Zeit subjektiv, andererseits läuft die Zeit objektiv ab. Paik prägt dafür

die Ausdrücke «Input-Zeit» beziehungsweise «Output-Zeit» und macht auf die Konfusion zwischen beiden Empfindungen aufmerksam. Die meisten Video-Künstler lehnen es ab, den Zeitablauf zu manipulieren (d.h. keine Schnitte), es sei denn, ihre Arbeit befasse sich mit Zeitverzögerung oder Zeitraffung als künstlerisches Ziel. Sie bestehen auf der Gleichheit von Input-Zeit und Output-Zeit.

Simultanzeit-Realzeit, die Probleme hängen zusammen mit der Realität: ist das Bild live, simultan, oder verzögert? Die Illusion der Zeit geht parallel mit der Fiktion der Realität.

Es ist ein Phänomen, dass der Betrachter Fernsehen als Realzeit empfindet. Wirkliche Realzeit demonstrieren aber bewusst einige Video-Künstler. Fernsehen benützt «schnelle» Zeit, Video-Kunst meditiert, kontempliert, arbeitet mit «langsamer» realer Zeit. Dies muss als Attitüde, als Kunstprinzip, als bewusste Haltung gegenüber der Hektik von TV, als Antipode zum «Fernsehtempo» angesehen werden. Die TV-Zeit wird von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Überlegungen diktiert. Der TV-Zeit-einheit entspricht eine Geldeinheit.

Es ist nun Sache des Zuschauers, sich auf die verschiedenen Zeitmodelle einzustellen. Bei Video kann ein Zeitablauf gar zum eigentlichen Thema werden (Meier, Otth, Bauermeister).

Simultanzeit wird anhand von Video-Installationen deutlich – gleichzeitig mit der Erfahrung von Raum, den die Zeit umschliesst – indem das Abbild (auf dem Monitor) gleichzeitig mit

der Realität (aber räumlich verschoben) gesehen werden kann.

Das Fernsehen benützt Zeit als Illusion der Gleichzeitigkeit; in den meisten Fällen ist aber das Bild vorher aufgezeichnet und arrangiert worden. Live-Produktionen empfindet man bezeichnenderweise auch im Fernsehen als langweilig. Dies hängt nicht mit dem Thema zusammen, sondern mit der ungewohnten Vollständigkeit der Reportage (Mondspaziergang). Nachrichten sind nur Extrakte, Aneinanderreihung von Höhepunkten.

Paiks Zeiterfahrung: «Auf einer Reise nach Tokio kaufte ich kürzlich Dutzende von Büchern abendländischer und morgenländischer Denker über die ZEIT. Bei meiner Rückkehr nach New York fand ich heraus, dass ich KEINE ZEIT habe, sie zu lesen.» (Kat. Köln)

Video und der Realitätsbegriff

Die Frage nach der Realität stellt sich sowohl für den Produzenten wie für den Konsumenten, bei Fernsehen wie bei Video. Was für eine Realität sendet der Produzent aus, wie wird diese Realität vom Konsumenten empfunden?

Man weiss es: «Das Fernsehen bringt Scheinrealitäten», zeigt das vermeintliche «wahre Leben». Doch beginnt diese Scheinrealität schon im Formalen, in dem Moment, wo ein Bild auf der Mattscheibe erscheint. Die Illusion von Körperhaftigkeit und Raum auf einer Bildschirmfläche ist bereits Schein. Dann kommt

der inhaltliche Aspekt: wie winzig ist der Ausschnitt, den wir am Bildschirm zu sehen bekommen, im Vergleich zum Gesamtgeschehnis oder Gesamtbild. Als Realität müssten auch Nicht-Kriegsgebiete, Nicht-Mörder, Nicht-Revolutionäre gezeigt werden. In der Reklame müssten die Nachteile der Produkte auch erwähnt werden. Es müssten Nicht-Stare auftreten. Auch dies somit ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu Video. Hier wird der einfache Alltag überdacht, einfache Gesetze werden mit einfachen Mitteln linear gezeigt.

Der Video-Künstler – speziell der Vertreter der Gruppe «persönliche Attitüden» – möchte eine glaubwürdige Realität zeigen, eine unmittelbare, will die TV-Realität zerstören und in direkter Kommunikation, als Gegenüber zum Betrachter, Empfindungen ausdrücken. Viel eher wird sich dieser dann mit dem Gesehenen identifizieren oder auseinandersetzen können. Flatz behauptet, er mache nur, was auch für viele andere alltäglich, ja selbstverständlich sei, er mache es aber sichtbar und rege dadurch zur Selbstreflektion an.

Video, eine visuelle Erfahrung, kann letztlich nicht mit Worten, sondern nur in unmittelbarer Auseinandersetzung durch den Video-Betrachter erfasst werden.

Marianne Büchler

Video – Kunst in der Schweiz

René Bauermeister

geb. 1930 in Neuenburg; lebt in Les Hauts-Geneveys
Ecole d'Art, Biel/Ecole d'Art, La Chaux-de-Fonds/Atelier André Lhote, Paris/Atelier Fernand Léger, Paris/Lehrauftrag an Sekundarschulen von Neuenburg und La Chaux-de-Fonds

Video-Bänder (Auswahl):

Support-Surface, 1969; Transvidéo, 1974; Vidéo-Communications, 1975; Hommage à Duchamp, 1976; Bougies Vénitienes, 1976; High Fidelity, 1977; A Elvis, 1977; Ego, 1978; Aléatoire I und II, 1978; Vidéoфlore

Von der zweidimensionalen Malerei und der dreidimensionalen Bildhauerei herkommend, fehlte René Bauermeister noch die Dimension der Zeit, weshalb er sich den Medien Film und Video zuwandte. Er gehört zu den Pionieren der Schweizer Video Kunst und vertritt (wie Oth und Minkoff) die Richtung des «Antifernsehens», indem er die Fernsehgewohnheiten des Publikums in Frage stellt. Gerade weil er sich selber auch mit Film befasst, setzt er Video nur dort ein, wo es ihm vollständig mediengerecht erscheint.

«Um einige Konstanten in meiner Auffassung von Video zu definieren, muss ich zunächst mein grundsätzliches Interesse an der Befragung des Mediums in bezug auf Struktur und Funktion anmelden. Diese Frage ist ein determinierender Faktor, so sehr, dass meine Nachforschungen 'organisch' mit der Frage des elektronischen Vorganges des Mediums verbunden sind. Zwischen dem angewandten Medium und dem künstlerischen Ziel muss ein Bezug sein, muss eine Anpassung herrschen. Ein Zusammenhang muss bestehen zwischen Bild und Abbild.»

René Bauermeister vergleicht die jeweiligen Kriterien für oder gegen ein Medium und wählt für seine Intentionen die adäquate Form. «Viele verwenden Video, als ob es immer Fernsehen gegeben hätte. Nur wenige sind bereit, in einem Lernprozess das neue Medium artgerecht anzuwenden. Man kann den Monitor nicht als Malerei oder Skulptur behandeln, als Fenster vor einem Raum, als Experimentierfeld oder als von seiner Funktion entfremdetes Objekt.

«Persönlich gehe ich an Video heran mit einer Attitüde der langsamen Vormeditation; zweifellos ist das meine Art, das 'Wunder' der Gleichzeitigkeit zu beschwören. Sie ist ein Wunder wie nichts zuvor in der Kunstgeschichte.»

«Die Erfahrung mit dem Medium Fernsehen ist vor allem eine Frage des Standortes, Vermittler oder Empfänger. Eine zwiespältige Konfiguration verdammt fast immer den Empfänger zur Passivität, zur Trägheit. Es scheint mir von grosser Wichtigkeit, diese Gegebenheiten zu modifizieren. Der Einbezug des Raumes in die Uebertragung wird gänzlich illusorisch durch die systematische Manipulierung der 'codes'. Unter diesen Bedingungen erscheint Video am besten geeignet, einem routinemässigen Fernsehraum gegenübergestellt zu werden.»

Das Faszinierende am Medium Video ist für René Bauermeister das Frage- und Antwortspiel durch den Spiegel: «bin ich mit der Wirklichkeit konfrontiert, oder mit der Erscheinung der Wirklichkeit?»

Support – Surface

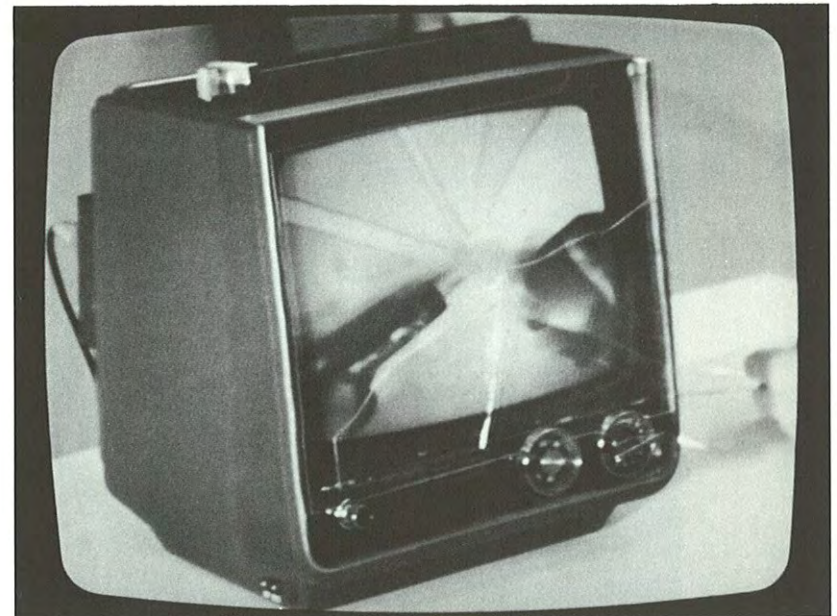
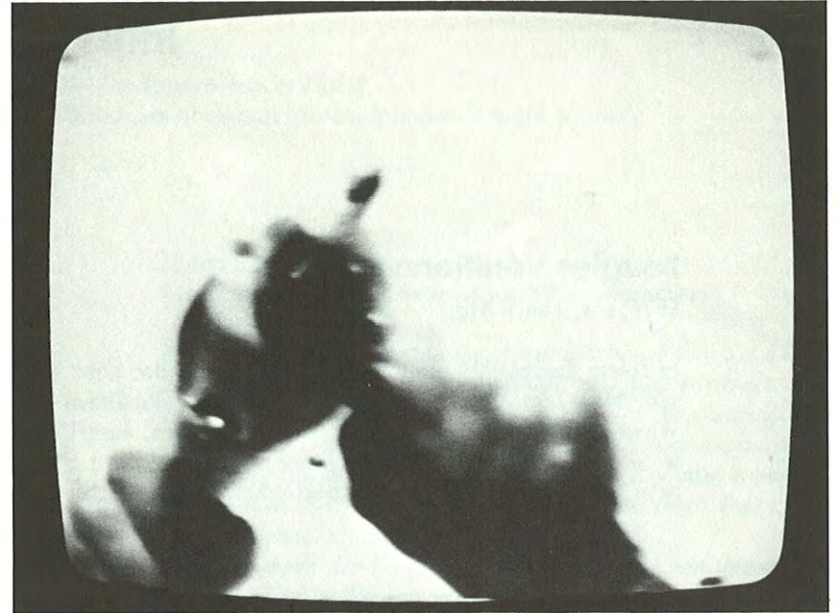
1969, s/w, Ton, 20 Min.

«Support-Surface muss unter dem Blickwinkel einer elementaren Erforschung des Bezuges Mattscheibe-Bild gesehen werden. Es geht darum, mit gewissen Gewohnheiten zu brechen. Die routine-mässige Wahrnehmung des Fernsehbildes auf der senkrechten Ebene wird hier Vorwand und Experimentierplatz zugleich. Eine vor die Kamera gestellte Glasscheibe erlaubt es, die dazwischen gelegte horizontale Fläche mit der senkrechten Ebene der Monitorscheibe übereinstimmen zu lassen. Letztere, durch die Vortäuschung dieser Anordnung, bewirkt dann eine gewisse Doppeldeutigkeit und wird zum Theater der Aggressionen, welche zu ihrer Sprengung und Zerstörung führen.»

Hommage à Duchamp

1976, s/w, Ton, 6 Min.

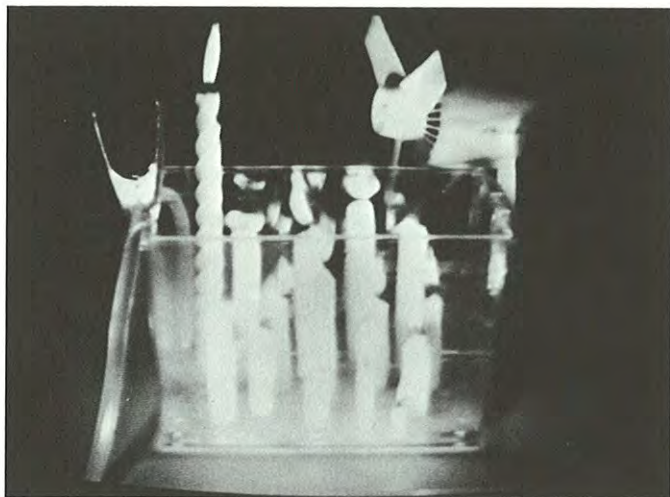
«In Hommage à Duchamp habe ich versucht, die geometrische Kontinuität eines Raumes zu unterbrechen. Diese Erfahrung der räumlichen Schwerelosigkeit ist eine Art Misstrauen, das ich der euklidischen Geometrie gegenüber empfinde. Indem ich dieses Videogramm realisierte, hatte ich das Gefühl, eine harte Partie Schach zu spielen; der Einsatz war eine unwiderrufliche Begegnung des Ungleichgewichtes in der Zeit.»



Bougies Vénitiennes

1976, s/w, Ton, 8 Min.

In einem durchsichtigen Gefäß brennen verschieden hohe Kerzen. Man hört Wasser. Das Gefäß füllt sich allmählich mit Wasser, wobei die Kerzen, eine nach der andern, ausgelöscht werden. Die längste, zu der das Wasser nicht reicht, wird mit einem Ventilator ausgeblasen. Ein poetisches Video-Gedicht.



Urs Lüthi

geb. 1947 in Luzern; lebt in Zürich

1963 Kunstgewerbeschule Zürich/Accademia Brera, Mailand

Video-Bänder:

Morir d'Amore, 1974; Selfportrait, 1974; Orgasm, 1974

Foto, Film und Video sind die Ausdrucksmittel von Urs Lüthi. Bis Ende der 60er Jahre hat er gemalt, jetzt malt er wieder. Alle Medien dienen ihm der Visualisierung von psychologischen Situationen. Dazu verwendet Lüthi meistens zwei aneinander-grenzende Bilder, die vom Inhalt her einen Kontrast bedeuten, sich aber in ihrer Idee steigern. Was man im einen Bild spürt, wird im Pendant bestätigt oder in Frage gestellt.

Empfindungen des Körpers und des Geistes suchen ihren Ausdruck in Lüthi's Werken. Anhand seiner eigenen Person interpretiert er, aber durch seine oft abstrahierende Gestaltungsweise bekommen die Inhalte auch für uns Gültigkeit. Dass er sich stets selber darstellt, hindert den Betrachter nicht an der Selbstidentifikation. Lüthi sucht nach allgemeingültigen und – verständlichen Aussagen für psychische Gegebenheiten mittels einer Person, die sie selber erfährt, nämlich durch sich selbst; zu seinem eigenen Ich hat er die engsten Beziehungen.

ORGASM

Orgasm

1974, s/w, Ton, 6 Min.



Dieter Meier

geb. 1945 in Zürich; lebt in Zürich

Matura 1963/Studium der Rechte, Universität Zürich 1963-67/Filme seit 1967/Video-Tapes seit 1969

Video-Bänder:

Zauberspiegel I-VIII, 1977; Akrobatik I-VII, 1977

Aufenthalts-Bestätigung, 1970: Beim Ein- und Ausgang des Museums stehen Stempeluhren. Zusammen mit der Eintrittskarte erhält jeder Besucher eine Stempelkarte, in die sein Name eingetragen wird. Der Besucher ist aufgefordert, sich Anfangs- und Schlusszeit seines Aufenthaltes von den Stempeluhren auf seine Karte drucken zu lassen.

Simultanzeit, 1970: Ein Monitor steht neben einer Uhr. Der Gang der Uhr wird mittels einer Videokamera auf den Monitor übertragen. (S. nebenstehende Abb.)

5 Tage, 1969: Dieter Meier zählt auf einem öffentlichen Platz Metallstücke. Während 5 Tagen füllt er täglich 8 Stunden lang jeweils 1000 Stück in Säcke ab.

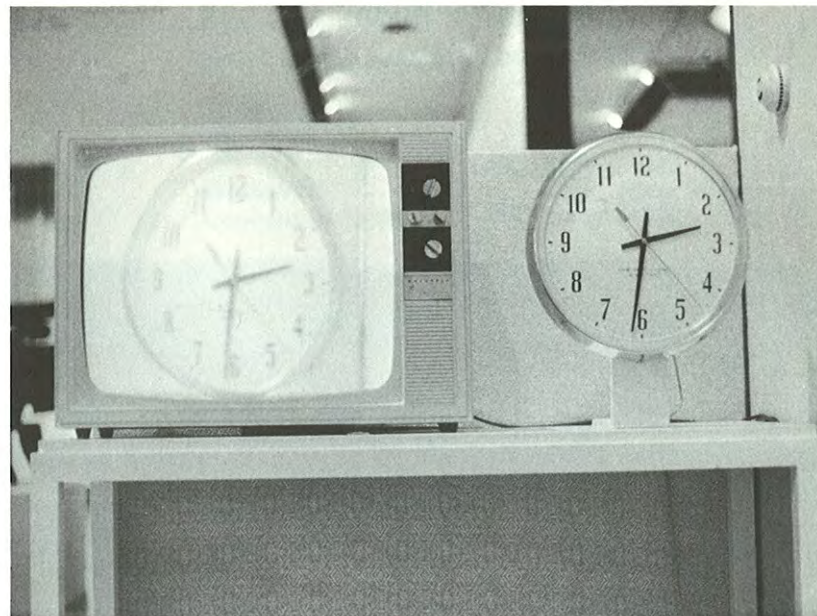
Bilder einer Uhr, 1970: Eine Uhr wurde während 12 Stunden alle 30 Sekunden photographiert. Die Bilder sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung auf einer Länge von 132 Metern aufgehängt.

Gang-Bestätigung, 1970: Auf einem öffentlichen Platz ist eine Strecke markiert. Jede Person, die die Strecke begangen hat, erhält ein Zertifikat mit ihrem Namen, dem Datum und der Anfangszeit des Ganges.

Eine Minute, 1970: Ablauf der Fernsehsendung:

Während 15 Sekunden ist der Bildschirm dunkel. Eine Minute lang erscheint das unbewegliche Gesicht von Dieter Meier. Für weitere 15 Sekunden ist der Bildschirm dunkel.

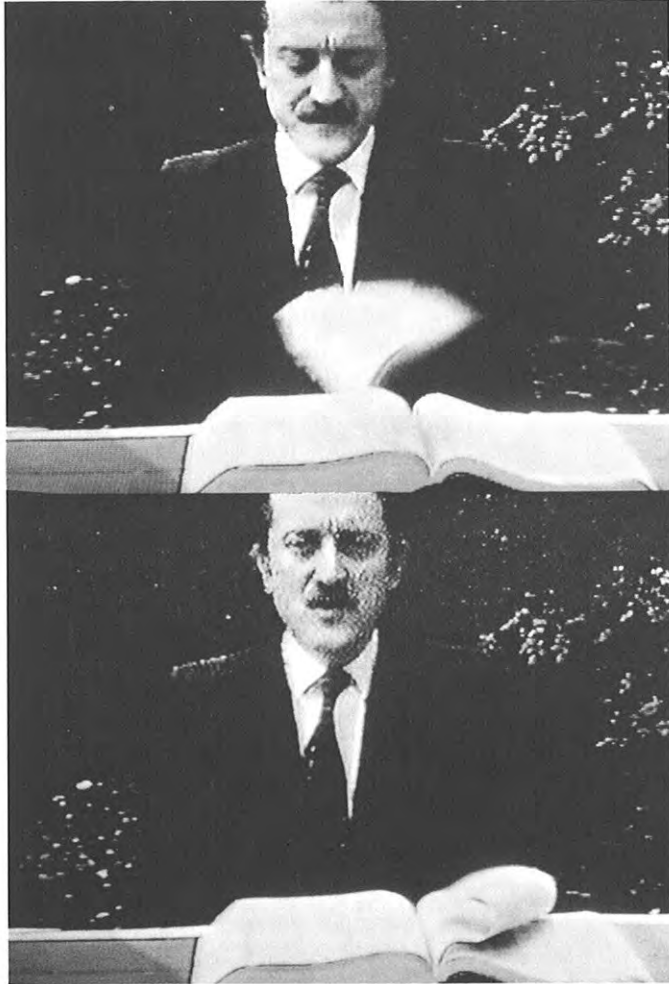
Während der ganzen Sendung ist das Zeitzeichen aus dem Observatorium Neuenburg zu hören. (S. nebenstehende Abb.)



Zauberspiegel I–VIII

1977, Farbe, Ton, 30 Min.

Zauberspiegel VII

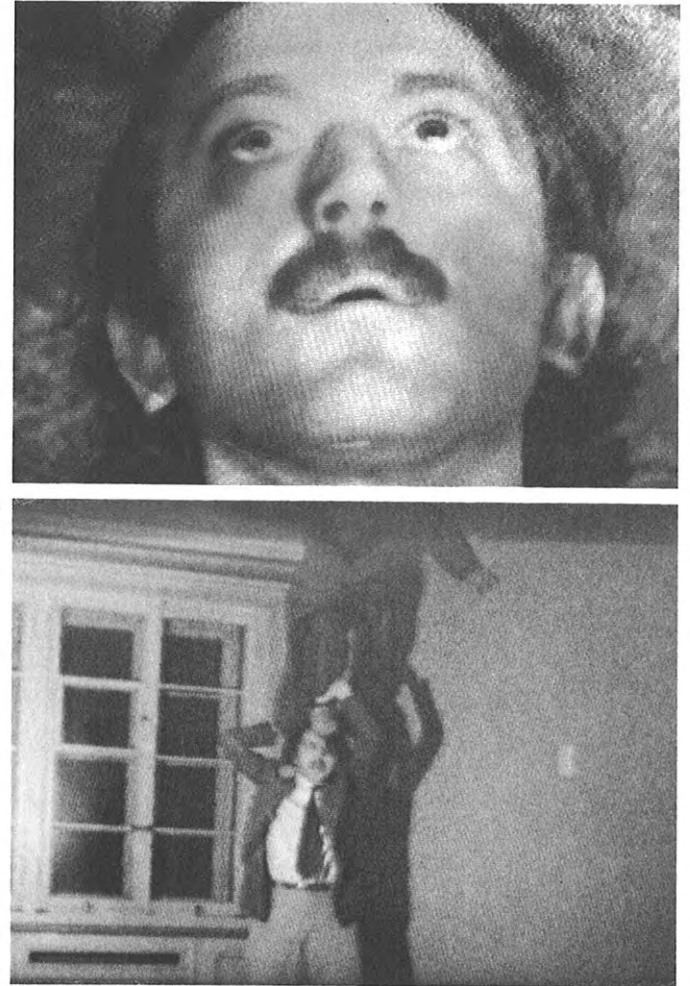


34

Akrobatik I–VII

1977, s/w, Ton, 24 Min.

Akrobatik II
Akrobatik III



35

Gérald Minkoff

geb. 1937 in Genf; lebt in Genf

Studien der Geologie, der Biologie und der Anthropologie

Video-Bänder (Auswahl):

Ego l'Eloge, Videopalindrom in 2 Teilen, a) 1971/77; b) 1975/77; Tattoo II, 1975; Tu supposes opus ut (Videopalindrom), 1975/77; Anamorphose, 1976; Hot Video Braille, 1976; Nez-Zen, (Videopalindrom), 1978

Drei Statements von Gérald Minkoff in Form von Palindromen pro Video (* Wortfolgen, die vorwärts wie rückwärts gelesen den gleichen Sinn ergeben):*

O VIDEO E DIVO

(Italienisch: oh ich sehe, es ist göttlich!)

O IO VEDO? DEVO IO?

(Italienisch: oh sehe ich? muss ich?)

LIE? O L'OEIL!

Gérald Minkoff am 9. Juli 1980:

Circuit fermé/ouvert. Court-circuit comme un palindrome: le plus court chemin pour aller du sens au sens par le détour de la dépendance au jeu (l'étincelle). La vue (partenaire au jeu) introduisant l'illusion, donc le malentendu. J'appelle Illusion Miss-Understanding ou la nana morphose: je la vois dans ses formes donc je la vis (présent et passé simple du désir) et je ne vois plus, donc le spectacle est à l'intérieur, mais simultanément, comme une bouteille de Klein (en blue-box), car en perspective j'en perds spectacles (dans le sens anglais de lunettes).

TU SUPPOSES OPUS UT

1975–1977, Farbe, Ton, 8 Min.

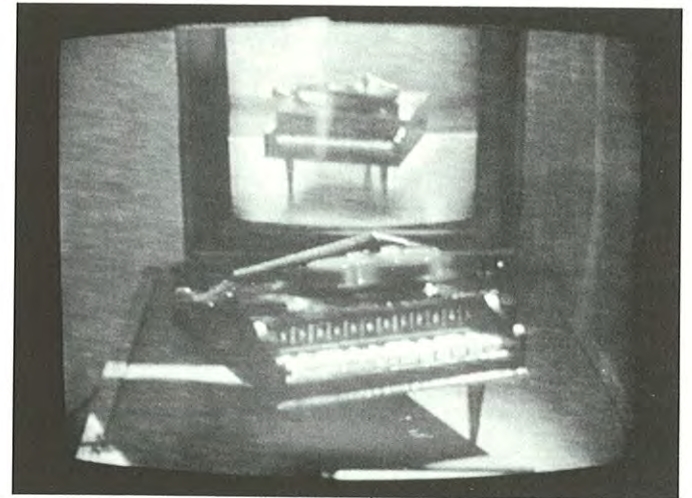
«Palindrome à modèle au P manquant, pour piano, cello, kino (première version en noir et blanc, 1975, pour piano et flûte)».

Ein Band, das vorhergehend aufgezeichnet wurde, dient als Modell. Ein zweiter Ausführender versucht, das Modell zu befolgen, indem er es mit den gleichen Instrumenten kopiert. Ein dritter Ausführender kann auf die gleiche Weise handeln, indem er den zweiten kopiert, usw.

Instrumente: chinesisches Spielzeug-Klavier aus Holz, Plastik-Violoncello, Super-8 Projektor, Kinder-Fernseher mit einem Endlos-Comic.

Der Ton, der vom zweiten Ausführenden erzeugt wird, überlagert sich mit dem des ersten, ohne von einem dritten unterschieden werden zu können.

«P.S. Le P manquant d'Opus va aussi bien pour le P de Piano que pour le P du Pied du Piano qui lui manque à la fin de la pièce.»



EGO L'ELOGE

Videopalindrom in 2 Teilen, 10 Min.

- 1) «Je ne peux pas dessiner ma main tentant de se dessiner»,
1971. Farbversion mit elektronischem Text 1977
- 2) »Le Malentendu de la Chapelle Sixtine«, 1975/77

EGO L'ELOGE ist ein Video-Diptychon in Form eines visuellen und verbalen Palindroms.

Der erste Teil des Stückes, nämlich «Ich kann meine Hand nicht zeichnen, während sie versucht, sich selber zu zeichnen», entwickelte sich aus den Arbeiten, die Gérald Minkoff 1964 begann, den «T.V. Drawings», und darin bestanden, auf dem Bildschirm oder auf einer Folge von Transparenten den Ablauf einer Fernsehendung zu zeichnen.

«Das Stück besteht aus zwei nebeneinanderstehenden Monitoren. Der rechte ist mit einer Kamera verbunden, welche die beiden Bildschirme aufnimmt; auf dem rechten Bildschirm versucht meine rechte Hand sich zeichnend zu zeichnen. Es gelingt ihr nicht. Auf dem linken Bildschirm gelingt es meiner linken Hand, die rechte zu zeichnen; es folgt eine Serie von möglichen Vertauschungen. Der Künstler, in seiner Vorstellung von Welt



und von sich in der Welt, geht unter in der Aufhebung des dialektischen Verhältnisses zwischen Erfolg und Misserfolg – narzisstische Auflösung –»

(Variante: die gleiche Installation, jedoch mit Zeitverzögerung, was erlaubt, mittels Schrägstellung der vergangenen, schon fossilen – wenn auch noch lebendigen – Bilder eine Aktion «in Auflösung» zu veranschaulichen.)

Die Farbversion des ersten Teiles (1977) ersetzt den Ton-Kommentar durch einen elektronischen, zur Realzeit der Ausführung auf das Videoband geschriebenen Text.

Die Farbversion vom «Missverständnis der Sixtinischen Kapelle» geht vom Fresko Michelangelos aus, um allmählich meinen beiden Händen Platz zu machen, indem ich die Vorlage einverleibe.



Muriel Olesen

geb. 1948 in Genf; lebt in Genf

Ecole Secondaire/Ecole des Arts et Metiers, Genève

Video-Bänder (Auswahl):

Basic Music (Sic), 1974; Jim, Jill and John 1975; No Title, 1975;
Old November Moon, 1975; Mimesis, 1978

Muriel Olesen benützt Video zur Beobachtung menschlichen Verhaltens. Vor der Kamera spiegelt sie typische und alltägliche Situationen wider. Die Spannung erreicht sie durch die Konfrontation zwischen Darsteller und Zuschauer, oder dann innerhalb des Videobereiches zwischen der linken und der rechten Bildschirmhälfte.

Der Bildschirm als Spiegel menschlichen Verhaltens. Video, gesehen werden oder nicht gesehen werden. Der Mensch kann letztlich nur so gesehen werden, wie er ist. Dank seines Intellektes aber glaubt er, ein doppeldeutiges Spiel spielen zu können. Dies interpretiert die Künstlerin in ihren Darstellungen und ihren Texten, poetisch die einen, gesellschaftskritisch die andern, stets begleitet von Ironie, sei es im Bild oder im Text, und daher sehr persönlich. Gedichte.

Dualität kann auch durch eine Maske, ebenfalls ein Problem der Selbsterkenntnis, ausgedrückt werden. Maske, Schauspielerlei, Verzerrungen geben Muriel Olesen die Gelegenheit, über Reaktionen und Empfindungen zu reflektieren. Die Maske ermöglicht das Ausweichen vor der Realität, kann aber auch eine neue, fiktive Realität visualisieren. Man kann – ohne Schaden zu nehmen – mit der Maske weiter gehen als ohne.

«Indem ich mich vor die Kamera stelle, ergibt sich eine doppelte symbolische Reaktion: zwischen der Kamera und dem Bildschirm einerseits, zwischen mir (die eine andere ist) und dem Medium Video anderseits.»



Basic Music (sic)

1974, Farbe, Ton, 10 Min.

A) Rubber Bands

Musik in ihrer einfachsten Erscheinungsform. Jede Note hat ihre Farbe, je nach Vokal, den sie versinnbildlicht. Singend gesprochene Vokalnoten bis zum Platzen der Gummis zwischen den Händen und den Zähnen

B) Sweater Dog ou Sweeter Dog

Mein Bellen von meinem gestrickten Ich ausgehend (s. Abb. unten)

C) Seriously Sophisticated Greetings

In einer Atmosphäre gesättigter Beleuchtung ist der Farbraum gestört, so wie in der Sophistikation die Begrüssungen, deren Sinn und begleitenden guten Wünsche Besorgnis in der Besorgnis werden

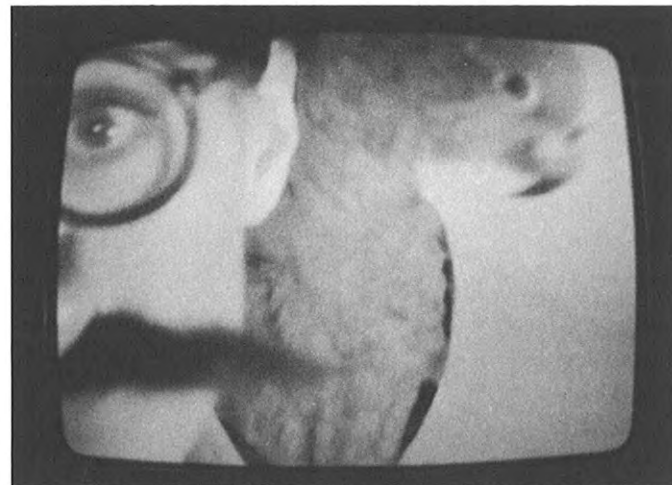


Jim, Jill and John

1975, s/w, Ton, 7 Min. *Hier bin ich, Jim, Familienvater, mit meinem Sohn John auf der Schulter ...*

Red Thread

1977, Farbe, 3 Min. *Geheime Konversation*



Jean Otth

geb. 1940 in Lausanne; lebt in Lausanne

Studium der Kunstgeschichte in Lausanne/1961–1963 Ecole des Beaux-Arts, Lausanne/Lehrauftrag für Zeichnen und audiovisuelle Kurse am Gymnasium Morges

Video-Bänder (in thematische Gruppen geteilt): Support et medium. Les Perturbations, 1972; Problématiques d'un langage, 1972–1974; Les Limites, 1972–1973; Vidéo-paysages, 1973–1975; Lectures vidéo, 1975; Vidéo-laser, 1975; Vidéo-miroir, 1975–1977; Autour du «portillon» de Dürer, 1976; Swiss Timing, 1978; Eros et vidéo, 1973–1980

Die erste künstlerische Ausdrucksform von Jean Otth war die Malerei. Dort interessierten ihn Versuche mit der Beschaffenheit des Bildträgers (z. B. Spiegel).

Ab 1970: Experimente mit dem fernsehverwandten Medium Video, wobei er das öffentliche Fernsehen in Frage stellt. Zum Beispiel konfrontiert er den Fernsehraum mit einem kreativen Raum: die mystifizierende Passivität könnte durch eine entmystifizierende Aktivität zerstört werden, das Medium Fernsehen als räumliche Möglichkeit, sich mit Bild und Abbild zu befassen. Was ist Wirklichkeit, was ist Reproduktion? Das originale Werk geht nur den Künstler etwas an, der Zuschauer setzt sich mit einem reproduzierten Raum auseinander. Fernsehen behandelt die Realität, ist aber künstlich.

Das elektronische Fernsehbild vergleicht Otth mit einem impressionistischen Bild: es wird formal durch einen Raster, durch den selbststrahlenden Punkt definiert.

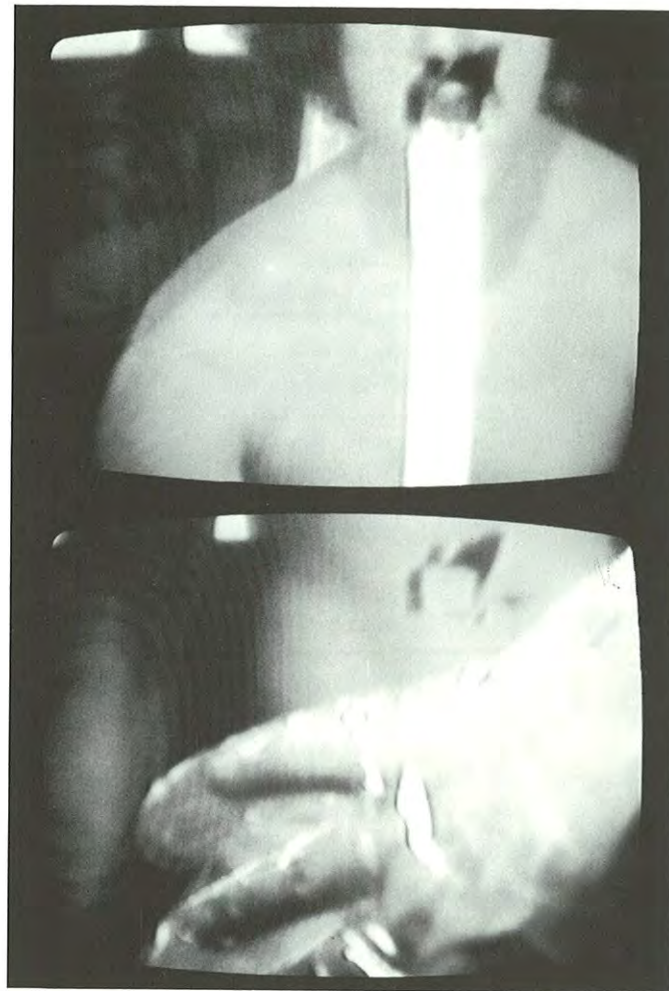
Auf die Frage, ob es eine Video-Kunst gibt, fragt Otth zurück: «Fragt man, ob es eine Kunst des Papiers gibt? Es ist an der Zeit, Medium und Aussage nicht mehr miteinander zu verwechseln.»

Lire William S. Burroughs

Extrait de «The Soft Machine»

Serie der «Vidéo-miroir»

1979, Farbe, Ton, 13 Min.



Mit der Problematik des Spiegels befasste sich Jean Otth schon als Maler. Ab 1973 realisierte er die ersten Videobänder nach dem Video-Spiegel-Verfahren. «Es ist zufällig, als ich die Kamera eines 'Closed-Circuit' einem Spiegel gegenüberstellte, dass ich der Möglichkeit gewahr wurde, auf dem Monitor-Bildschirm einen 'realen' Raum (Subjekt) mit einem 'bildlichen' Raum (Zeichen) übereinstimmen zu lassen. Technisch bedingte das, dass ich auf dem Spiegel intervenieren musste (zeichnen, malen usw.), indem ich meine Hand auf dem Monitor kontrollierte. Damit war ich der Betrachter meiner eigenen Gesten, da ich den direkten und frontalen Zusammenhang mit dem Bildträger vergessen musste . . .

Im abgeschlossenen Kreislauf des Vidéo-miroir bildet der Monitor, einziger Bezugsort in einem einzigen Raum und in einer einzigen Zeitspanne, sowohl das Subjekt (den Maler), den Bildträger (Spiegel), die Zeichen und das Medium (Kamera und Monitor). Das Video-Bild wird gleichzeitig Subjekt des Oeuvres wie Oeuvre selber.»

Zu «Lire William S. Burroughs»: »Dieses Selbstporträt in Form eines Lesenden von Bildern und Schriften ruft Zusammenhänge hervor, die umso wirkungsvoller sind als sie zufällig sind –meine Interventionen versuchen nicht einen Text zu beschreiben, der übrigens dem Bild in einem zweiten Arbeitsgang überlagert worden ist. Versuchung und Versuch, mein eigenes, durch Burroughs entstelltes Abbild im Raum dieses Video-tapes zu befragen.»

Lire William S. Burroughs, 1979

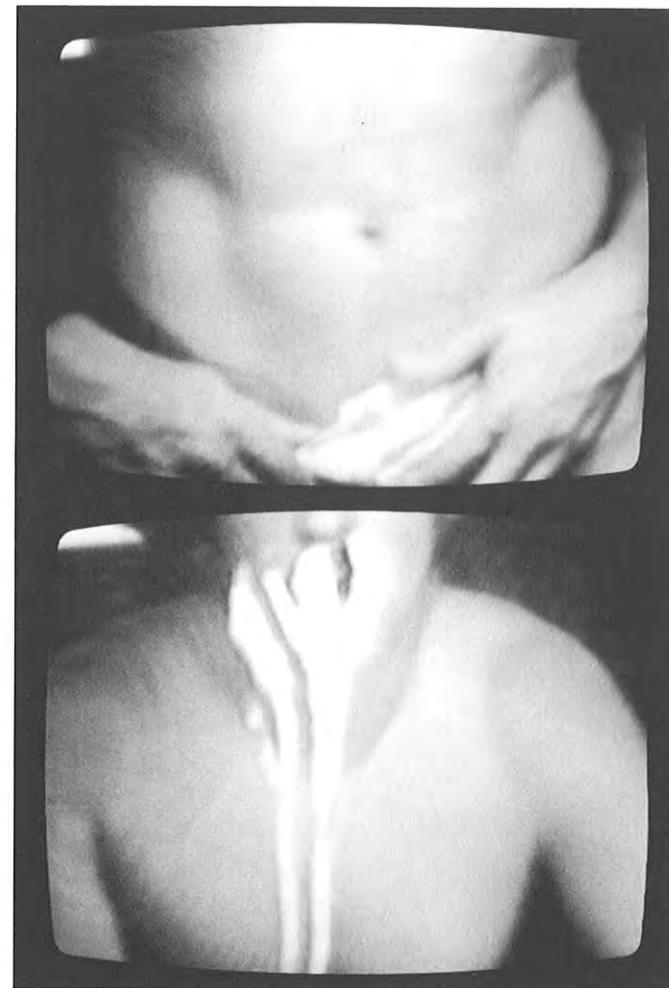
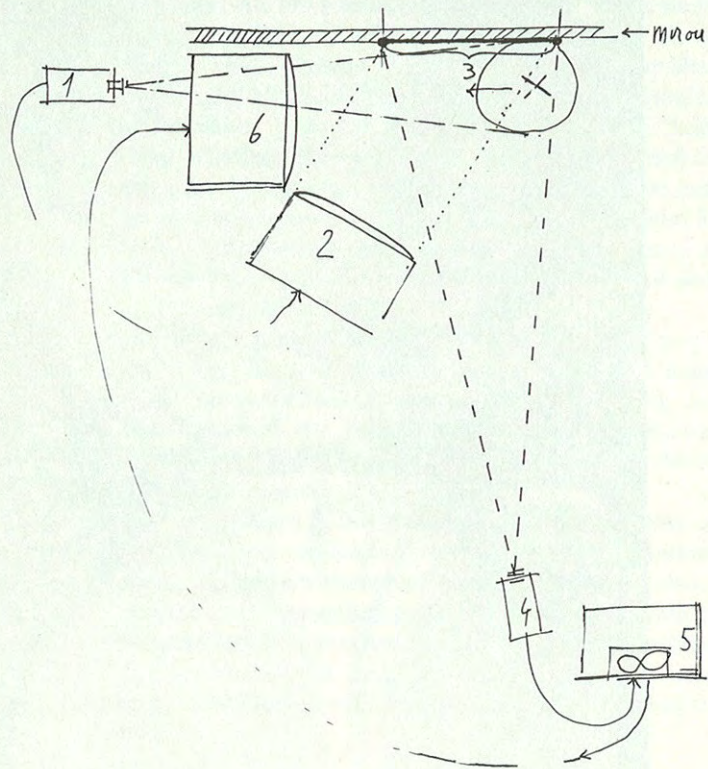


Schéma pour l'image de "Lire William S. Burroughs!"



- X. sujet face à la caméra noir-blanc (1), intervenant sur l'espace du miroir (3) en créant et contrôlant l'image finale sur le moniteur couleur (6).
1. caméra noir-blanc distribuant une image au moniteur 2
 2. moniteur noir-blanc orienté vers le miroir (3).
 3. Miroir. Reflet du moniteur 2, celui-ci devenant le sujet de la caméra couleur (4). espace sur lequel l'intervien
 4. caméra couleur
 5. U-matic. Enregistrement de l'image.
 6. Moniteur couleur. Image finale. Unique référence pour X.

Son CHII. Son d'ambiance, bruit des manipulations
Son CHI. Lecture du texte. enregistré après-coup.

Limite «E»

Serie der «Limites»

1973, s/W, Ton, 8 Min.

«Bei den 'Limites' besteht die primäre Handlung darin, zwei Formen zu trennen; dies ist für mich das Essentielle. Ursprünglich ist dies eine der ersten Handlungen der Schöpfung. 'Limite E' sucht das Umreissen und Befragen der Realitäten meines eigenen Abbildes. Meine Intervention: ich umreisse graphisch

a) meinen Schatten

b) mein statisches Abbild (projiziertes Dia)

c) mein dynamisches Abbild (Filmprojektion mit Super 8).

Den Umriss einer Form zeichnen, kritzeln, ist ein primitiver Akt des Erhaltens, des Entwickelns. Anthropologie der Haut, magische Perversion eines vernichteten (zerstörten) 'Aussen' durch ein Zeichen der Trennung vom 'Inneren' und umgekehrt, um besser die Hülle der Dinge und der Menschen zu erforschen. . . . cette 'peau' que j'essaie de fixer dans un combat désespéré. Fixer l'ombre, l'image, la femme . . . qui continuellement échappent. Combat perdu, mais où je m'obstine, comme Sisyphé.»



Janos Urban

geb. 1934 in Szeged, Ungarn; lebt seit 1956 in Lausanne

1953 Maturität/1953–1956 Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Budapest/ 1957–1961 Ecole des Beaux-Arts, Lausanne. Lehrt an der Ecole des Beaux-Arts in Lausanne

Video-Bänder (Auswahl):

Departures, . . . Departures, 1972; Cross-Talks, 1973; Erlebte Erdteile, 1974/75; Transitory Spaces, 1975; Dialogue (mit G. Ducimetière), 1976; Cross-Talks No. 2, 1977; Erlebte Erdteile No. 2, 1978

Janos Urban äussert sich nicht ausschliesslich mittels des Mediums Video. Neben Film, Dias, akustischen Stücken nimmt das «scripto-visual work», die Gegenüberstellung von Wort und Bild, einen wichtigen Platz ein. Seine Arbeiten sind abstrakt-intellektuell, das heisst das visuelle Bild ist allein nicht verständlich. In den «scripto-visual works» erfolgt die Interpretation erst im Text, so wie in «Erlebte Erdteile» erst die Tonkulisse den Schlüssel zum wahren Sinn der Arbeit gibt.

Janos Urban ist voller Fragen. Fragen an die Geschichte, Fragen an die Menschheit, an die Gesellschaft, aber auch an das Individuum und an das Leben. Damit verbindet er auch immer wieder das Problem:

«Wofür könnte man die Kunst einsetzen?»

– als Illusion?

– als Negation der Repression?

– als Katalysator der Umwälzungen in kulturellen und gesellschaftlichen Gewohnheiten?

– als Erhabenheit des Jetzt, ohne die Nostalgie der Geschichte?

– als bunt bemalte Täuschung einer absoluten Gegenwart?

– als Fragment einer spürbar kommenden Totalität?

Zwölf Fragen von Janos Urban

1. *Hat die Geschichte für Sie einen Sinn?*
2. *Ist – Ihrer Meinung nach – das Goldene Zeitalter hinter oder vor uns?*
3. *Welches ist das – nahe oder ferne – Land, an das Sie oft denken?*
4. *Durch welches Mittel realisieren Sie Ihre Möglichkeiten?*
5. *Was machen Sie aus Ihren Träumen?*
6. *Glauben Sie, dass der Atomkrieg vermieden werden kann?*
7. *Welches sind Ihre Hoffnungen für den grössten Teil Ihrer Artgenossen?*
8. *In welchem Masse sind Sie abkömmlich?*
9. *Welches ist das kommende Ereignis, das Sie am sehnlichsten erwarten?*
10. *Wozu dient die Kunst?*
11. *Von welchen Bindungen oder Verpflichtungen möchten Sie sich lösen?*
12. *Glauben Sie, dass das menschliche Geschlecht eines Tages die Gewalt wird vermeiden können?*

Erlebte Erdteile No. 2

1978, Farbe, Ton, 17 Min.

«Meine Reisen haben mich an Orte geführt, die mir ausserordentlich günstig schienen, um auf ihre Einwohner oder gar auf die Reisenden einen starken Nachhall auszuüben. Es ist mir klar geworden, dass sich hier die Schönheit in dem, was ich 'Anpassung' nennen möchte, manifestiert hat: eine jahrhundertalte Wandlung, stets im Gange, für ein besseres «Zusammenleben» mit einer bestimmten geographischen Umgebung, flächenmässig oft sehr limitiert. (Beispiel: die aufeinanderfolgenden Täler vom Hohen Atlas bis in die Wüste der Sahara, wo sich diese Adaptation ebenso in kleinen Veränderungen der Schminke der Frauen, in der Bekleidung, dem Gebrauch der Farben, der Architektur oder in der Ernährung äussert.)

Hier hat sich die Kunst nicht als selbständige Aktivität artikuliert.

Im Kontrast dazu steht die Toskana, wo sich die Autonomie der Kunst um 1450 manifestiert hat.

Wenn in der Abfolge der Bilder auf die Forderungen des formalen Verhältnisses zum Teil als «Verzahnung», zum Teil als Bruch Rücksicht genommen wird, so ist der Akzent mit jeder neuen Reihenfolge von Überblendungsserien auf die Mechanismen des Gedächtnisses gesetzt, das die Erscheinung und die Dauer dieses oder jenes Bildes wieder und wieder heraufbeschwört.

Der Ton scheint sich im Kontrapunkt einer akustisch-räumlichen Nostalgie zu versöhnen. Sie ist einerseits von der Stimme, dem Chor und dem Orchester («Harzreise im Winter» von Joh. Brahms) getragen, und andererseits von der drückenden Schwere der berstenden, mechanisch-klaaren Panzergeräusche.»

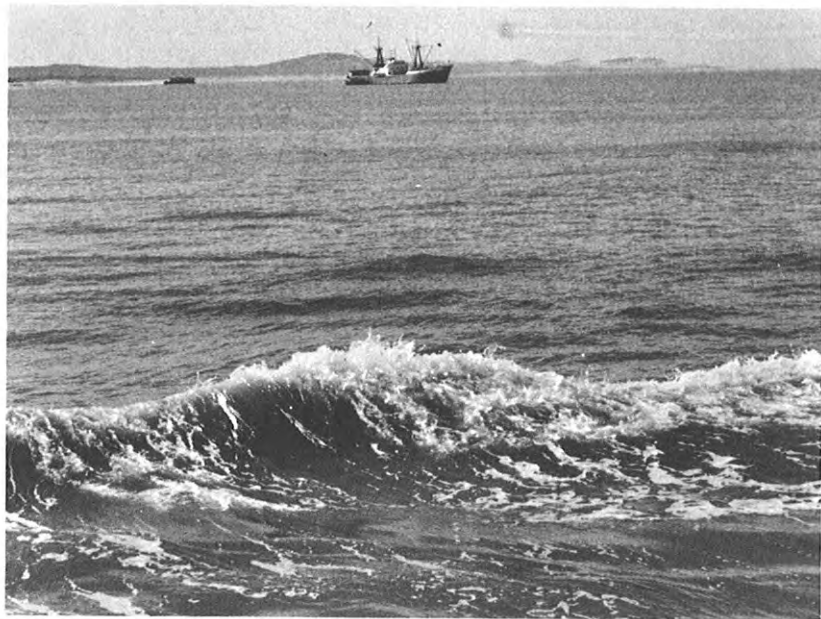
ERLEBTE ERDTEILE / LIVED-IN PLACES,
TOPOGRAPHIES FROM A TRAVEL AND
PEREGRINATIONS NOTEBOOK.

PLACE:

TIME:

VOLUME:

*Camp Glia
Net: 0/1
Third*



Video – Kunst in den USA

Peter Campus

geb. 1937 in New York; lebt in New York

Studium der experimentellen Psychologie an der Ohio State University 1955–60/City College Film Institute, New York 1961–62/Filmproduktion-Manager 1962–67/1970 erste Video-Bänder/Forschungsstipendien der Fernsehstationen von New York (WNET) und Boston (WGBH)

Video-Bänder (Auswahl):

Dynamic Field Series, 1971; Double Vision, 1971; Three Transitions, 1973; Set of Coincidence. 1974; R-G-B, 1974; Four Sided Tape, 1966; Six Fragments, 1976

Als 14–22jähriger mit der Malerei beschäftigt und weitere zehn Jahre im Filmgeschäft tätig, wandte sich Peter Campus 1970 ganz der Video-Kunst zu.

Campus arbeitet in grossen Fernsehstudios und nützt alle elektronischen Variationsmöglichkeiten – z.B. Blue Box – übersetzt aber diese in eigene Bildvisionen. Dass er für seine poetisch-psychologischen Interpretationen von Video fasziniert war, resultierte aus der Erfahrung im Filmgeschäft, «von der Arbeit in diesen grossen Aufnahmestudios, von der Auseinandersetzung mit dieser Art von Räumen. Es sind wirklich erstaunliche Räume, wo man in völliger Dunkelheit ist, durch die man umherwandert und dann plötzlich glänzt irgend etwas in hellem Licht auf und es ist Staffage. Es faszinierte mich, . . . Illusion und all das, was real ist und was nicht.»

Illusion ist vielleicht das wichtigste Stichwort, um seine Arbeiten zu charakterisieren. Die Immaterialität des Bildes auf dem Bildschirm kommt dieser künstlerischen Zielsetzung sehr entgegen. Die psychologische Absicht seiner Experimente wird darin spürbar, dass Campus als Selbstdarsteller eigene Person und Abbild in Beziehung zueinander setzt und die Identität zwischen beiden immer neu untersucht. Das Doppelgängermotiv, Auflösungen und Übergänge von einem Zustand in einen andern, zeugen von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Selbst.

Three Short Tapes

Three Transitions, 1973
Set of Coincidence, 1974
R-G-B, 1974

1973/74, Farbe, Ton, 29 Min.; Vertrieb Electronic Arts Intermix

Set of Coincidence:

Campus machte dieses Band kurz nach dem Tode seines Vaters und glaubt, dass dieser Tod im Tape spürbar wird, sowohl was die Art der Performance wie deren Inhalt anbelangt. Der Darsteller (Peter Campus) macht eine Reise von einer offensichtlich theatralischen Umgebung weiter durch einen sich bewegenden Korridor (Holland Tunnel) bis in einen Bereich, der aus Video-Geräusch besteht. Die Idee einer Reise aus dieser Welt in eine andere ist sehr anschaulich dargestellt, indem das Selbst sich in verschiedene Teile teilt und sich schliesslich als eine Art «Energiepotential» auflöst.

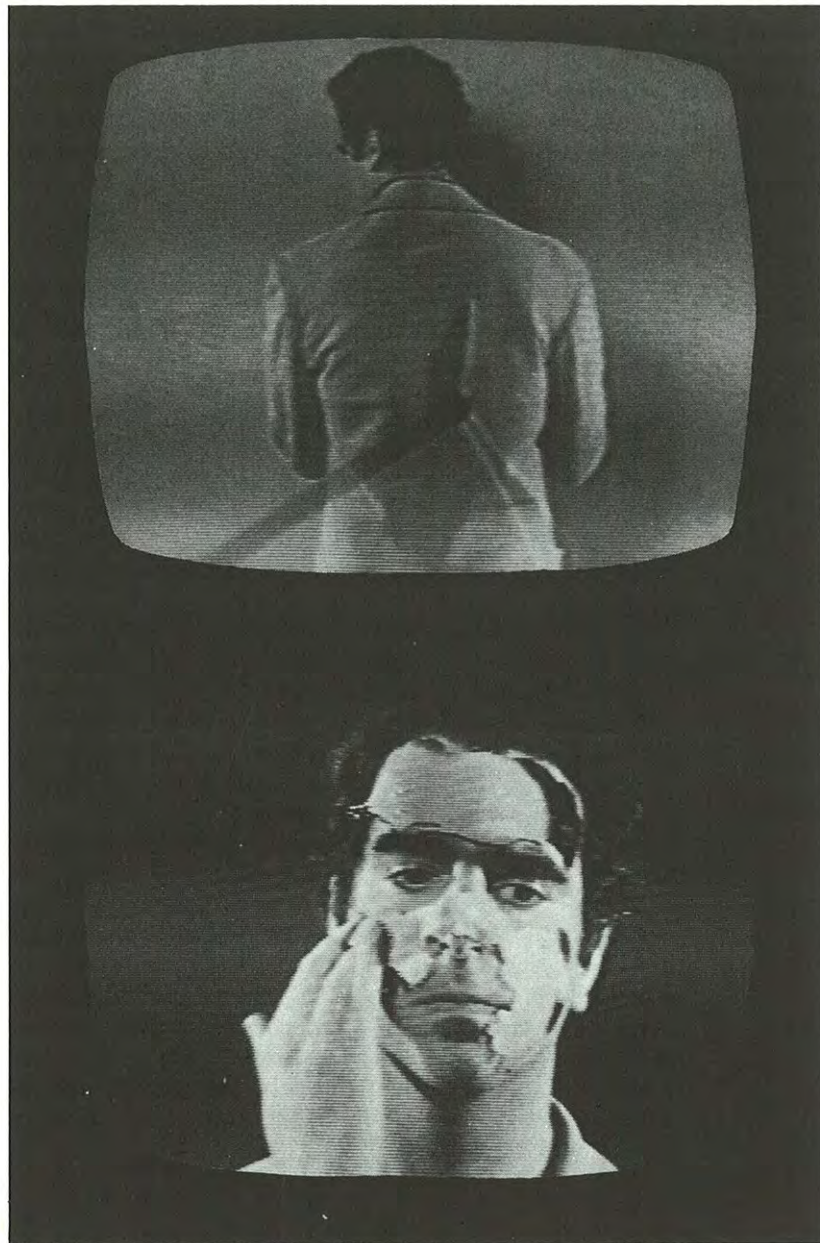
R-G-B:

Dies ist das klarste, gleichsam «trockenste» Video-Band, das Campus geschaffen hat, frei von Andeutungen. Es handelt sich einfach um die Erforschung des TV-Farbsystems durch einen Akteur, der selber darin festgehalten ist, so wie ein Gefangener seine Zelle abschreitet.

Three Transitions (aufgenommen in der WGBH-Fernsehstation Boston):

Das dreiteilige Stück befasst sich in ironischer Weise mit dem Problem der Dualität und mit dem Video-Raum, einem mit enormen technologischen Ausrüstungen versehenen Fernsehstudio. Die Frage nach dem Selbst ist von grosser Wichtigkeit, indem der Performer versucht, die Illusionen, die sich der Künstler aufgebaut hat, zu entlarven.

1. Zwei einander gegenüberstehende Kameras können sich nicht gegenseitig aufnehmen, da sich ein Bogen Papier zwischen ihnen befindet. Campus überwacht ständig die übereinandergeblendeten Bilder der beiden Kameras auf einem Videoschirm ausserhalb der Szene, während er mit einem Messer in das Papier sticht, was aussieht, als würde er seinen eigenen Rücken aufschlitzen. Er steckt den Knopf durch den Schlitz und klettert durch den Schlitz. In dem Video-Band klettert er durch sich selbst hindurch. Er schliesst den Papierschlitz wieder zur Fernsehschirmfläche.
2. Man sieht Campus' Kopf vor einer 5 Minuten früher und aus einem leicht abweichenden Blickwinkel gemachten Aufnahme seines Kopfes. Die beiden Gesichter sitzen ineinander und sind doch nicht eins. Den Blue Box-Effekt ausnutzend (Blau ist für das Fernsehauge neutrale Projektionsfläche), schminkt Campus sein eigenes Gesicht bis auf Nasenlöcher, Mund und Augen blau, so dass es immer mehr zur Projektionsfläche für das zweite Videobild wird.
3. Campus verbrennt einen Spiegel mit seinem eigenen Spiegelbild. Der Spiegel, den er vor der Kamera in der Hand hält, ist in Wirklichkeit ein blaues Papier, der via Fernsehauge das Einblenden eines zweiten Bildes erlaubt, in diesem Fall des Spiegelbilds.



Terry Fox

geb. 1943 in Seattle; lebt in New York

Cornish School of Allied, Seattle 1961/Accademia di Belle Arte, Rom 1962–63.
Ab 1969 Videotapes/Ab 1973 jährliche Stipendien von NEA für Kinder-Fernsehprogramme

Video-Bänder (Auswahl):

Tonguing, 1970; The Rake's Progress, 1971; Turgescent Sex, 1971; Clutch, 1971; Children's Lectures, 1973 ff.; Tapes 1–22, 1974

Terry Fox gehört zu den führenden Performance-Künstlern. Nachdem er 1968 die Pariser Unruhen hautnah als Konfrontation gelebt hatte, interessierte ihn die Malerei, die er bisher betrieben hatte, nicht mehr; der Akt des Malens hatte ihn befriedigt, nicht aber die passive Rezeption beim Publikum. 1969 begann er mit Strassentheater. Daraus entwickelten sich die Performances.

Trotz diesen Überlegungen konzentriert sich Terry Fox nur auf sich selber. Er lehnt jedes passive, nur Unterhaltung konsumierende Publikum ab. Dadurch, dass er selber mit grösster Intensität extreme Situationen schafft, oft im Sinne von körperlicher Belastung bis zur Erschöpfung, verlangt er vom Zuschauer eine gewisse Identifikation; körperliche Empfindungen sind einerseits persönlich, gleichzeitig aber universal.

Immer einfacher und dadurch konzentrierter werden die Mittel, die Fox anwendet, auch in der Video-Arbeit. Und letztlich fühlt er bei der Realisierung von Video eine ähnliche Einschränkung wie bei der Malerei: er muss sich der gegebenen Technologie unterwerfen.

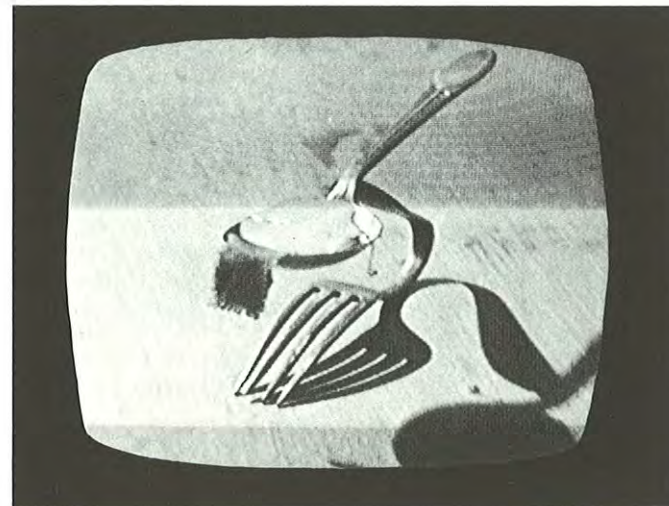
Nur die Performance bringt dem Künstler keinerlei Auflagen in Form von Technologie, Material oder Zeitdauer. Sie ist momentan, vergänglich, und deshalb menschlich.

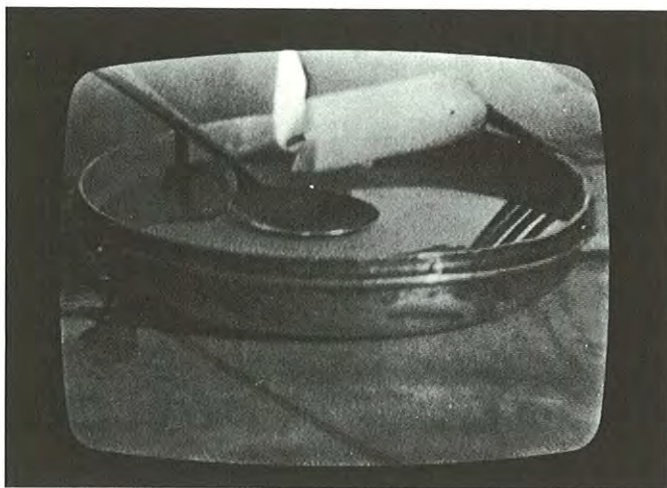
«Ich schaffe Kunst: weil ich Freude daraus schöpfe, weil ich muss, aus einem Bedürfnis heraus, oder weil ich will.» (Zitat aus: View, Vol. II No. 3, 1979)

Children's Tapes

1974, s/w, Ton, 30 Min.; Vertrieb Electronic Arts Intermix

Children's Tapes sind von Terry Fox 1974 in seinem Studio in San Francisco realisiert worden. Er illustriert darin auf einfache Weise die physikalischen Grundgesetze anhand von kleinen alltäglichen Objekten, einem Löffel, einer Gabel, einer Kerze, einer Schale und Wasser. Es wird nur eine Kamera verwendet, kein technisches Raffinement, keine Texte. Beispiel: Hände verformen den Stiel eines Löffels, legen einen Eiswürfel in den Löffel, ein kleines Stück Stoff dazwischen, und balancieren dies über dem Rand einer Schale. Wir schauen zu. Wie lange brauchen wir, um herauszufinden, dass das Eis schmelzen und der





Stoff das Wasser auffangen wird, dass das Gleichgewicht gestört sein wird? Aber in welcher Richtung? Wird das Wasser, das im Stoff absorbiert wurde, die Hinabbewegung auf der Eiswürfel-seite beschleunigen? Oder wird das Wasser, das vom Löffel hin-untertropft, die Abwärtsbewegung verlangsamten und den Löffel in die Schale umkippen lassen? Wir schauen zu, als ob wir auf eine Explosion warteten. Es vergehen Minuten, und man fühlt sich erlöst. Es hat die Form eines Dramas. Es gibt nichts ähnliches beim Schul-Fernsehen oder bei irgend einem andern Fernsehen.

Joan Jonas

geb. 1936 in New York; lebt in New York

Mount Holyoke College, Mass./Boston Museum School, Boston/Columbia University, New York/Tanzstudium bei Trisha Brown/1968 Film mit Peter Campus/1971 erste Video-Arbeiten und Filme mit Richard Serra/Performances mit Video (Closed Circuit)

Video-Bänder (Auswahl):

Mirror Check, 1971; Left Side Right Side, 1972; Vertical Roll, 1972; Two Pregnant Women, 1973; Three Returns, 1973; Disturbances, 1974; Good Night Good Morning, 1976; I Want to Live in the Country and Other Romances, 1976

Joan Jonas befasst sich seit 1968 mit Tanz und Performance, nachdem sie sich bis zu diesem Zeitpunkt als Bildhauerin mit dem Problem «Raum» auseinandergesetzt hatte: z. B. das Verhältnis Darsteller-Raum-Zuschauer. Mit einbezogenen Spiegeln wurden verschiedene Realitätsebenen vom Tänzer zum Betrachter aufgebaut.

Mit Video erreicht sie eine Mehrschichtigkeit, eine geheimnisvolle Komplexität, aber auch eine gewisse Theatralik, die sie mit Kostümen und Masken noch betont, mit Objekten, die ihr erlauben, ihr eigenes Bild zu ändern, um neue Identitäten zu suchen. Sie verwendet Video als Selbsterfahrung und Selbstfindung, als Kommunikationsmittel zu sich selber, indem sie sich vor die Kamera stellt und ihre eigenen Veränderungen beobachtet.

Performance und Video ergänzen einander aufs engste, indem mit Video eine Performance relativiert oder intensiviert werden kann. Auch die eigenständigen Video-Arbeiten bringen viel vom Geiste Joan Jonas' mit. Sie sind formale Kunstwerke, Choreographien, skulpturale und theatralische Visionen; Video als Relation zwischen Realität und Illusion, als Spiegelung eines realen Raumes auf eine unmaterielle Lichtquelle.

Vom Inhalt her wird man in Jonas' Werken an Rituale erinnert, an Urtümlich-Primitives, nicht zuletzt wegen Anlehnungen an Märchen und andere ältere Quellen.

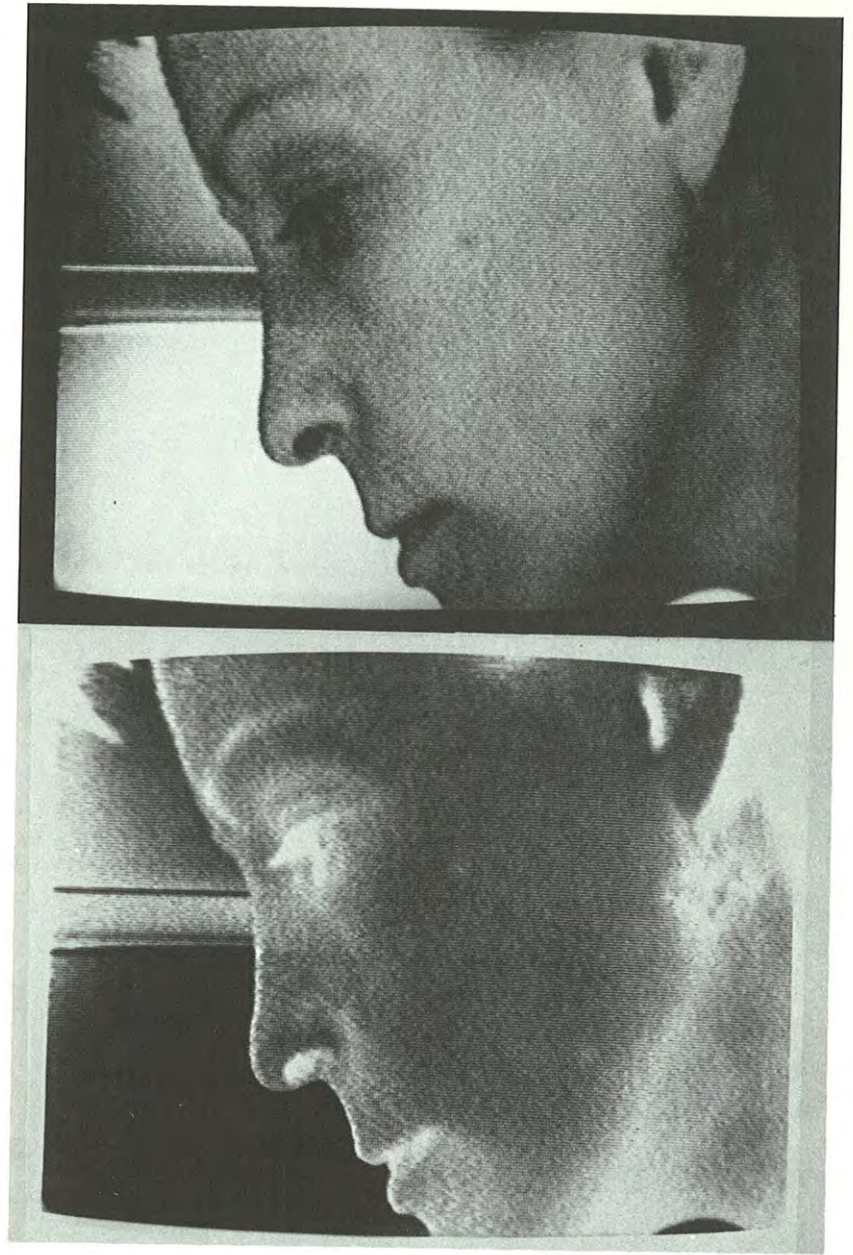
Vertical Roll

1972, s/w, Ton, 20 Min.; Vertrieb Castelli-Sonnabend

Das vertikale Durchlaufen des Bildes resultiert bei der Videotechnik aus zwei asynchronen Frequenzen. Jonas benutzt das rollende Bild – im Normalfall als Fehler angesehen – strukturell und rhythmisch. Da das rollende Bild an den Boden stösst und wieder hochspringt, wird die Raumwahrnehmung getäuscht.

Anfangs kommt der Kopf von Joan Jonas vom oberen Bildrand her auf den Bildschirm. Sie schlägt mit einem Löffel gegen ein Glas, durch das die Kamera filmt, und trifft es in dem Moment, in dem der Bildrahmen den unteren Bildschirmrand erreicht. Die Kamera stellt sich auf den Löffel ein und hinterlässt die weissen Spuren der auf diese Weise auf Licht reagierenden Vidiconröhre. Es rollen ein paar leere Bildrahmen ab, als natürliche Unterbrechung; der Schlag des Löffels wird ersetzt durch das Zusammenklappen von Holzklötzen. Danach rollt Jonas' maskiertes Bild waagrecht in den Bildrahmen hinein – gleiche Technik des rollenden Bildes. Dann springt das Seil auf der unteren hüpfenden Bildkante. Die Anfangsgeschichte wird im Detail wieder aufgenommen.

Das Schlussbild zeigt Joan Jonas' frontales Gesicht, das den ganzen Bildrahmen ausfüllt. Die «vertical roll» scheint ihren Kopf nach unten wegzuschieben, bis sie aus dem Bild heraussinkt.



Nam June Paik

geb. 1932 in Seoul (Korea); lebt in New York
1956 Abschluss des Studiums für Ästhetik, Musik und Kunstgeschichte in Tokio/1956–57 Studium von Musikgeschichte in München/1958–63 Arbeit im Studio für elektronische Musik des WDR in Köln/1965 erste Verwendung einer tragbaren Video-Ausrüstung (Portapak)/1968–70 Entwicklung eines der ersten Video-Synthesizers (zus. mit Shuya Abe)/Arbeiten für die Fernsehstationen WGBH-Boston und WNET-New York

Video-Bänder (Auswahl):
A Tribute to John Cage, 1972/3; Global Groove, 1973; Suite 212, 1974; Olympic, 1980

Nam June Paik ist der Entdecker von Video für die Kunst. Seine Video-Arbeiten, Performances und Fernsehbeiträge, sind weltweit bekannt. Das frühe Zusammenfinden mit den deutschen Künstlern der Fluxus-Bewegung, welche in den späten Fünfzigerjahren Elemente der Musik, des Tanzes, des Theaters, der Dichtung, Malerei und Plastik in ihren Performances vereinigten (Happening), war für seinen künstlerischen Weg ebenso wichtig wie die Studien in Philosophie und Musik.

Paiks Interesse für Video geht in die frühen Sechzigerjahre zurück, in eine Zeit der Euphorie technologischen Neuigkeiten gegenüber (vgl. die Bedeutung von Polyester für die Plastik). Seine Experimentierfreude zeigt sich, als er 1962 dreizehn gebrauchte Fernsehapparate aufkauft und mit diesen Versuche in bezug auf die Mischung von Frequenzen etc. macht. Er habe Fehler über Fehler begangen, bis schliesslich ganz neue, positive Dinge entstanden seien, « . . . das ist die Geschichte meines ganzen Lebens ».

Einige Jahre später kreierte der Koreaner für die Cellistin Charlotte Moorman in New York Musikstücke, die als Performance aufgeführt werden. Ferner begann er, Bilder aus dem Werbefernsehen zu fesselnden Gegenüberstellungen zu kombinieren. Diese Fernsehcollagen wurden durch die Anwendung des Synthesizers noch weiter entwickelt.

Bei diesen Parodien auf Showbusiness und Fernsehreklame in schillernden Farben spielt die Musik eine wichtige Rolle. «Es sieht so aus, als könnte ich mit einem Musik-Videoband besser umgehen als jemand, der von der visuellen Kunst herkommt. Ich



denke, ich verstehe Zeit und Abläufe, Kinetik besser als ein Video-Künstler mit einem visuellen Hintergrund.»

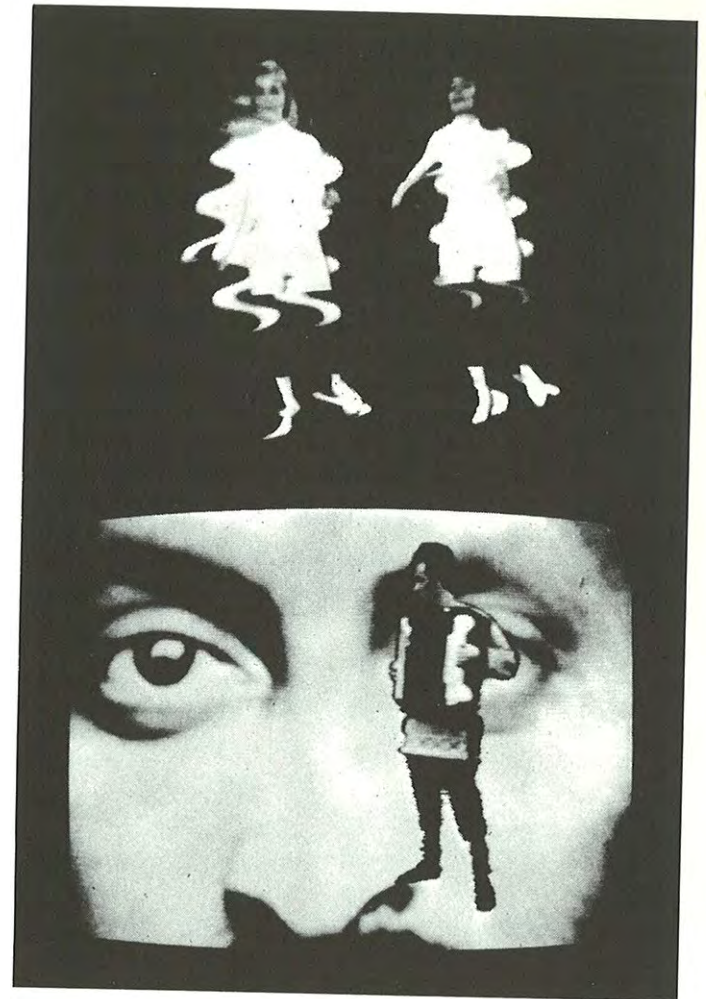
Paiks Faszination für Kommunikationsvorgänge und Massenkultur geht über geographische und philosophische Grenzen hinweg. In «TV Buddha» etwa, kontempliert eine Buddha-skulptur aus dem 18. Jahrhundert ihr eigenes, auf einem zweiten Monitor erscheinendes Antlitz – ein abgeschlossenes System (closed-circuit).

Selber ein Verbindungsglied zwischen vielen Kulturen und Sprachbereichen, ist Paik offen für neue Wege der Kommunikation, die zu einer wichtigen Zielsetzung seiner Kunst wird. Fasziniert vom Einfluss der Technologie auf das zeitgenössische Leben, legt er Versuche an, die Möglichkeiten des wichtigsten Massenmediums des 20. Jahrhunderts für eine befruchtende Verständigung zwischen den Völkern einzusetzen. Seine nie endende Neugier, seine Freude am Experimentieren, sein Enthusiasmus für das Medium, haben ihn zum herausragenden Botschafter der Video- und Fernsehwelt gemacht. «Es ist die fortwährende Unzufriedenheit, welche die fortwährende Entwicklung ermöglicht.»

Suite 212

1976, Farbe, Ton, 30 Min. (zus. mit Jud Yalkut)

Eine frenetische, humoristische, manchmal kontemplative «New Yorkiana», komponiert aus den Stücken «The Selling of New York», «A Visit to Greenwich Village», «Bringing Together», «Street Sentences» und «Present Tense».



Richard Serra

geb. 1939 in San Francisco; lebt in New York
University of California, Berkeley/Yale University/Aufenthalte in Paris und
Italien

Video-Bänder (Auswahl):
Television Delivers People, 1973; Boomerang, 1974; Prisoner's
Dilemma, 1974

Richard Serra ist in erster Linie wichtiger Repräsentant der zeitgenössischen Plastik. In seinen monumentalen Arbeiten experimentiert er mit dem Skulpturalen in formalistischem Sinne, mit der «Natur der Plastik».

In Europa ist Serra als Filmer und Video-Künstler weniger bekannt, und tatsächlich fragt man sich, wie sich scheinbar so verschiedene Interessen, die nicht nacheinander, sondern parallel laufen, verbinden lassen.

Es gilt hier, den Unterschied des amerikanischen Künstlers der Sechzigerjahre zum europäischen zu betonen, so wie Donald Judd es formuliert hat.: «Diese ganze Kunst (die europäische) beruht auf im voraus aufgestellten, apriorischen Systemen.» Auch Serra mag nicht in seinen Plastiken einen Sinn sehen. «Mir geht es um keinen Endzweck in meinem Werk.» Oder: «Ich war nie der Ansicht, dass die Kunst irgendeiner Rechtfertigung bedürfe, die nicht selber in ihr liegt.» Auch Imdahl sagt: «Die Plastiken Serras verkörpern keine Idee.» Das Erlebnis, der Prozess zählen.

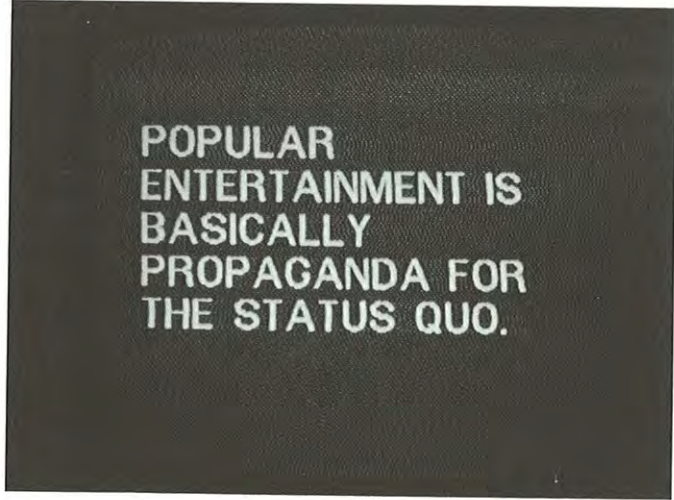
Wenn nun Serra mit der Plastik keine «intellektuellen» Inhalte ausdrücken will, wenn er das plastische, indifferente Material artgerecht verwendet, kann man umsomehr annehmen, dass er auch Film und Video mediengerecht einsetzt. So kommen in Film und Video Wort und Ausdruck zu ihrem Recht, dort können Ideen verwirklicht werden, dort kann er Themen von sozialer Relevanz behandeln. (Zitate aus: Kat. Kunsthalle Tübingen, 1978).

Television Delivers People

1973, Farbe, Ton, 6 Min.
(zus. mit Carlota Schoolman) Vertrieb Castelli-Sonnabend

Serra thematisiert die politische Bedeutung des Fernseh-Monopols der Rundfunkanstalten, insbesondere der kommerziellen Fernsehgesellschaften in den USA. Damit versinnbildlicht er das Fernsehen als politisches Vehikel in Händen organisierter Interessengruppen. Mit einer gewissen Ironie illustriert er Kritik des Mediums anhand des Mediums selbst. Musik von Muzak begleitet die Kernsätze der Fernsehkritik, die einander vor dem üblichen blauen Fernsehhintergrund ablösen:

Das Produkt vom Fernsehen, vom kommerziellen Fernsehen, ist das Fernsehpublikum – Das Fernsehen liefert die Leute dem Werbefachmann aus – Konsumiert wird der Konsument – Was Fernsehen mittels Reklame lehrt, ist materialistischer Konsum – Populäre Unterhaltung ist grundsätzlich Propaganda für den status quo – Fernsehkontrolle ist der erste Schritt zur Kontrolle über die Gesellschaft – Interessengesellschaften sind nicht verantwortlich – Du bist das Produkt des Fernsehens – Das Fernsehen liefert die Leute aus



POPULAR
ENTERTAINMENT IS
BASICALLY
PROPAGANDA FOR
THE STATUS QUO.

something.

What television
teaches through
commercialism is
materialistic
consumption.

CORPORATIONS ARE
NOT RESPONSIBLE.

CORPORATIONS ARE
NOT RESPONSIBLE TO
GOVERNMENT.

William Wegman

geb. 1943 in Holyoke, Massachusetts; lebt in New York
Studium am Massachusetts College of Art, Boston 1961–65/University of Illinois, Urbana 1965–67/Lehrt an verschiedenen US-Universitäten 1967–71

Video-Bänder:

Ab 1971 Video-Parodien mit seinem Hund «Man Ray»

Bill Wegman, Schriftsteller und Journalist, entdeckte die Qualitäten von Video während seiner Lehrtätigkeit an der Universität von Wisconsin, kaufte sich dann eine einfache Kamera, deren Brennweite nicht über drei Meter reichte, was ihn äusserlich zwang, auf grosse Inszenierungen zu verzichten und sich auf kurze Innenraumdistanzen zu beschränken. Diese einfache, aber konzentrierte Bildform sollte weitgehend den Stil seiner Video-Bänder prägen.

Eine weitere «Gegebenheit», mit der Wegman arbeitet, ist sein 1970 auf dem Müll gefundener Hund Man Ray. Mit ihm produziert er subtile Stücke, die stets eine typische psychologische Situation illustrieren. Der Vorgang ist ungefähr folgender:» . . . einige Stücke können Übertreibungen von normalen Situationen sein, andere untertreiben. Die Handlung oder Situation wird gleichsam adaptiert oder aus dem Zusammenhang gerissen und danach rekonstruiert, aber ich stelle es so dar, als ob dies die ganze Realität wäre.» In der Tat haben seine Geschichten etwas so Glaubwürdiges, so Alltägliches und dadurch Menschliches. Natürlich sind es Kritiken, aber nicht beissende, nein, lebenswürdige, aber auch hinreissend komische.

Die Ironie der Texte, unterstützt durch die Mimik des Hundes, sind die kennzeichnenden Merkmale von Wegman's faszinierenden, auf die Privatsphäre jedes Einzelnen übertragbaren Episoden. Die Ironie kann manchmal auch bitter sein, kann tägliche Enttäuschungen versinnbildlichen. Diese Melancholie wirkt erst recht herzzerreissend aus den Augen eines Weimarer Hundes . . .

«Dialog»:

Man Ray, willst du etwas machen? Willst du hinausgehen? Wo willst du hingehen? In den Park? Oder willst du an den Strand gehen? Oder willst du Gayle sehen? Wo ist Gayle? Oder Man Ray, willst du Judy sehen? Oder wie wär's mit Teddy? Oder willst du dort bleiben? Oder willst du dahinkommen? Man Ray, bleibe. Willst du zu Teddy gehen? Willst du Ralph sehen? Wer ist Ralph? Ich weiss nicht. Willst du Gayle sehen? Wie wär's mit Gary? Man Ray, willst du Gary besuchen gehen? Oder wir könnten das machen, oder wir könnten . . . Man Ray, willst du an den Strand gehen? Wie wär's so mit einer Velotour? Willst du auf eine Velotour? Warum gehen wir nicht? Lass uns gehen. Aber zuerst, bleibe dort. Ich weiss nicht. Vielleicht sollten wir, ja, wir könnten, Man Ray, wir könnten, mh, Man Ray, jetzt könnten wir. Wenn du nicht willst, müssen wir jetzt nicht. Man Ray, willst du? Nur wenn du willst. Bist du sicher, dass du willst, Man Ray? Warum nicht? Warum gehen wir nicht dorthin? Wir könnten . . .



Selected Works Reel 4

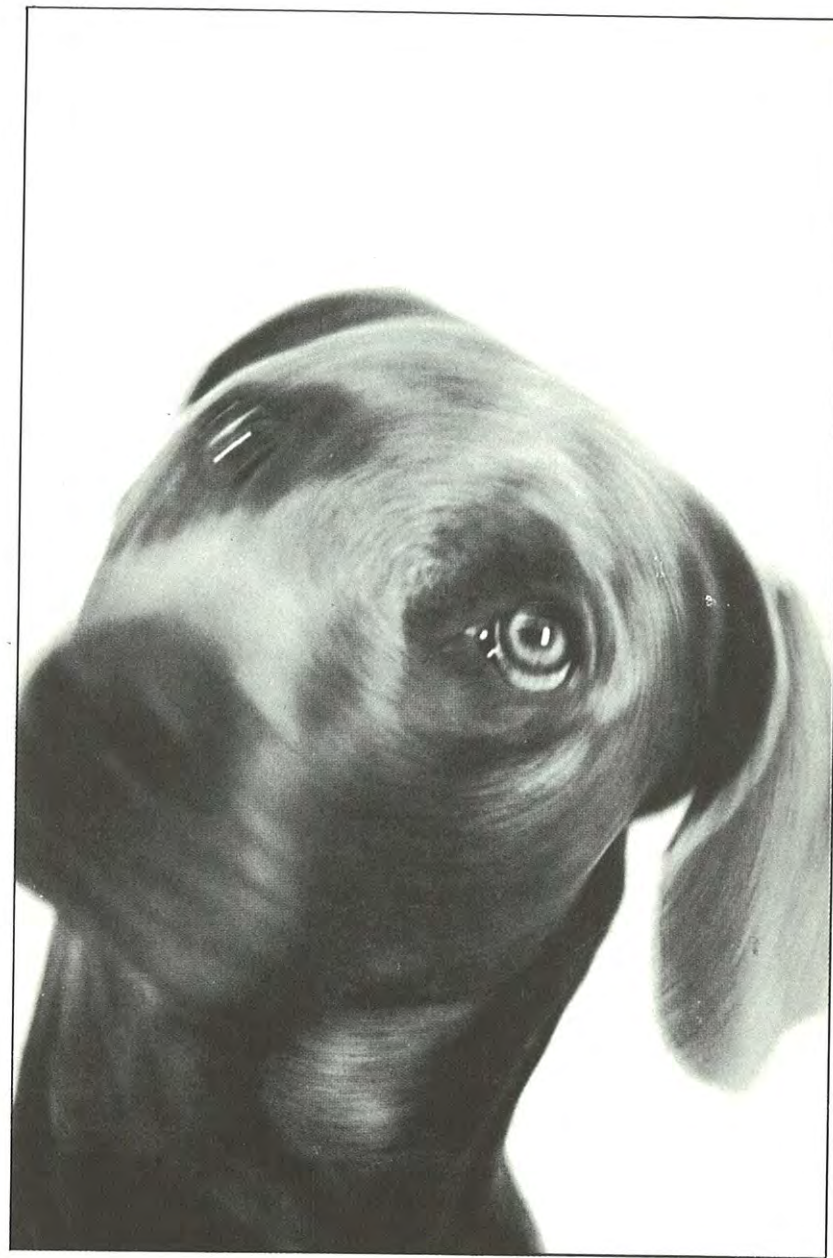
1972, s/w, Ton, 20 Min.; Vertrieb Castelli-Sonnabend

In Spule 4 gilt Wegman's Interesse auch wieder der Verwandlung gewöhnlicher Situationen mit der Hilfe von Man Ray. Der Hund ist da, um Geschichten und Erlebnisse anzuhören, um typischen menschlichen Reaktionen als Sprachrohr zu dienen. Alltägliche Probleme, die jedermann selbst schon erlebt hat, werden vom Team Wegman/Man Ray nuancenreich vorgetragen und inszeniert.

Die Geschichte des Autoverkäufers soll hier stellvertretend für die subtile Art, wie Wegman zum Beispiel menschliche Unsicherheit nachempfindet, im Wortlaut wiedergegeben werden. Wie alltäglich ist doch für uns die – geheime – Frage: Was denkt der andere von mir?

New & Used Car Salesman:

Ich hebe diesen acht Pfund schweren Hund auf meinen Schoss und versuche, normal zu sprechen, obschon der Schmerz vom Gewicht des Hundes fast unerträglich ist. Es ist sehr hart, mit dem Hund auf dem Schoss zu sprechen und ein normales Gesicht zu bewahren, denn er zappelt so herum und versucht, sich los zu machen, er versucht, meinem Griff zu entkommen, aber ich halte ihn fest umklammert. Ich versuche, Ihnen ein neues oder gebrauchtes Auto zu verkaufen, Sie zum Kauf zu überreden und ich hoffe, dass vielleicht, wenn ich den Hund auf dem Schoss habe, Sie von mir den Eindurck einer netten Person haben, denn eine schlechte Person . . . wenn ich eine schlechte Person und, wie man sagt, ein Abreisser wäre, würde sich dieser Hund nicht von mir anrühren lassen; er würde nicht solches Vertrauen in mich haben. Und so, wie dieser Hund mir vertraut, möchte ich, dass Sie dort mir glauben und downtown zu mir kommen, zu unserer Neu- und Gebrauchtwagenstelle, und einige unserer Qualitätswagen kaufen. Ich weiss, dass Sie zufrieden sein werden. Danke fürs Zuhören.



Performances

Wolfgang Flatz

geb. 1952 in Dornbirn, Österreich; lebt in München
Goldschmiedelehre/Studium an der HTL Graz (Metallgestaltung)/Studium an
der Akademie der Bildenden Künste, München/Performances seit 1974

Performances (Auswahl):

Palais Lichtenstein, 1975; Zum 3. Jahrestag, 1975; Handtuch,
1976; Schläge, 1977; Performance Sandsack, der Jury gewidmet,
1979

«-Ich finde Performances deswegen so wichtig, weil sie in der bildenden Kunst die unmittelbarsten Erfahrungsmöglichkeiten für den Rezipienten und den Produzenten darstellen. Beide können lernen, beide können in der Sache weiterkommen. Im Gegensatz zu den anderen künstlerischen Medien, bei welchen die Prozesshaftigkeit ausschliesslich auf den Produzenten bezogen ist, betrifft sie in der Performance beide. Beide müssen etwas leisten. Es muss der Produzent etwas leisten, nämlich, dass die Performance als formulierte Mitteilung einsehbar ist. Der Zuschauer dahingegen muss diese Leistung im nachhinein nachvollziehen. Er muss das vom Künstler Vorformulierte nachvollziehen, und zwar für sich nachvollziehen. Das braucht, so glaube ich, nicht unbedingt der Intention des Künstlers zu entsprechen. ->»

«- Ich glaube nicht, dass die Performance unmittelbar wirkt, sondern erst in zweiter Instanz. ->»

«- Ich habe oft festgestellt, dass ich in meinem Verhalten nicht anders bin als andere, und das hat mich dann irgendeinmal daraufgebracht, Dinge, die mir selber nahe gegangen sind, von denen ich glaube, dass sie bei allen anderen auch da sind, in eine solche Form zu bringen, dass sie eben für alle da sind. ->»

Performance «Treffer» (Stuttgart 30.9.1979)

Partitur:

Ein unbekleideter, nur mit einer Spiegelsonnenbrille ausgestatteter Mensch stand vor einer weissen Wand. Jeder Besucher erhielt beim Betreten des Raumes einen Wurf Pfeil, den er aus einer bestimmten Entfernung auf den vor der Wand Stehenden werfen konnte. Dieser versuchte, dem Wurfgeschoss auszuweichen. Der elfte Werfer traf ihn und erhielt die ausgesetzte Belohnung von DM 500.- ausbezahlt.

Intention und Medium:

Die Intention einer Arbeit bedingt die Wahl des Mediums. Da jedes Medium seine Bedingung stellt, kann auch die Intention sich nur im Radius des Mediums bewegen. Dies erklärt, dass die beiden scheinbar unverwandten Begriffe «Intention» und «Medium», die sicher zentrale Punkte in der Arbeit eines Künstlers darstellen, eine Einheit ergeben, deren Bedeutung nur in ihrer Wechselbeziehung zutage tritt. (W. Flatz)



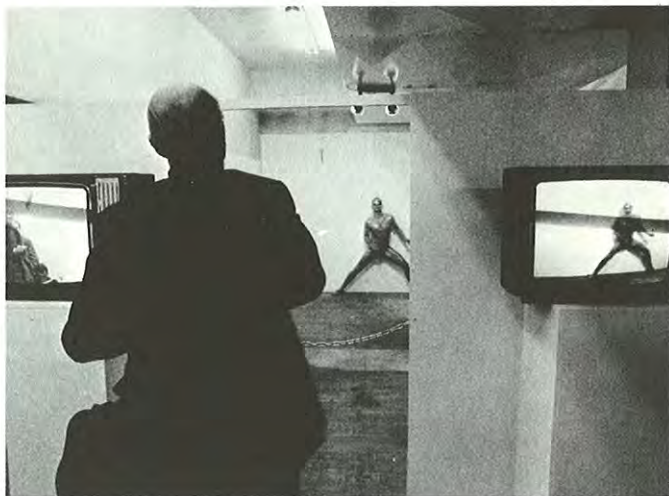
Performance «Treffer»

Die Betroffenen sind wir alle:

Mit seiner Performance «Treffer» hat Platz äusserst präzise einen Standpunkt markiert, der sich in seiner Arbeit in den letzten Jahren immer mehr abzuzeichnen begann. Nicht der Überraschungseffekt war beabsichtigt, kein sinnloses Risiko des Künstlers sollte dem angeblich so sensationslüsternen Kunstpublikum vorgeführt werden, sondern eine einfache, ganz lapidar zu verstehende Demonstration.

Die Performance «Treffer» ist mit einem jedes einzelne Individuum betreffenden Entscheidungszwang gekoppelt, dem sich niemand entziehen kann. Wer sich beteiligte, wurde im wahren Sinne des Wortes Mittäter.

«Treffer» muss als bemerkenswerter Versuch einer möglichst exakten Themeneinkreisung gewertet werden. Es geht um die neue Problematik des Existentiellen. Um jene neue Aufarbeitung des Existentialismusproblems, die in der Kunst der späten siebziger Jahre eine so bedeutende Rolle spielt. (Ausschnitte aus G.F. Schwarzbauer, in: Kunstform 36, 6/79, S. 172/3)



Tom Marioni

geb. 1937 in Cincinnati, Ohio; lebt in San Francisco
1946–1954 Violinunterricht/1955–59 Cincinnati Art Academy/1968–71 Konservator am Richmond Art Center/gründet 1970 das Museum of Conceptual Art «MOCA» in San Francisco

Performances (Auswahl):

One Second Sculpture, 1969; The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art, 1970; A Collaboration between Tom Marioni and Allan Fish, 1971; The Sound of Flight, 1971; The Creation, a 7-day performance, 1972; Drum Lecture, 1974; Bird in Space, a psychic sculpture, 1976; See What I'm Saying, 1978

Tom Marioni, dessen Vorbild bei Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit Leonardo da Vinci war («... denn er war ein Konzept-Künstler, er war ein Ideen-Künstler»), ist in einer musischen Familie aufgewachsen. Dabei prägte ihn besonders das frühe Violinspiel; Geige und Geigenwachs spielten nochmals eine Rolle in der Aktion «Bird in Space» von 1976.

Während der Zeit als Konservator am Richmond Museum hat er die Weichen für sein späteres konzeptuelles Schaffen gestellt. Er realisierte im Laufe der Ausstellungsvorbereitungen für seine Künstlerkollegen, dass es für ihre neuen Ausdrucksformen entsprechende Präsentierungsmöglichkeiten geben sollte.

Bedrängt durch den Zwiespalt, eine öffentliche Stellung inne zu haben und die eigenen avantgardistischen künstlerischen Neigungen deshalb nicht äussern zu können, rief er in jener Zeit ein fiktives zweites Ich ins Leben unter dem Namen Allan Fish. Als Person kaum wahrnehmbar, wurden hingegen dessen Arbeiten mehr und mehr bemerkt. Die Konzepte waren gesellschafts- und aktionsorientiert und beinhalteten die Grundideen für das spätere Schaffen Marionis.

1970 wurden die äusseren Bedingungen für Marioni im Richmond Art Center nicht mehr tragbar, so dass es für ihn nur die Realisierung eines nach eigenen Ideen, Erfahrungen und Bedürfnissen funktionierenden alternativen Museums geben konnte, das im gleichen Jahr als Museum of Conceptual Art

(MOCA) den Künstlern die Türen öffnete. Bald wurde MOCA zum Mekka der Performance-Kunst, einzig in seiner Art. Es war eine Gruppe von «Eingeweihten», die in diesem Untergrund-Museum die neue Kunst vorbereiteten.

In einem Interview von 1978 sagt Marioni etwas enttäuscht, jetzt gäbe es so zahlreiche Museen und Gallerien, die ihre Räume für Ähnliches zur Verfügung stellten, dass MOCA «real academic» geworden sei und er sich in die Position eines Grossvaters versetzt sehe. Jetzt müsse er, damit er im Untergrund bleiben könne, Dinge machen, die scheinbar Nicht-Kunst sind.

Marioni's «Shows» haben mit Objekt-Kunst nichts mehr zu tun, sie sind verschlüsselte Zeichen, soziale Aktionen. Trotzdem sagt er: «Ich bin ein Plastiker», denn Performance bedeutet für ihn eine der Plastik vergleichbare aktive Gestaltung von Elementen im Raum und in der Zeit und nicht eine theatralische Aufführung. Deshalb zieht er den Begriff «Aktion» vor. Die Plastik also nicht als Objekt, sondern als Aktivität innerhalb eines Raumes. Damit ist nicht das Produkt das Kunstwerk, sondern dessen Entstehung. Marioni spürt diesen Zeitfaktor in der Plastik auch bei den alten Bronze-Skulpturen, im jahrelangen Prozess der Entstehung der Patina. Der Prozess ist der Schlüsselpunkt, die Aktivität selbst ist das Werk.

Tom Marioni zu seiner Performance vom 25. September 1980 in Bern: «Ich werde von Video in einem konventionellen Sinne Gebrauch machen, um auf ein Detail meiner 'Action' (close up) hinzuweisen. Ich werde eine 'Percussion Action' in Miniatur machen und die Video Kamera einsetzen, um diese zu vergrössern.»



Gérald Minkoff / Muriel Olesen

Biographie s. S. 36 und 40

COL TIEMPO – à suivre

Performance vom 18. September 1980 in Bern
(Drehbuch s. anschließende Seiten)

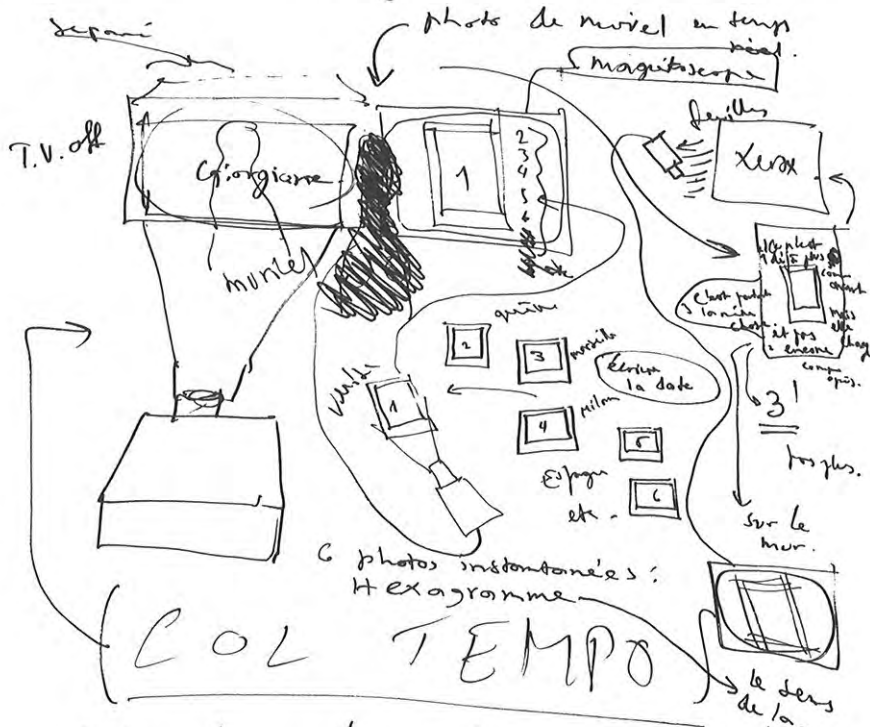
Gérald Minkoff
85 Bd. Carl Vogt
1205 Genève
022 28 30 49 Nr.
" 35 59 61 st.



Genève 23 avril 1980

Salut Marianne et Herbert
Voici les indications techniques pour notre
performance à Berne du 18 sept. 80
1. Titre "COL TIEMPO – à suivre" en temps réel
(depuis juillet 1979 à Venise)
"Col Tempo" - mit Zeit - est le titre que Giorgione
a donné au tableau de l'Accademia à Venise;
une vieille femme se montre du doigt, elle a vieilli
avec le temps, elle est devenue telle qu'on la voit
maintenant, mais maintenant elle n'existe plus.
C'est une pièce parallèle jouée avec Muriel que je
ne vois pas vieillir, mais qui change brusquement:
nous utilisons plusieurs médias au même temps pour
observer ses changements en temps réel.
A partir d'une série de 6 photos instantanées de
^{Muriel} (genre Polaroid ou Kodak) faites plusieurs mois avant
la performance et dans des pays différents,
mais qui ne seront développées que pendant la
performance devant le public et transmises par la
vidéo. Ces photos seront apparaitre en même temps
que Muriel le signe Yin (--) ou Yang (-) (signes
choisis au hasard dans l'obscurité). Ces 6 photos
donneront pendant la performance un hexagramme
qui sera analysé dans la livre ^{des 64} des changements
(Yi Ching) et c'est sa qui donnera son sens
à cette performance. Une dernière photo
instantanée de Muriel avec son hexagramme est
faite et développée dans une xérocopieuse
en marche qui distribuera des photocopies
où elle apparaitra peu à peu, d'une feuille à
l'autre: sur chaque feuille différente ce texte:
"Ce n'est déjà plus comme avant et pas encore
comme après, c'est pourtant la même chose,
mais elle change".

Performance " = suscite G. Minkoff avec Muriel S.
pour le 18 sept. 80 Oleson
Berne
" COL TEMPO " (d'après) Grigoriou - Serime



Evit sur le job. noir / punk / hétéro.
d'après pendant l'exécution

- 1 projecteur de dia
- 1 T.V. hors circuit, éteint, ou éteint
- 1 xerocopieuse. h/bl.
- 2 Camera couleur
- 2 video monitor couleur.
- 1 magnétoscope U"matic.



+ 2 loop. S 8.

2. Technique :
- 1 projecteur diapositives
 - 1 téléviseur éteint, même qui ne marche pas du tout.
 - 1 machine à photocopier en série continue
 - 2 vidéos caméras couleurs, mais s'il n'y en a qu'une en couleurs et l'autre en noir et blanc, cela va aussi.
 - 2 T.V. moniteurs vidéo couleurs
 - 1. Magnétoscope Sony "U"matic 3/4"
 - (2. projecteurs S 8 loop que nous amenons avec nous)
- + 1 tableau noir



Muriel Oleson, à Venise en juillet 1979 pendant " = suivre " au Palazzo Grassi



avec toute notre amitié
Gerald M.



Bibliographie

A. ALLGEMEIN

Art, Artist & the Media: AHV book 2. Graz 1978.

Barber B.: *Terminologie: Grenzen für das Wort «Aufführung» (Performance)*, in: Kunst-Bulletin, Juni 1979.

Berger R.: *La Mutation des Signes*. Paris 1972.

Berger R.: *Video and the Restruction of Myth*, in: Video-Konferenz «Open Circuits». Mus. of Modern Art. New York 1974.

Bloch D.: *L'Art Vidéo*, in: Traverses no. 16./Ed. Centre Pompidou, Paris.

Documenta 6: Ausst.-Kat. Bd. II. Kassel 1976.

Grasskamp W.: *Video in Kunst und Leben*, in: Kunstforum Bd. 35, 5/79.

Impact Art Video Art 74: Ausst.-Kat. Lausanne 1974.

Monnier J.: *Art Vidéo*, in: Kunst-Bulletin, Januar 1975.

Projekt 74: Ausst.-Kat. Kunsthalle und Kunstverein. Köln 1974.

Schneider Ira/Korot B.: *Video Art, an Anthology*. New York 1976.

Szeeman H.: *Das Erkunden von Mythen mittels Video*, in: Kunst-Bulletin, April 1974.

Video: Association Musée d'Art Moderne Genève-Stampa Basel. Genève 1977.

Video Corpus: Inst. d'Etude et de Recherche en Formation Visuelle, Dossier no. 10. Lausanne 1979.

B. KÜNSTLER

René Bauermeister: R.B., Studio International, May/June 1976. – Video Corpus, Lausanne 1979.

Peter Campus: Kat. P.C., Everson Mus., Syracuse 1974. – Wulf Herzogenrath, P.C., Kunstforum 2/1977.

Wolfgang Flatz: Georg F. Schwarzbauer, *Performances ...*, Kunstforum 32, 2/79.

Terry Fox: Kat. T.F., Univ. Art Mus., Berkeley 1973. – View, Vol. II No. 3, June 1979.

Joan Jonas: Kat. documenta 5, Kassel 1972. – View, Vol. II. No. 1, April 1979.

Urs Lüthi: Kat. U.L., Ed. Stähli, Zürich 1978.

Tom Marioni: T.M., *The Sound of Flight*, San Francisco 1977. –

Dieter Meier: D.M., *26 Werke*, Zürich 1976. – D.M., *Werke 1974–1976*, Kunsthau, Zürich 1977.

Gérald Minkoff: G.M., *L'Evidence Métaphysique*, Canon Photo Gallery, Genève 1978.

Muriel Olesen: Video Corpus, Lausanne 1979.

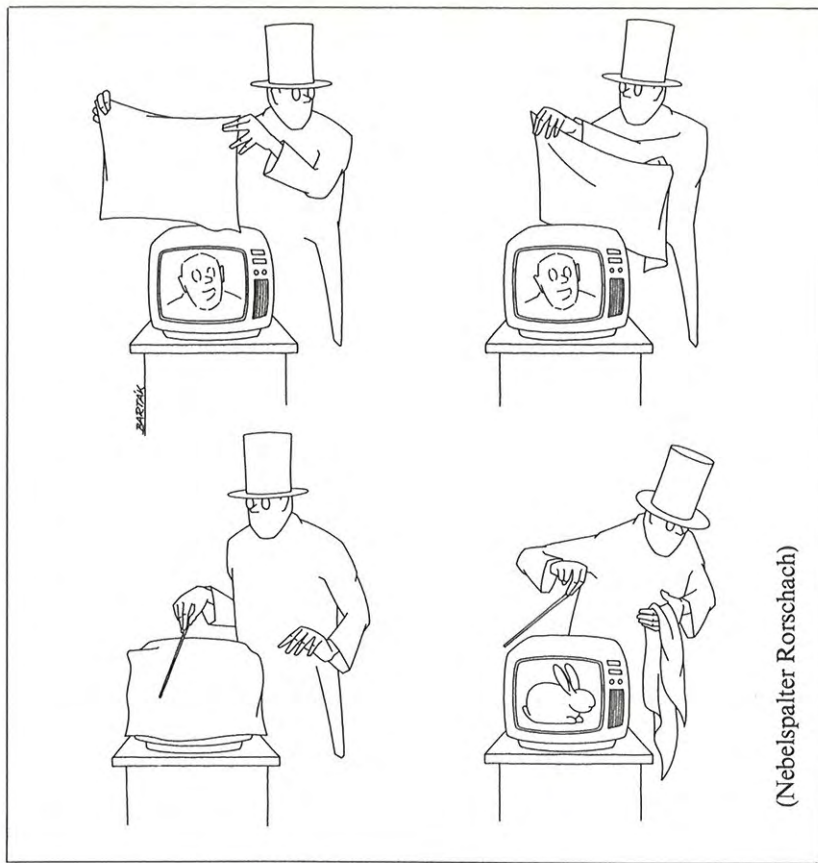
Jean Otth: Kat. J.O., *Video 1970–1980*, Ed. Centre d'Art Contemp., Genève 1980.

Nam June Paik: Kat. N.J.P., *Werke 1946–1976*, köln. Kunstverein, Köln 1976.

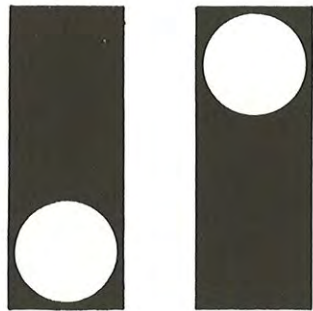
Richard Serra: Kat. R.S., *Arbeiten 66–77*, Kunsthalle Tübingen u. Baden-Baden, 1978.

Janos Urban: J.U., *Poiësis*, Lausanne 1978. – Video Corpus, Lausanne 1979.

William Wegman: W.W., *Avalanche Winter 1973*. – Morgan St., *Everything You Wanted to Know About W.W. but Didn't Dare Ask*, Arnolfini Review, May/June 1979.



(Nebelspalter Rorschach)



Buchbinderei Rhyn

Kaschiert alles
auf Aluminium und Pavatex

Falkenweg 5
3012 Bern
Telefon 031 23 20 87

JVC

Die Erfindermarke

JVC ist das Markensignet der Victor Company of Japan, eine der bedeutendsten Hersteller von Audio- und Video-geräten am Weltmarkt. Pionier auf dem Video-Sektor seit über 20 Jahren. 1978 entwickelten JVC-Ingenieure das heute weltweit verwendete VHS-Video-System.

Die neuesten Forschungsarbeiten konzentrierten sich auf das VHD-Video-Bildplattensystem, das im Januar 1980 in Japan der internationalen Presse vorgestellt wurde.

JVC ist Ihr Partner für modernste Video-Ausrüstung: von der handlichen portablen Anlage bis zum voll eingerichteten Video-Produktions-Studio. JVC steht für technische Spitzenleistung weltweit.

VIDEO

**für Medienschaffende
ist Vertrauenssache!**

Sei es für die Auswahl Ihrer Geräte – sei es für die Verarbeitung oder Überspielung Ihrer Arbeiten – wir stehen Ihnen mit Rat und Tat zur Verfügung.

Unsere Auswahl an Video-Geräten und Video-Dienstleistungen umfasst unter anderem

- **Portable und feste Aufzeichnungsanlagen**
- **Schnitteinrichtungen**
- **Vertonungsanlagen**
- **Video-Transfer-Service**

Überspielen von Super-8- und 16-mm-Filmen und kopieren von Video-Kassetten aller Systeme.

Rufen Sie uns an (Tel. 031/54 15 15). Gerne erwarten wir Sie dann in unserem Video-Studio in Kehrsatz zu einer persönlichen und unverbindlichen Beratungsdemonstration.

**Vertrauen Sie uns, dem
Fachgeschäft mit der
langjährigen Erfahrung!**

Radio Fernsehen
Hi-Fi-Stereo
Schallplatten

Kilchenmann

Kehrsatz, Bernstr. 95

Tel. 54 15 15

Bern
Köniz Ostermündigen

Eine multimediale Veranstaltung unter dem Patronat der stadtbernischen
Kunstkommission und der Botschaft der Vereinigten Staaten Amerikas

Private Sponsoren

- JVC (General Vertretung SPITZER ELECTRONIC AG, 4104 Oberwil)
- Radio Kilchenmann AG, Bern